Marie-Luise Raters

Kunst, Wahrheit und Gefühl

Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus

ALBER PHILOSOPHIE

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marie-Luise Raters

Kunst, Wahrheit und Gefühl

ALBER PHILOSOPHIE

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Über dieses Buch:

Das Buch rekonstruiert die Entwicklung der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus von 1800 bis 1938. Unter dem Eindruck des frühen Schelling wollen die Romantiker Coleridge, Wordsworth und Emerson den idealistischen Wahrheitsanspruch an die Kunst mit der Gefühlsästhetik der englischen Aufklärung verbinden. Durch eine Befruchtung mit der Ästhetik Hegels und in Auseinandersetzung mit dem Kunsthistoriker Ruskin und dem italienischen Philosophen Croce entsteht daraus bei dem Second-Oxford-Hegelianer Bosanquet tatsächlich eine hochrangige und originelle Ästhetik des Gefühls. Dewey und A. Bradley benennen jedoch ihr zentrales Problem: Wenn das Kunstwerk als adäquate physische Verkörperung eines intensiven individuellen Gefühls aufgefaßt wird, degradiert man dann die Kunst nicht zur Privatsache ohne öffentliches Interesse? Nach zwei vergeblichen Anläufen löst der Third-Oxford-Hegelianer Collingwood dieses Problem in seiner späten Gefühlsästhetik ›Principles of Art‹ von 1938. Allerdings muß er sich dazu so sehr der pragmatischen Ästhetik Deweys annähern, daß die idealistische Tradition der angelsächsischen Gefühlsästhetik hier endet.

Die Autorin:

PD Dr. phil. Marie-Luise Raters ist Privatdozentin der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg. Im Jahr 1991 promovierte sie mit der Arbeit *Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys ›Art as Experience‹* (Bonn 1994) an der Universität Hamburg. Seit 2002 ist sie Dozentin für Ethik im Bereich LER an der Universität Potsdam.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Marie-Luise Raters

Kunst, Wahrheit und Gefühl

Schelling, Hegel und die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus

Verlag Karl Alber Freiburg / München

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gedruckt mit Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds der VG Wort

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei)
Printed on acid-free paper

Originalausgabe

Alle Rechte vorbehalten – Printed in Germany
© Verlag Karl Alber GmbH Freiburg / München 2005
www.verlag-alber.de
Satz: SatzWeise, Föhren
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg 2005
www.difo-druck.de
ISBN 3-495-48177-X

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vorwort

Dieses Buch wurde im Sommersemester des Jahres 2004 von der Fakultät für Geistes-, Sozial- und Erziehungswissenschaften der Otto-von-Guericke-Universität in Magdeburg als Habilitationsschrift angenommen. Für den Druck wurde sie überarbeitet und gekürzt. In seiner ersten Entstehungsphase wurde mein Habilitationsprojekt von der Humboldt-Universität zu Berlin mit einem Stipendium gefördert. Zu Ende bringen konnte ich es durch die Unterstützung des Instituts für Philosophie der Universität Potsdam, wo ich seit dem Sommersemester 2002 als Dozentin für Ethik im Bereich LER beschäftigt bin. Allen hier konstruktiv Beteiligten gilt mein Dank.

Lukas Trabert und der Karl-Alber-Verlag in Freiburg haben für einen schnellen und reibungslosen Ablauf des Drucklegungsprozesses gesorgt. Die VG-Wort gewährte großzügig einen Druckkostenzuschuß. Karsten Malowitz (Humboldt-Universität Berlin) hat die Druckfassung dieses Buches sorgfältig korrekturgelesen. Marcus Willaschek (Universität Frankfurt), Josef Früchtl (Universität Amsterdam), Christoph Assmuth (TU Berlin), Rainer Adolphi (TU Berlin), Reinhard Mehring (Humboldt-Universität Berlin), Reinhold Schmücker (Universität Hamburg) und mein Mann Siegfried Weichlein (Humboldt-Universität Berlin) haben mir für viele wichtige kritische Hinweise und Anregungen zu meinem Buch gegeben. Ihnen allen möchte ich meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Meinem Mann Siegfried möchte ich zudem für emotionalen Rückhalt während der schwierigen Phasen danken.

Mein besonders herzlicher Dank gilt meinen Gutachtern Georg Lohmann (Universität Magdeburg) und Volker Gerhardt (Humboldt-Universität Berlin). Ganz besonders hervorheben möchte ich meinen Betreuer Michael Pauen (Universität Magdeburg), der das Buch durch seine kluge, konstruktive, feinsinnige und sorgfältige Kritik entscheidend geprägt hat. Ohne seine Unterstützung wäre mein Habilitationsprojekt vielleicht nie zu einem erfolgreichen Abschluß gekommen. Ihm danke ich in besonderem Maße und von ganzem Herzen. Mein besonderer Dank gilt auch Norbert Franz (Uni-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

versität Potsdam) für eine schöne neue Perspektive. Gewidmet ist dieses Buch meiner Mutter Elisabeth Raters.

Berlin, im Mai 2005 *Marie-Luise Raters*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 5

1. Kapitel: Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus. Eine Einführung 11

1. Ein erster Einstieg 13
2. Die Wurzeln in der englischen Aufklärung 22
3. Der Triumph des Schönen in der deutschen Ästhetik seit Winckelmann 30
4. Die Stationen der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus 50

2. Kapitel: Die philosophische Leistung schöner Kunst bei Schelling und den angelsächsischen Romantikern 69

1. William Wordsworth und die verborgene Würde des bäuerlichen Alltags 74
2. Friedrich Wilhelm Josef Schelling und der Hauch des Lebens im Kunstwerk 89
3. Samuel Taylor Coleridge und die Leblosigkeit von Wachsfiguren 113
4. Schellings Ästhetik als Steinbruch für Coleridge 126
5. Ralph Waldo Emerson und die Schönheit einer Eisenbahn 139
6. Edgar Allan Poe und die Sehnsucht der Motte nach dem Stern 159
7. Schelling und die englische Romantik im Licht des Second-Oxford-Hegelianismus 173

3. Kapitel: Das gar nicht immer schöne Schöne bei Hegel . . 195

1. Die metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke 199
2. Ästhetisch Schönes in der Natur und ästhetisch schöne profane Kunstwerke 216

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Das substantiell Schöne, der Darstellung des Wahren verpflichtet 230
4. Das substantiell schöne Kunstwerk als erstes versöhnendes Mittelglied zwischen Geist und Natur 238
5. Das Hegelsche Ideal als Ideal ohne Vorbildfunktion . . . 242

4. Kapitel: Die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus im Kontext 251

1. Die Entstehung des Oxford-Idealismus 253
2. Der ästhetische Moralismus des frühen John Ruskin . . . 260
3. Erste Schritte zu einer pragmatischen Auffassung von Kunst beim späten John Ruskin 273
4. Kunst so gar nicht zum Anfassen bei Benedetto Croce . . 289

5. Kapitel: Kunst als Ausdruck von Gefühl in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus 323

1. Die älteste Programmskizze der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus beim frühen Bernard Bosanquet . 325
2. Das Kunstwerk als expressive Einheit von Gestalt und Gehalt nach Andrew C. Bradley 335
3. Die Gefühlsästhetik des späten Bernard Bosanquet . . . 346
4. Das in schwieriger Weise schöne Kunstwerk beim späten Bernard Bosanquet 378
5. Dewey und Wollheim über Bosanquets Ästhetik 398

6. Kapitel: Die Götterdämmerung im Third-Oxford-Idealismus 415

1. Das Monadismusproblem des frühen Robin George Collingwood 421
2. Die mentalistische Kunstphilosophie des frühen Robin George Collingwood 446
3. Die erste pragmatistische Ästhetik von John Dewey . . . 470
4. Die Gefühlsästhetik des späten Robin George Collingwood 511
5. Götterdämmerung 568

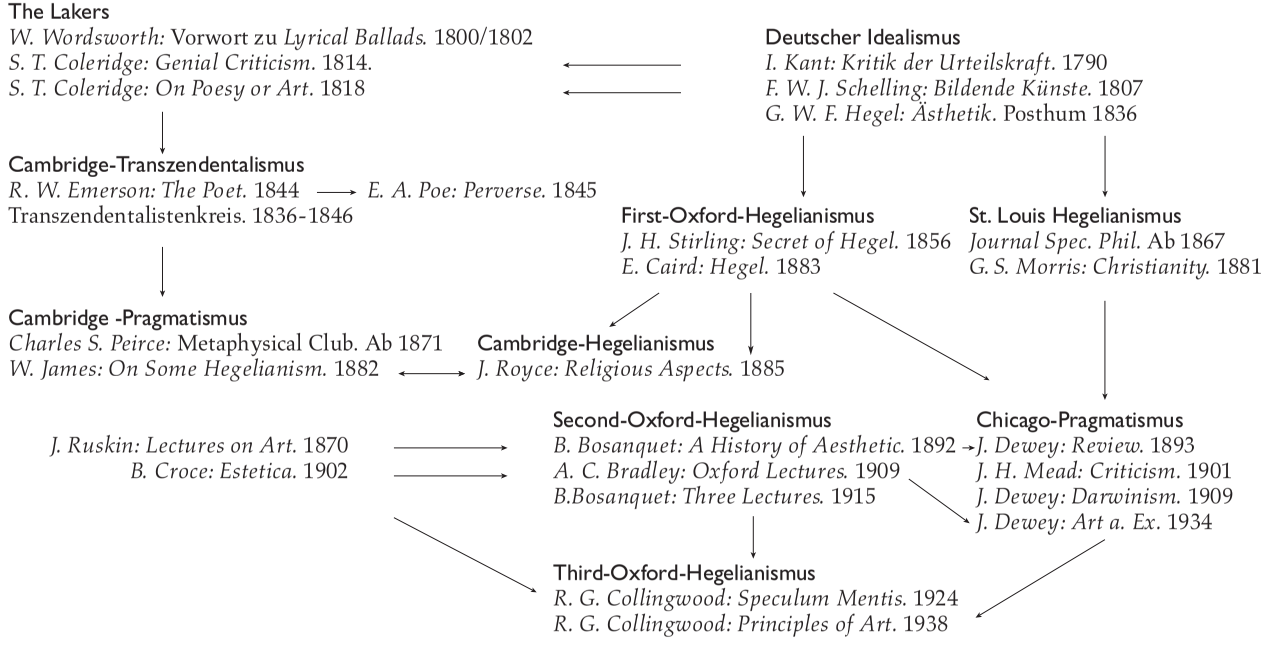
Bibliographie 590

Register 611

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997078 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Entwicklungslinien des deutschen und angelsächsischen Idealismus bis zum Pragmatismus aus der Perspektive der Ästhetik



Copyright: Marie-Luise Raters. *Kunst, Wahrheit und Gefühl.* Karl-Alber-Verlag Freiburg 2005.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

1. Kapitel

Die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus.
Eine Einführung.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Leidenschaf-

[2] Zur Bedeutung des Begriffs ›Idealismus‹ vgl. Abschnitt 6.5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten des Herzens«[3] zum Ausdruck zu bringen habe. Mehr als hundert Jahre später findet sich bei dem Oxforder 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 Oxforder 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 sensualen 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/[6]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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 äußeren 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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, überschäumende 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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 philosophiehistorischen 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. 49 f. 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 *Schmücker, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 erschaudernd 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, 1 ff.; sowie *Tugendhat, Ernst: Probleme der Ethik.* Stuttgart 1984, 43 ff.; sowie *Habermas, Jürgen: Vom pragmatischen, ethischen*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Diskursethik*. Frankfurt a. M. 1991, 100–118; sowie *Früchtl, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt a. M. 1996. 151.
Es gibt auch die Konvention, Moralen als die *Systeme von Wertorientierungen* zu definieren, während *Ethik* die *Wissenschaft* bzw. die Philosophie von den Moralen 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, 10 f. 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Spazierganges 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 [1]1909/[2]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 Enthusiam to My Lord Somers.* 1708. Im Text zit. nach *ders.: Ein Brief über den Enthusiasmus.* Die Moralisten. A. a. O. 1–37.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»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 *Cambridger 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 instinkthaftes, 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 Cambridger 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Cambridger 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 verstünden 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 äußeren – 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 berühmen 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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Coleridge[19] 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 fruchtbares 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 Ästhetik[21] 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 »Schildknappen 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 [1]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/[2]1759. Im Text zitiert nach *ders. Vom Erhabenen und Schönen.* Übers. v. F. Bassenge. Hrsg. v. W. Strube. Hamburg [2]1989.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von der Prämisse aus, daß es zwei Typen von »Ideen« gibt, »die fähig sind, einen machtvollen Eindruck auf das Gemüt zu machen«. Gemeint 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 Gemüt 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 werden durch alles evoziert, was mit der Gesellschaft zu tun hat. In diesem 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 zugegebenermaßen 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 evoziert, die den Fortbestand der Gesellschaft sichern. Laut Burke ist schön, was in uns die »Leidenschaft der Liebe« und alle »entsprechenden 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 Leidenschaften der Liebe von der rein sexuellen Begierde deutlich zu unterscheiden seien. A. a. O. 127 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

satzstück der Ästhetik der englischen Romantik benannt. Anders als im deutschen Sprachraum fand Burkes Theorie des Erhabenen hier nämlich keine Anhänger[27] – 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 »nachzuahmen 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 Campa-

[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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Schönem 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 Schönem 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 vertreten[31], 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 Euphranor[32] 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Theokles[33] 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 Beweisziel 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 Vergnügens 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 Unglücksfällen 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß »nichts als das Mitleiden« in »diesen Fällen die Seele unseres Vergnügens« sei. Mitleid ist laut Mendelssohn eine vermischte Empfindung »aus der Liebe zu einem Gegenstande«, verbunden mit dem Schmerz über ein »Unglück«, welches »unverschuldet zugestoßen« 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 *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke 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 Kunstschönheit erreicht. Weil es die schönen Menschenkörper nicht mehr gibt, nach

---

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

[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).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Kunstschaffens 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 vollkommen 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 Kunstschönen 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 Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst.* Dresden/Leipzig 1755/²1756. Im Text zit. nach *ders.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Hrsg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969. Bibl. ergzt. 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(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. 10 f., 20 f., 10 f.

[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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Firnisse von Bewunderung und Ehrfurcht«[42] überziehen, wie Winckelmann es Mendelssohns Rekonstruktion zufolge 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 Schreiens 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 1766/²1788. Im Text zit. nach *ders.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Hrsg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1988, 155 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Urteil[45], »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. 49 f.

[47] Einschlägig zum Wohlgefallen am Schönen bei Kant sind die Arbeiten von Birgit Recki. 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 Recki das Schöne schließlich im Sinne Kants als »Glücksversprechen« für ein Wesen, daß so eingerichtet ist, daß es in seine Welt paßt. *Recki, Birgit: Was darf ich hoffen?* Ästhetik und Ehik im anthropologischen Verständnis bei Immanuel Kant. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 19/1. Januar 1994, (1–18) 17 f. Vgl. auch *Recki, Birgit: Ganz im Glück.* Die *promesse de bonheur* in

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 »mannigfaltiger, 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 bemißt »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 Degradierung 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tik in zentralen Doktrinen unvereinbar. Man kann nicht gleichzeitig Anhänger von Kants Ästhetik und Gefühlsästhetiker sein. Zwangläufig 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Künstlern[59] der verschiedenen Epochen

---

[55] *Fechner, Gustav Theodor: Vorschule zur Ästhetik.* Leipzig 1876/²1925. 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 vielzitierter 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 Diseuse 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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als auch in den Feuilletons von Zeitungen[60] 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 selbst[61]) 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 ausübte«, 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 Symposion 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-Symposion.* 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 Unbeteiligtheit: »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 Fritzi Haberlandt während des Berliner Theatertreffens 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 Fritzi 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

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, Miterleben, 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/[5]1981, 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 Stücke von Bertolt Brecht in einem Band.* Frankfurt a. M. 1978, (983–998) 993, 986.

[65] *Goodman, Nelson: Languages of Art.* 1968/[2]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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Kunstschöne 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 ²1980. Im Text zit. nach *ders.: Objekte der Kunst.* Übers. v. Max Looser. 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 März Texte 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 müsse 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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Lytord 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 unterschieden 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Entrüstung 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 ^{5}1972, (149–169) 157.

[73] *Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk.* Tübingen 1931/^{3}1965, 9–13.

[74] Ingarden zitiert beispielsweise folgende Passage von Pierre Auidat: »L'oeuvre est essentiellement un acte de la vie mentale«. *Audiat, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 erübrigt. 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 Ästhetik[76] *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, 39 f.

[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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 könne 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 »Sinnkontinuität«[78] 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 aufgeregt 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, 54 f.

[78] *Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode.* Tübingen 1960/[4]1975, 92–95, 123–126. Vgl. auch *ders. Die Aktualität des Schönen.* Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stutttgart 1977.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Gegenwart[81] 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/[4]1984, 26, 84, 47 f., 51, 64 f.

[81] Ich habe mit dieser Äußerung Autoren wie Rüdiger Bubner, Josef Früchtl, Christoph Menke, Martin Seel, Birgit Recki, 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 Gegenwartsästhetik nicht mein Thema sind. Vgl. stellvertretend für viele weitere Schriften und Autoren beispielsweise *Bubner: Ästhetische Erfahrung.* A. a. O.; sowie *Früchtl: 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, [2]1991; sowie *Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur.* Frankfurt a. M. 1996; sowie *ders.:*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 1981 ff. 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einfluß von Ernst Cassirers Symboltheorie[84] entstanden. In entscheidenden Passagen ist sie vielmehr deutlich der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus verpflichtet: Es spricht Bände, wenn Langer das Schlußkapitel[85] 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/[5]1973, 369–410. Langers Verortung gegenüber Collingwood und Croce wird in Absatz 6.4.m. diskutiert.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Schönem 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 Schöpfungszusammenhanges, 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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Transzendentalistenkreis 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) 254 f.

[89] Die gröbsten Mißverständnisse werden im Kapitel 2.4. jedoch zumindest angesprochen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Transzendentalistenkreis um Ralph Waldo Emerson; ihre erste, allerdings kaum zur Kenntnis genommene Infragestellung 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. Vermeintlich 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 Oxforder 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/[4]1917.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Erfolg[91]: 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›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 Oxforder 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 Individuums 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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.* Mailand/Palermo/Neapel 1902/²1903. Auch als *ders.: Aesthetic: As Science of Expression and General Linguistic.* Hrsg. u. übers. v. D. Ainslie. New York 1909. Reprinted 1964. Im Text zit. nach *ders.: Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Theorie und Geschichte. Übers. von K. Federn. Leipzig 1905, 51, 79–89.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Hegelianers 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 Gefühlsäshetik 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 1892[94] 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Unterdrükkung? 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Oxforder 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. Zumindest 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 1909/²1909. Reprinted London 1934, 3–34.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 rechtfertigten, 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 geschrieben[100], 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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gebiete[101] 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 á 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hungsort in der Geschichte der Philosophie.[103] Und dieser Ort ist nicht etwa der deutsche Idealismus, wie der hervorragende Kenner des Pragmatismus Richard Bernstein[104] 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 beinhalte 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 Philosoph of John Dewey.* Hrsg. von P. A. Schilpp. Illinois 1939/²1970, 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.: Hegels 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 losspricht.[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, 18 f. 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 setzten. 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-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 einzig 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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Kapitel
Die philosophische Leistung schöner Kunst bei Schelling und den angelsächsischen Romantikern

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

The Raven[1]

»Prophet! said I, »thing of evil! – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
Desolate yet all undaunted, on this desert land enchanted –
On this home by Horror haunted – tell me truly, I implore –
Is there – is there balm in Gilead? – tell me – tell me, I implore!«
Quoth the Raven, »Nevermore«.
»Prophet!« said I, »thing of evil! – prophet still, if bird or devil.

By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden whom the angels name Lenore –
Clasp a rare and radiant maiden whom the angels name Lenore.«
Quoth the Raven, »Nevermore«.

»Be that word our sign of parting, bird or fiend!« I shrieked, upstarting –
»Get thee back into the tempest and the Night's Plutonian shore!
Leave no black plume as a token of that lie thy soul hath spoken!
Leave my loneliness unbroken! – quit the bust above my door!
Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door!«
Quoth the Raven, »Nevermore«.

And the Raven, never flitting, still is sitting, *still* is sitting.
On the pallid bust of Pallas just above my chambers door;
And his eyes have all the seeming of a demon's that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore!

Edgar Allan Poe

[1] Zit. nach *Poe, E. A.: Der Rabe.* Gedichte und Essays. Übers. v. A. Schmidt, H. Wollschläger, F. Polacovics, U. Wernicke. In *ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Hrsg. v. K. Schuhmann, H. D. Müller. Zürich 1994, 144 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

Am Beginn der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus stehen mit Samuel Taylor Coleridge und William Wordsworth zwei Autoren, die aus ihrem Selbstverständnis als Dichter heraus die Weichen stellen und das Thema vorgeben, das die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus wie kein anderes beschäftigen soll. Das Thema lautet: Was leistet Kunst im Vergleich zur Philosophie?[2] Vor allem Coleridge nimmt immer wieder für sich in Anspruch, als Dichter zugleich auch Philosoph zu sein.[3] Zeitweise kokettiert er sogar mit dem Gedanken, ob er mit seinen Dichtungen vielleicht sogar mehr zu leisten vermag als die Philosophie. So heißt es in seiner *Biographia Literaria* (dieses Werk hat Coleridge seiner kreativen Selbstverständigung gewidmet) zunächst noch relativ zurückhaltend, daß »kein Mann jemals ein großer Dichter gewesen« sei, »der nicht gleichzeitig auch ein tiefschürfender Philosoph« war. Dann aber heißt es, daß die »Dichtung die Blüte und der Wohlgeruch aller menschlichen Erkenntnis«[4] sei. Ja, schließlich findet sich sogar eine Passage, in der

---

[2] Schmücker sieht darin (vermutlich in Nachfolge Rüdiger Bubners) eine Fehlorientierung vieler Kunsttheorien. Er schreibt: »Unzulänglich muten jedoch auch viele moderne Kunsttheorien an. Denn die Philosophie der Kunst hat zwar oft nach dem Wesen der Kunst gefragt, dies aber selten genug um der Kunst willen getan. Oftmals dient ihr die Kunst bloß als Spiegel, reflektiert das Kunstverständnis der Philosophie vor allem deren Selbstverständnis. Auch wo sich die Philosophie seit dem 18. Jahrhundert ausdrücklich als Kunstphilosophie versteht, widmet sie sich nur allzugern narzißtischer Nabelschau. Denn das eigentliche Thema der modernen Kunstphilosophie« ist »zumeist die diskursive Vernunft, das originäre Medium der Philosophie.« *Schmücker, Reinold: Was ist Kunst?* Eine Grundlegung. München 1998, 20 f. Vgl. zur Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Philosophie in unserer Gegenwart auch *Bubner, Rüdiger: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*. In: *Neue Hefte für Philosophie* 5. 1973, 38–73. Im Text zit. nach *ders: Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1989, 9–51; sowie *Bohrer, Karl-Heinz: Die Kritik der Romantik*. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989, inbs. 87. Der Kritik ist lediglich im Falle von Ästhetiken zuzustimmen, in denen die Beiträge der speziellen Kunstwissenschaften überhaupt keine Berücksichtigung finden. Allerdings ist es im Gegenzug leider ein Charakteristikum der Gegenwartsästhetik, daß aus lauter Sorge davor, in metaphysischen Systemverdacht zu geraten, die Frage nach einer weltorientierenden Funktion von Kunstwerken hinten angestellt wird zugunsten von Fragen nach dem Werk- oder Bildcharakter etc.

[3] Vgl. dazu insb. *Coleridge, Samuel Taylor: Lectures and Notes of 1818*. Bohn 1893, 394 ff.

[4] »No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher.« *Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria*. (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. Oxford 1907. Reprinted 1939/1949, 20. »Poetry is the blossom and the fragrance of all human knowledge.« A. a. O. 19.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Coleridge die Dichtung als die »alle anderen Wissenschaften umfassende Gesamtwissenschaft«[5] bezeichnet! Als Dichter ist Coleridge und mit ihm auch Wordsworth und Emerson an einer Bestimmung der Leistungsfähigkeit von Kunstwerken gegenüber der Philosophie außerordentlich interessiert.

Unter ›Philosophie‹ versteht die angelsächsische Romantik begrifflich verfaßte Weltdeutungsmodelle, die uns umfassend darüber aufklären, wie unsere Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen tatsächlich beschaffen ist. Diese Auffassung von Philosophie entspricht im Wesentlichen der der deutschen Idealisten.[6] Die Besonderheit des Philosophie-Verständnisses der angelsächsischen Romantiker liegt jedoch darin, daß sie (wie vor ihnen schon Shaftesbury und die Cambridger Neuplatonisten[7]) das Gefühl als die eigentliche Quelle des Wissens ansehen. Der aufrichtige Mensch fühlt, welche Stellung der Mensch in der von einem göttlichen Prinzip geschaffenen und durchwalteten Wirklichkeit hat, und wie diese strukturiert und geordnet ist. Daraus entsteht das philosophisch relevante Wissen. Die spezifische Aufgabe der Philosophie bzw. der philosophischen Dichtung besteht dann nur noch darin, dieses im Kern emotionale Wissen auf den Begriff zu bringen, um es anderen mitzuteilen.[8]

Dieses Philosophieverständnis tragen die angelsächsischen Romantiker an die Dichtung im Besonderen und an die Kunst generell heran. Entwerfen und entwickeln Kunstwerke auf ihre spezifische Weise ebenfalls Weltdeutungsmodelle, die uns umfassend über die

---

[5] *Coleridge, Samuel Taylor: The Complete Works of S. T. Coleridge.* Bd. 4. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1884 ff., 398. Im Text zit nach *Raab, Elisabeth: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* Mit besonderer Berücksichtigung seiner Lehre von ›Fancy und Imagination‹. Giessen 1934, 24.

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

[7] Vgl. dazu Absatz 1.2.a.

[8] In diesem Sinne weist Coleridge in der für ihn kennzeichnenden blumigen Ausdrucksweise der Philosophie die Aufgabe zu, »to make the reason spread light over the feelings, and to make our feelings, with their vital warmth, actualize our reason«. *Coleridge, Samuel Taylor: Letter to Thomas Poole.* Im Text zit. nach *Rogers, Arthur Kenyon: English and American Philosophy since 1800.* A Critical Survey. New York 1923, 113. Vgl. zu Coleridges Auffassung von Philosophie auch *Richter, Helene: Die philosophische Weltanschauung von S. T. Colerdige und ihr Verhältnis zur deutschen Philosophie.* Anglia 44, 1920. Entfaltet und ausgearbeitet wird die angelsächsisch-romantische Auffassung von Philosophie auch in *Emerson, Ralph Waldo: Literary Ethics.* 1838. Im Text zit. nach *ders.: Der Denker.* In *ders.: Die Sonne segnet die Welt.* Essays. Übers. u. hrsg. v. M. Kühn. Düsseldorf/Leipzig o. J., 222–246.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wirklichkeit und unsere Situation in der Wirklichkeit informieren? Läßt sich vielleicht sogar die Existenz des Künstlers damit rechtfertigen, daß die Kunst mit ihren Mitteln im Prinzip dasselbe zu leisten vermag wie die Philosophie, daß sie uns nämlich ebenso wie die Philosophie darüber aufklären kann, wie die Wirklichkeit beschaffen ist? Oder sind Kunstwerke bloße Fantasieprodukte, die zwar interessant, faszinierend oder sogar schön sein mögen, aber mit unserer Wirklichkeit nichts zu tun haben? Müssen wir uns vielleicht sogar hüten, ihren Gaukeleien aufzusitzen? So in etwa lauten die Fragen, die Wordsworth und Coleridge aufwerfen. Sie beschäftigen die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus noch bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein.

Aus ihrem Selbstverständnis als Dichterphilosophen heraus bejahen die angelsächsischen Romantiker die philosophische Leistungsfähigkeit von Kunstwerken entschieden – das allerdings nur im Falle von Kunstwerken, die ihre Gegenstände mit Mitteln ästhetischer Schönheit als sympathische zeigen. Der Grund ist in der von Coleridge, Wordsworth und Emerson geteilten philosophischen Überzeugung zu suchen, daß die Dinge jenseits aller Kontingenzen eigentlich liebenswürdig bzw. in einem ontologischen Sinne schön sind.[9] Ausgehend von dieser metaphysischen Überzeugung bildet die angelsächsische Romantik eine dichotomische Ästhetik aus, in deren Zentrum die Doktrin steht, daß nur diejenigen Werke der Kunst das würdigende Etikett ›Kunstwerk‹ verdienen, welche ihre Gegenstände mit Mitteln ästhetischer Schönheit als liebenswürdig präsentieren. Die Begründung lautet, daß nur solche Werke der Philosophie Vergleichbares leisten, weil nur sie die Dinge zeigen, wie sie jenseits aller empirisch-kontingenten Mängel dem heiligen Schöpfungsplan zufolge wirklich sind – nämlich liebenswürdig bzw. in einem ontologischen Sinne schön.[10] Die Kehrseite der Medaille ist, daß diejenigen

[9] Vgl. Abschnitt 1.4. zu dem Begriffsgebrauch, die Liebenswürdigkeit eines Dinges oder einer Person als seine ›ontologische Schönheit‹ zu bezeichnen. Im Gegenzug rede ich im Sinne der frühen angelsächsischen Idealisten von etwas ›in einem ontologischen Sinne Häßlichen‹, wenn etwas negative Gefühle wie Angst, Abscheu oder Ekel erzeugt, weil ich im Grunde meines Herzens *weiß*, daß es *tatsächlich* böse, unmoralisch, bedrohlich oder abscheulich *ist*.

[10] Unter Berufung auf Schelling nennt Coleridge das schöne Kunstwerk ›Symbol für die prästabilierte Einheit von Natur und Mensch‹. *Coleridge, Samuel Taylor: On the Principles of Genial Criticism.* Concerning the Fine Arts. More Especially to those of Statuary and Painting. Deduced from the Laws and Impulses which Guide the True Artist in the Production of his Works. In: *Felix Farley's Bristol Journal.* Aug/Sept. 1814. Im Text

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Werke das Etikett ›Kunstwerk‹ nicht verdienen, die ihre Gegenstände mit ästhetisch häßlichen Mitteln als antipathische bzw. als in einem ontologischen Sinne häßliche zeigen. Die metaphysischen Vorgaben der Ästhetik der angelsächsischen Romantik verbieten es, daß in der Kunst Gegenstände aus der Perspektive von Angst, Abscheu oder Ekel präsentiert werden, weil man davon überzeugt ist, daß solche Darstellungen uns täuschen. Diese dichotomische Ästhetik der angelsächsischen Romantik prägt die ästhetischen Debatten im angelsächsischen Sprachraum ein ganzes Jahrhundert lang. Ihr Ursprung in den ästhetischen Schriften von Wordsworth; Coleridges waghalsige Untermauerungsversuche mit der Ästhetik Schellings; ihre Modifizierung in Emersons amerikanischer Romantik, ihre erste (allerdings noch wenig wirkmächtige) Infragestellung durch Edgar Allen Poe sowie die kritischen Einwände späterer angelsächsischer Idealisten sind die Gegenstände dieses Kapitels.

1. William Wordsworth und die verborgene Würde des bäuerlichen Alltags

Die Ästhetik der angelsächsischen Romantik entsteht in ihren wesentlichen Doktrinen etwa zwischen 1795 und 1830 im Kontext der *Lake-School*. So nennt sich ein am Vorbild des *Jenaer Kreises* orientierter Freundeskreis[11] von sogenannten ›Dichterphilosophen‹, der sich innerhalb der ansonsten relativ heterogenen englischen Romantik[12] zusammenfindet, um gemeinsam am See von Windermere zu

zit. nach *ders.:Biographia Literaria*. A. a. O. (219–246) 233. Vgl. auch *ders. The Complete Works of S. T. Coleridge.* A. a. O. Bd. 4, 379. Vgl. zum Stellenwert des schönen Kunstwerks als Symbol für die Vollkommenheit des Schöpfungszusammenhangs auch *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, 54 ff. (V 411); sowie *ders.*: *System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Reprinted Leipzig 1979, 22 f.

[11] Zu diesem Kreis gehörte neben Coleridge und Wordsworth u. a. auch der Dichter Robert Southey (1774–1843). Neuerdings konzentriert sich das Forschungsinteresse auf die Frauen im Umkreis der *Lakers*. Jüngst erschienen ist *Jones, Kathleen: A Passionate Sisterhood.* The Sisters, Wives and Daughters of the Lake Poets. London 1999.

[12] Zugerechnet werden zur englischen Romantik neben den *Lakers* (s. u.) auch die Dichter John Keats (1795–1821), Percy Bysshe Shelley (1792–1822), George Gordon Noel Lord Byron (1788–1824), Jane Austen (1775–1817), Sir Walter Scott (1771–1832), der Philosoph Thomas Carlyle (1795–1881) und die Literaturkritiker William Hazlitt (1778–1630) und Charles Lamb (1775–1834). Allerdings haben sich die Dichter der

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

leben. Im Zentrum der *Lake-School* steht neben Samuel Taylor Coleridge der Dichter William Wordsworth[13], dem ein besonderer Platz in dieser philosophiehistorischen Rekonstruktion gebührt, weil er eines der ersten ausgereiften ästhetischen Dokumente der *Lake-School* verfaßt hat. Die Rede ist von dem Vorwort, das in den Jahren 1800 bzw. 1802 mit dem Gedichtband *Lyrical Ballads*[14] veröffentlich wird.

---

englischen Romantik niemals selbst ›englische Romantiker‹ genannt und sich auch nicht als einheitliche Bewegung in der Kunst verstanden. Lord Byron macht sich über die sogenannte Lake-School sogar lustig: »Thou shalt believe in Milton, Dryden, Pope. Thou shalt not set up Worthworth, Coleridge, Southey. Because the first is crazed beyond all hope. The second drunk, the third so quaint and mouthy«. *Byron: Don Juan*. I, 205. Vgl. zum Stellenwert der *Lakers* innerhalb der englischen Romantik auch *Wellek, René: The Concept of Romanticism in Literary History*. In *ders.: Concepts of Criticism*. New Haven 1963, 147 f.; sowie *Brandl, Alois: S. T. Coleridge und die englische Romantik*. Berlin 1886; sowie insbes. *Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität*. Europäische Romantik und Französische Revolution. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989, 180 ff. Behler betont den Einfluß der Französischen Revolution auf die europäische Frühromantik in Deutschland (Friedrich Schlegel, Novalis), England (Wordsworth, Coleridge) und Frankreich (Frau von Stael, Benjamin Constant). A. a. O. 7.

[13] William Wordsworth (1770–1850) hat über 500 Sonette und unzählige Oden und Gedichte hinterlassen, von denen viele im angelsächsischen Sprachraum so bekannt sind, wie hierzulande etwa die Gedichte von Goethe oder Brecht. Näheres dazu in *Wordsworth*. In: *Nineteenth-Century Literature Criticism*. Bd. 12. O. O. o. J., 390–409. Einschlägige ästhetische Schriften von Wordsworth sind neben seinem Vorwort zu den *Lyrical Ballads* (s. u.) u. a. *ders.: Preface to Poems*. 1815. In: *Literary Criticism of William Wordsworth*. Hrsg. v. P. M. Zall. Nebraska 1966. Hier äußert sich Wordsworth zu seiner Naturphilosophie. Vgl. auch seine autobiographische Dichtung *ders: The Fourteen-Book Prelude*. Hrsg. v. W. J. B. Owen. Ithaca 1985. Hier bekennt Wordsworth seine Begeisterung für die französische Revolution, die bis 1794 anhält, und aus der heraus WordsworthBrutalitäten als geschichtsnotwendig rechtfertigt. Die Abwendung vom Revolutionsgedanken sieht Behler (mit Berufung auf Abrams) in Wordsworths romantischer Philosophie begründet. Wordsworth sei von dem Gedanken getrieben gewesen, in seinen Dichtungen einen visionären kosmischen Weltentwurf zu leisten, in dem alle Höhen und Tiefen, alle Dimensionen der menschlichen Existenz erfaßt sind, und in der die durch die Revolutionserfahrung gestörte Einheit von Mensch und Natur wieder hergestellt werde. *Behler: Perfektibilität*. A. a. O. 205–213 ff. Vgl. auch *Abrams, M. H.: Natural Supernaturalism*. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York 1971.

[14] Der Gedichtband ist nicht leicht zu datieren. Einen ersten Plan zu diesem Band haben die Freunde Wordsworth und Coleridge wohl schon im Jahr 1795 in Somerset geschmiedet. Das bezeugt *Behler: Unendliche Perfektibilität*. A. a. O. 221 f. Insgesamt gibt es fünf autorisierte Ausgaben. Die erste Ausgabe von 1798 hat kein Vorwort, und Wordsworth wird als Verfasser seiner Gedichte nicht genannt; es war nur bekannt, daß Coleridge wußte, wer der Autor war. Die zweite Ausgabe von 1800 erschien unter Wordsworths Namen und mit seinem Vorwort. Eine dritte Ausgabe von 1802 erschien mit einem

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Gedichtband soll einen Dissens zwischen Coleridge und Wordsworth klären. Zwischen den Freunden gibt es eine Debatte zu der Frage, ob Gedichte auch dann »große Freude« hervorrufen können, wenn der Dichter keine spezielle poetische Hochsprache verwendet. Wordsworth bejaht diese Frage. Seiner Auffassung zufolge kann der Dichter auch dann Freude erwecken, wenn er die »alltägliche Sprache von Menschen« aufgreift, die sich gerade »in einem Stadium heftiger Erregung befinden«. Er müsse diese alltägliche Sprache jedoch »metrisch arrangieren« und sie von allem »reinigen, was »wirklicher Defekt ist und also einen rationalen Grund darstellen könnte, diese Sprache abzulehnen oder nicht zu mögen«[15]. Coleridge vertritt hingegen eine elitäre Auffassung von Dichtung, auf die ich im Abschnitt 2.3. zu sprechen komme. Um seine Position gegen die des Freundes zu verteidigen, stellt Wordsworth seine Gedichte den Gedichten von Coleridge in dem Gedichtband gegenüber. Dazu verfaßt er ein Vorwort, das seine gefühlsästhetische Auffassung von Kunst entfaltet.

(a) Die zivilisationskritischen Prämissen von Wordsworths Gefühlsästhetik. Hinter Wordsworths Gefühlsästhetik steht ein umfassendes zivilisationskritisches Programm, das einschlägiger Literatur zufolge durch eine Lektüre von Rousseaus *Dicours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* von 1755 in den Jahren 1793 und 1801 geprägt ist.[16] Als Gefühlsästhetiker sieht Wordsworth die

---

erweiterten Vorwort; die Ergänzungen sind kursiv gedruckt. Diese Ausgabe wurde 1805 und 1850 noch einmal verlegt. Ich beziehe mich auf die Fassungen von 1800 und 1802 und übernehme die Konvention der Herausgeber, Einschübe in der Fassung von 1802 *kursiv* zu drucken.

[15] Programmatisch heißt es bei Wordsworth: »The First Volume of these Poems has already been submitted to general perusal. It was published as an experiment which, I hoped, might be of some use to ascertain, how far, by fitting to metrical arrangement, a selection of real language of men in a state of vivid sensation, that sort of pleasure and quantity of pleasure may be imparted, which a Poet may rationally endeavour to impart.« *Wordsworth: Lyrical Ballads*. A. a. O. 235. »The language too of these men is adopted (purified indeed from what appears to be its real defects, from all lasting and rational causes of dislike or disgust)«. A. a. O. 239.

[16] Ausführlich und erhellend wird der Einfluß Rousseaus auf die englische Romantik analysiert in *Breunig, Hans-Werner: Verstand und Einbildungskraft in der englischen Romantik*. S. T. Coleridge als Kulminationspunkt seiner Zeit. Münster 2002, 46–78. Nach Breunig hat »Rousseau die romantische Bewegung in Schwung gebracht«, indem er ihre »Bewunderung für die Natur« theoretisch untermauerte, obwohl »Rousseau selbst« vermutlich »gar kein Romantiker« war, »was seine Philosophie betrifft«. A. a. O.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zentrale Aufgabe der Dichtung darin, die »wesentlichen Leidenschaften« der Menschen darzustellen. Seine heftige Aversion gegen die beginnende Industrialisierung im England des frühen 19. Jahrhunderts nährt sich von der Überzeugung, daß die Fähigkeit zu intensivem Erleben in städtischen Kontexten durch die »fast täglich« stattfindenden »großen nationalen Ereignisse« und durch andere allzuleicht zugängliche Befriedigungen des »wachsenden Bedürfnisses nach extravaganten Ereignissen« abstumpfen müsse. Weil die »Gewohnheiten des ländlichen Lebens« die dauerhaftesten menschlichen Lebensgewohnheiten überhaupt seien[17], ließen sich in ländlichen Kontexten die »wesentlichen Leidenschaften des Menschen« in einem Stadium viel größerer Einfachheit« beobachten und viel »exakter erfassen« als in städtischen Kontexten. Also haben die Dichter laut Wordsworth vor allem Szenen des »niedrigen und bäuerlichen Leben«[18] zu gestalten.[19]

---

46. Zum Verhältnis von Rousseau und Wordsworth schreibt Breunig: »Für Wordsworth, der zumindest während seines Jahres im revolutionären Frankreich (1790) auf irgendeine Weise Kenntnis vom Denken Rousseaus genommen haben muß, und der bald darauf Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* las, soll es nun auch nicht um eine von der Zivilisation geprägte Natur gehen, sondern um eine unmittelbare Erfahrung, völlig ohne Abstraktion, ja völlig ohne Intellekt, der doch nur das unmittelbar Empfangene entstellen würde. A. a. O. 68. In einer Anmerkung wird folgender Hinweis hinzugefügt: Wordsworth habe »vermutlich 1793 Rousseaus *Diskurs über die Ungleichheit* gelesen; dann wahrscheinlich nochmals 8 Jahre später.« A. a. O. 68, Anm. 11. Hier finden sich weitere Literaturhinweise. Auch Costa-Lima sieht auffällige Parallelen zu Rousseau. Vgl. dazu *Costa-Lima: Die Kontrolle des Imaginären.* A. a. O. 113 ff., 128 f.

17 Der frühe Collingwood steht dieser Naturbegeisterung äußerst kritisch gegenüber. Vgl. dazu *Collingwood, Robin George: Outlines of a Philosophy of Art*. London 1925. Im Text zit. nach *ders.: Essays in the Philosophy of Art*. A. a. O. 107 ff. Details finden sich in Abschnitt 6.1.

18 First of all: »The increasing accumulation of men in cities, where the uniformity of their occupations produces a craving for extraordinary incident, which the rapid communication of intelligence hourly gratifies.« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 243. »Rural occupations are more easily comprehended, and are more durable.« A. a. O. 239. »On that situation our elementary feelings exist in a state of greater simplicity and consequently may be more accurately contemplated and more forcibly communicated. A. a. O. 239. »Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil.« A. a. O. 239.

19 Nach Peper wendet sich Wordsworth »away from (educated) society towards the low and rustic life of simple people, even children, because here he hoped to find his subject of presentation: that is elementary feelings undistorted by social vanity and less under restraint.« *Peper, Jürgen: The Aesthetic as a Democratizing Principle.* In: *Real.* Yearbook of Research in Englich and American Literature. Bd. 10. Aesthetics and Contemporary Discourse. Hrsg. v. H. Grabes. Tübingen 1994, (293–324) 301. Behler betont, daß

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Natürlich müssen die dauerhaftesten Lebensgewohnheiten von Menschen nicht per se auch die besten sein. Man muß nicht erst so drastische Beispiele wie Witwenverbrennungen und Klitoris-Beschneidungen anführen, um Zweifel an dieser Überzeugung anzumelden. Strittig ist ebenfalls, daß das Leben auf dem Land zwangsläufig natürlicher ist als das in der Stadt: Wordsworths Zivilisationskritik basiert offensichtlich auf einer unzulässigen Verwechslung von ›naturbelassen‹ und ›natürlich‹.[20] Interessanter als solche Einwände ist jedoch die Frage, warum Wordsworths Gedichte auch die von Idiomen, Dialektspuren und Abkürzungen durchsetzte bäuerliche Sprache aufgreifen? Diese Frage beschäftigt Wordsworths zeitgenössische Kritiker wie keine andere.[21] Ein erster Grund ist ebenso einsichtig

---

Wordsworths Gedichte wegen ihrer »Vorliebe für soziale Klassen, die bislang keinen Platz in der Dichtung gehabt hatten«, eine ziemlich »ungünstige Aufnahme unter den Zeitgenossen« gefunden hätten. *Behler: Perfektibilität*. A. a. O. 217.

[20] Aus der Retrospektive läßt sich Wordsworths Auffassung mit Rekurs auf Gehlens Auffassung vom Menschen als einem ›Mängelwesen‹ infrage stellen. Gehlens Auffassung besagt, daß der Mensch aufgrund seines Mangels an angeborenen Instinkten anders als das Tier seine Umwelt und seine Fähigkeiten kultivieren müsse. Vgl. *Gehlen, Arnold: Der Mensch*. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Berlin 1940/Wiesbaden ^{9}1978. Das würde wiederum bedeuten, daß das Streben nach Kultivierung dem Menschen in besonderem Maße ›natürlich‹ wäre, und gerade nicht ein sich-zufrieden-Geben mit dem, was sowieso schon angeboren ist, wie es Wordsworth anzunehmen scheint.

[21] Für sein Faible für Umgangssprache wird Wordsworth von seinen Zeitgenossen heftig kritisiert. So schreibt der liberale Politiker (Whig) und Herausgeber der Literaturzeitschrift *Edinburgh Review* (1803–1829) Francis Jeffrey, daß Wordsworth durch den Verzicht auf poetische Diktion und würdige Inhalte der Kunst absolute Bedeutungslosigkeiten und Geschmacklosigkeiten schaffe, die so lächerlich wirkten wie ein Schauspieler, der über keine Mittel verfügt. Wegen seines Verzichts auf Hochsprache könne Wordsworth keine tiefen Gefühle ausdrücken. Damit würde er die kommunikative Potenz der Dichtung zerstören. Mit seiner Kunst würden die Gebildeten als die Bewahrer des Geschmacks nicht erreicht, sondern nur eine kleine Gruppe von ungebildeten Lesern. *Jeffrey, Francis: Southey's Thalaba*. In: *The Edingburgh Review*. Bd. 1/1. Okt. 1802, 63–83. Im Text zit nach *Wordsworth*. In: *Nineteenth-Century Literature Criticism*. A. a. O. 390 ff. In einer anderen Schrift Jeffreys heißt es, daß Wordsworths Gedichte nur deshalb so populär seien, weil sie kindisch, sentimentalisch und vulgär seien. *Ders.: Poems by W. Wordsworth*. In: *The Edinburgh Review* 11/22. Oktober 1807, 214–231. Im Text zit. nach *Wordsworth*. A. a. O. 396. Lord Byron, der Wordsworths Gedichte einerseits wegen ihrer Aufrichtigkeit sehr verehrt, bezeichnet die von der Umgangssprache ausgehenden Dichtungen von Wordsworth andererseits sogar als »Turdsworth« (das bedeutet: Dreck-Wert). *Lord Byron: Review of Wordsworth Poems*. In *ders.: The Works of Lord Byron*. Bd. 1. Letters and Journals. Hrsg. v. R. E. Pothero. New York 1922, 341–343. Im Text zit. nach *Wordsworth*. A. a. O. 392 f. Hier finden sich noch andere Auszüge aus Kritiken an Wordsworths Theorie der Dichtung und Gedich-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wie sympathisch: Wordsworth betont, daß »Dichter nicht für Dichter alleine schreiben, sondern für die Menschen«. Gemeint sind ausdrücklich Menschen aller sozialen Klassen. Wordsworth verzichtet auf eine elaborierte Kunstsprache der Dichtung, damit auch relativ ungebildete Menschen seine Gedichte verstehen können. Eine zweite Antwort liegt bei Wordsworths Zivilisationskritik auf der Hand: Nach Wordsworth können Bauern ihre »Gefühle und Gedanken« noch in besonders »einfache und unelaborierte Ausdrücke« fassen, weil sie »wegen ihres Ranges in der Gesellschaft« und »wegen der Beständigkeit und Enge ihrer Kommunikationskreise« weniger unter dem Druck »sozialer Eitelkeit« stünden. Wordsworth hält die Sprache von bäuerlich lebenden Menschen für eine weitgehend »naturbelassene menschliche Sprache«. Aus dieser sozialromantischen Auffassung von Sprache zieht Wordsworth die Konsequenz, auf Allegorien zu verzichten, weil »solche Personifizierungen« kein Bestandteil normaler und natürlicher Sprachen seien. Außerdem verteidigt er in einem Einschub von 1802 mit einer Vielzahl von Argumenten die These, daß »es keine wesentliche Differenz zwischen Prosasprache und metrischer Sprache« gebe, und daß es eine »solche Differenz auch gar nicht geben« könne. Insgesamt nimmt er für sich in Anspruch, daß sich in seinen Gedichten »wenig davon findet, was poetische Diktion genannt wird«. Er habe vielmehr »genausoviel Mühe darauf verwandt, sie zu vermeiden, wie andere normalerweise darauf verwenden, um sie zu produzieren«. Wordsworths Auffassung von Dichtung zufolge sollen Gedichte also Szenen aus dem ländlichen Leben in bäuerlicher Umgangssprache gestalten, weil Wordsworth das ländliche Leben für das natürlichste Leben, die Leidenschaften von bäuerlichen Menschen für die unverdorbensten Leidenschaften und ihre Sprache für die am weitesten naturbelassene menschliche Sprache hält. Mit Thesen dieser Art positioniert sich Wordsworth menschlich überzeugend als zivilisationskritischer Ästhetiker mit einer bemerkenswerten Sympathie für die bäuerlichen Unterschichten seiner Zeit.[22] Warum aber bezeichnet er die bäuerliche Sprache

---

ten, z. B. von Shelley (a. a. O. 401), Keats (a. a. O. 401) und Coleridge, der seine Argumente für eine dichterische Hochsprache wiederholt, aber keinen Zweifel an seiner Hochschätzung von Wordsworths Gedichten läßt (a. a. O. 401).

[22] Hazlitt würdigt Wordsworths »stolze Bescheidenheit« und seinen Sinn für »soziale Gleichheit«. *Hazlitt, William: The Spirit of the Age.* In: *ders.: Complete Works.* Bd. 11. Hrsg. v. P. P. Howe. London/Toronto 1930, 86 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als eine »besonders philosophische«[23] Sprache? Diese Frage führt zum Kern von Wordsworths Gefühlsästhetik.

(b) Die philosophische Leistungsfähigkeit von Dichtung. Nach Wordsworth verhilft uns die Philosophie zu umfassendem und grundsätzlichem Wissen darüber, wie die Wirklichkeit beschaffen und wie unsere Stellung in der Wirklichkeit ist. Dieser Begriff von ›Philosophie‹ wäre harmlos und konventionell – wenn Wordsworth nicht der festen Überzeugung wäre, daß wir nur wirklich etwas wissen, wenn wir wissen, was wichtig für uns ist und was nicht, was uns bedroht oder erfreut, was unsere menschlichen Lebensvollzüge entscheidend prägt und was nur marginal und ohne weitere Bedeutung für sie ist. Wissen jenseits eines solchen lebensweltlichen Relevanzwissens ist in Wordsworths Augen nur totes Schulwissen und kein originär philosophisches Wissen. Philosophisches bzw. der Philosophie Vergleichbares kann damit nach Wordsworth nur leisten, was uns darüber aufklärt, was für die menschlichen Lebensvollzüge wirklich wichtig und ganz elementar von Bedeutung ist.

Wordsworths Gedichte geben eine deutliche Antwort auf die jetzt naheliegende Frage, was in seinen Augen für die menschlichen Lebensvollzüge wirklich wichtig ist. In seinen Gedichten *The Idiot Boy* und *The Mad Mother* geht es um Muttergefühle; im Gedicht vom *Forsaken Indian* um eine einsame Todesvorahnung; und in *We are Seven* um die Verwunderung von Kindern, die zum ersten Mal mit dem Tod konfrontiert sind. Solche Beispiele zeigen, daß für Wordsworth jenseits aller Moden, Kontingenzen, Eitelkeiten und Hysterien nur das wichtig ist, was mit unseren basalen Lebensvollzügen zu tun hat. Das wiederum ist dasjenige, was uns betrifft, insofern wir Fürsorge und Liebe für unsere Kinder empfinden, und essen, schlafen und sterben müssen. Solche Themen sieht Wordsworth als

---

[23] *»But Poets do not write for Poets alone, but for men«. Wordsworth: Lyrical Ballads.* A.a.O. 255. »And because, from their rank in society and the sameness and narrow circle of their intercourse, being less under action of social vanity they convey their feelings and notions in simple and unelaborated expressions.« A.a.O. 239. »In that situation the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent language of nature.« A.a.O. 244. »*There neither is, nor can be, any essential difference between the language of prose and metrical composition.*« A.a.O. 247. There is »little of what is usually called poetic diction; I have taken as much pains to avoid it as others ordinary take to produce it.« A.a.O. 245. It is »a more permanent and a far more philosophical language that which is frequently substituted for it by Poets.« A.a.O. 239.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die würdigsten und ursprünglichsten Themen menschlichen Kommunizierens an. Zudem ist er der Überzeugung, daß sie in bäuerlicher Kommunikation vorherrschend sind, während sich die Städter mit banalen Luxus- und Eitelkeitsproblemen herumschlagen. Darin sieht Wordsworth wiederum die Ursache dafür, daß man nur in der bäuerlichen Umgangssprache das adäquate Vokabular für Gedichte über Elternliebe, den Wechsel der Jahreszeiten, die Würde der Natur und über Geburt, Krankheit und Tod finde und in der Sprache der Städter nicht. Philosophisches leisten nur Gedichte, die lebensweltliches Relevanzwissen vermitteln, das sich wiederum adäquat nach Wordsworth nur in bäuerlicher Sprache ausdrücken läßt. Das ist der erste Grund, warum Wordsworth seine zeitgenössischen Dichterkollegen mit der Auffassung provoziert, daß in bäuerlicher Umgangssprache verfaßte Gedichte ›besonders philosophisch‹ seien.[24]

Die Frage, warum (in aller Regel) ungebildete bäuerliche Menschen über philosophisch relevantes Wissen verfügen können, führt zu der wichtigsten metaphysischen Prämisse von Wordsworths ästhetischer Theorie. Sie sind der Wiedererinnerungslehre des christlich geprägten Cambridger Neuplatonismus zu verdanken, die schon Shaftesbury adaptiert hat[25], und die vermutlich durch Coleridge Eingang in das Gedankengut der *Lakers* gefunden hat.[26] Diese Lehre besagt, daß alle Menschen ein originäres Wissen über das wirklich Wichtige aus der Gnade des göttlichen Schöpfers heraus »in sich tragen« würden. Dieser Lehre folgend, ist auch Wordsworth überzeugt, daß jeder Mensch im Grunde seines Herzens weiß, daß alle Menschen als »Seinsgefährten« von Natur aus in Liebe und Sympathie miteinander verbunden sind; daß das Universum schön und dem Menschen Heimat ist; und daß »Mensch und Natur wesentlich zueinander passen«. Dieses freudige Wissen betrachtet Wordsworth als »notwendigen Teil unserer Existenz« und als »natürliches und unveräußerliches Erbe«[27] der Menschheit.

---

[24] *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 238–242.

[25] Vgl. zu den Cambridger Neuplatonisten sowie zu Shaftesburys Platonismus Absatz 1.2.a.

[26] Das behauptet zumindest *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 15. Vgl. dazu auch Abschnitt 2.3.

[27] *»The Poet principally directs attention«* to *»this knowledge which all men carry about with them.« Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 253. *»The other is a personal and individual acquisition, slow to come to us, and by no habitual and direct sympathy connecting us with our fellow-beings.«* A. a. O. 253. The Poet *»considers man and nature*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mit dieser Auffassung geht nun die Überzeugung einher, daß das angeborene Wissen bei den meisten Menschen durch wahllos erworbenes Zivilisationswissen überlagert sei und freigelegt werden müsse. Wordsworths Antwort auf die Frage, *wie* angeborenes Wissen freigelegt werden kann, wenn es einmal verschüttet ist, führt direkt ins Herz seiner Gefühlsästhetik: Er ist nämlich der Überzeugung, daß Gedichte im besonderen Maße an unser verschüttetes Wissen heranführen können. Seine Begründung lautet, daß Gedichte in vergleichbar freudige Zustände versetzen wie das angeborene freudige Wissen selbst, so daß man über die freudigen Zustände assoziativ an unser ursprüngliches Wissen erinnert wird. Der Gedanke der Wiedererinnerung durch freudige Gefühle ist von Shaftesbury bekannt.[28] Er bildet den Dreh- und Angelpunkt von Wordsworths gefühlsästhetischer Begründung der philosophischen Leistung von Dichtung.

Diese Begründung besagt im Kern, daß sich uns unser angeborenes philosophisches Relevanzwissen ausschließlich über freudige Zustände und Gefühle wieder erschließen kann. Der kausal-genetische Zusammenhang von Freude und freier Zugänglichkeit zum angeborenen philosophischen Wissen kann gar nicht eng genug gedacht werden. Nach Wordsworth hat man überhaupt »kein Wissen bzw. keine allgemeine Prinzipien«, die nicht »durch Freude entstanden« wären. Für eine Mutter ist das Kind das Wichtigste – und wie anders als durch die Freude an ihrem Kind sollte eine Mutter wissen, welchen Stellenwert das Kind für ihr Leben hat? Allein das Gefühl kann laut Wordsworth den »Handlungen und Situationen Relevanz« verleihen. Nur über das Gefühl erschließt sich die Bedeutung dessen, was ist und was der Mensch erlebt oder tut.

Nun kann man sich die Bedeutung der Regenwälder etwa vermutlich auch ohne den Einsatz von Gefühlen klar machen. Wichtiger als dieser Einwand ist jedoch, daß sich spätestens jetzt ein Theodizee-Problem stellt! Wie kann Wordsworth angesichts von Naturkatastrophen, körperlichem Verfall, Vergänglichkeit, Einsamkeit, dem Bösen und der Sünde so felsenfest an seiner Überzeugung festhalten, daß ausschließlich freudige Gefühle an das verschüttete philosophische

---

as essentially adapted to each other.« A. a. O. 253 (vgl. auch 252). *»The knowledge of the one cleaves to us a necessary part of our existence, our natural an unalienable inheritance.«* A. a. O. 253.

[28] Vgl. Absatz 1.2.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wissen darüber heranführen können, wie die Schöpfung tatsächlich beschaffen ist? Leider stellt sich Wordsworth solchen Zweifeln nicht, um seine enthusiastische Naturphilosophie[29] zu verteidigen. Anstelle von Argumenten gegen solche Theodizee-Zweifel wartet er lediglich mit der Versicherung auf, daß die »aufrichtige Anerkennung der Schönheit des Universums« ein »ganz leichtes und einfaches Unternehmen« für denjenigen sei, der das Universum »aus dem Geist der Liebe«[30] heraus betrachte. Aber natürlich kann eine solche Versicherung die Zweifel nicht besänftigen, wie sie dann von den Second-Oxford-Hegelianern beispielsweise massiv geäußert werden. Auf diese Zweifel komme ich im Abschnitt 2.6. zu sprechen. Hier bleibt nur die zusammenfassende Feststellung, daß Gedichte nach Wordsworth nur dann Philosophisches leisten, wenn sie große Freude schenken, weil sie nur dann die Erinnerung an unser verschüttetes angeborenes Wissen wieder erwecken können, daß unsere Schöpfung jenseits aller Kontingenzen eigentlich wohlgeordnet und die Menschen im Grunde ihres Herzens liebenswürdig, gut und einander wohlgesonnen sind.

(c) Zwei notwendige und eine hinreichende Bedingung des philosophischen Dichtens. Um Gedichte mit philosophischer Leistungsfähigkeit schreiben zu können, muß der Dichter laut Wordsworth zwei notwendige und eine hinreichende Bedingung erfüllen. Damit formuliert Wordsworths Gefühlsästhetik zum ersten Mal die normativen Ansprüche an Kunst und Künstler, welche die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus bis in das 20. Jahrhundert in verschiedenen Varianten immer wieder stellen werden.

Der Dichter muß erstens notwendigerweise »lange und tief nachgedacht« haben, womit allerdings kein Nachdenken im konven-

---

[29] Wordsworth skizziert diese Naturphilosophie vor allem in seiner autobiographischen Dichtung *Wordsworth: The Fourteen-Book Prelude.* A. a. O. (begonnen 1798/99 in Deutschland). Vgl. zu dieser Naturphilosophie auch *Rogers: English and American Philosophy since 1800.* A. a. O. 111; sowie *Peper: The Aesthetic as a Democratizing Principle.* A. a. O. 301.

[30] *»We have no knowledge, that is, no general principles drawn from the contemplation of particular facts, but what has been built up from the contemplation of particular facts, but what has been built up by pleasure, and exists in us by pleasure alone.« Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 252. »The feeling therein developed gives importance to the action and situation.« A. a. O. 242. »An acknowledgment of the beauty of the universe« is »a task light and easy to him who looks at the world in the spirit of love.«. A. a. O. 252.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tionellen Sinne gemeint ist, sondern ein Wiedererinnern an das angeborene Relevanzwissen.[31] Hinter dieser Bedingung steht eine erkenntnistheoretische Vorannahme: Wordsworth betrachtet rational erfaßte Wissensgehalte und Gedanken als »Repräsentanten von vergangenen Gefühlen«. Gemeint ist, daß zwangsläufig begrifflich verfaßte Gedanken entstünden, sobald wir wiederholt auf dasselbe mit vergleichbaren Gefühlen reagieren und uns dessen aus der Wiederholung heraus sukzessive deutlich bewußt werden. Mit ›Nachdenken‹ meint Wordsworth also Prozesse der Bewußtmachung von eigenen Gefühlen. Gegen diese erkenntnistheoretische Prämisse drängen sich nun mindestens drei Einwände auf. Erstens reagiert man auf gleichbleibende Phänomene in unterschiedlichen Situationen und Verfassungen in der Regel mit unterschiedlichen Gefühlen. Die emotionalen Reaktionen allein können die Genese von Gedanken also nicht hinreichend erklären. Zweitens kann man sich über Sachverhalte auch ohne die signifikante Beteiligung von Gefühlen klar werden. Drittens ist es prinzipiell möglich, Gedanken im Sinne eines Lernens ohne jede Beteiligung von einschlägigen Gefühlen von anderen zu übernehmen. Solche Einwände diskutiert Wordsworth nicht. Laut Wordsworth entstehen Gedanken, wenn uns vergleichbare emotionale Reaktionen auf etwas so deutlich bewußt werden, daß wir den Zusammenhang zwischen Phänomen und Reaktion auf den Begriff bringen.

Demzufolge kann ein Dichter nach Wordsworth nur dann »lange und tief nachgedacht« haben, wenn er den beschriebenen Prozeß des heftigen emotionalen Reagierens auf äußere Ereignisse so oft vollzogen hat, daß ihm begrifflich faßbar geworden ist, was »für die Menschen wirklich wichtig« ist. Damit ist natürlich wiederum dasjenige gemeint, was in den basalen Lebensvollzügen jedes Menschen von Bedeutung ist (s. o.). Nicht gefordert ist jedoch, daß sich das Nachdenken des Dichters auf spezielle Gegenstände zu richten hat. Wordsworth betont gegen Coleridge gerichtet vielmehr, daß die »Leidenschaften, Gedanken und Gefühle« des Dichters dieselben wie bei allen Menschen seien. Von den gewöhnlichen Menschen (den

[31] Fabian entwickelt ausgehend von Wordsworths Ästhetik eine Rechtfertigung für das Lehrgedicht. Es ergebe sich »fast mit Selbstverständlichkeit eine immanente Thematik für das Lehrgedicht. Es sind die Themen, die den Mensch als Menschen interessieren: der Mensch und seine Stellung im Kosmos«. *Fabian, Bernhard: Das Lehrgedicht als Problem der Poetik*. In: *Die nicht mehr schönen Künste.* A. a. O. 84, 89.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

potentiellen Rezipienten) unterscheide sich der Dichter »lediglich durch eine größere Unverzüglichkeit, mit der er ohne äußere Anregung denkt und fühlt«. Der Dichter hat sich seine emotionalen Reaktionen auf äußere Ereignisse, die sich zuverlässig in vergleichbarer Weise einstellen, lediglich deutlicher bewußt gemacht, als es in alltäglichen Kontexten normalerweise möglich und erforderlich ist. Das ist gemeint, wenn Wordsworth in seinen Zusätzen von 1802 regelrecht zu schwärmen beginnt und den Dichter als einen Menschen bezeichnet, der »mit mehr lebendiger Sensibilität, mehr Enthusiasmus und Zärtlichkeit ausgestattet« sei, und der auch eine »größere Erkenntnis der menschlichen Natur und eine einfühlsamere Seele« habe als alle anderen Menschen.

Eine zweite notwendige und im engeren Sinne technische Bedingung muß der Dichter erfüllen: Er muß eine besonders ausgeprägte Fähigkeit haben, seine aus Gefühlen entstandenen Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Er muß näherhin über eine besonders ausgeprägte Assoziationsfähigkeit verfügen, die Wordsworth auch »Vorstellungskraft«[32] (fancy) nennt. Gemeint ist die Fähigkeit, wich-

---

[32] Eine wortgleiche Unterscheidung zwischen Vorstellungskraft und Imagination (fancy and imagination; zu imagination s. u.) findet sich auch bei *Coleridge: Biographia Literaria.* A. a. O. Bd. II, 20. Der Unterschied ist: Nach Coleridge hat jeder Fantasie, aber nur die Künstler Imagination, während nach Wordsworth jeder Mensch über beide Fähigkeiten verfügt, der Künstler allerdings jeweils in besonderem Maße. Nach Coleridge stammt diese Unterscheidung ursprünglich von Wordsworth. A. a. O. Bd. I, 64. Der Sache nach findet sich diese Unterscheidung auch in dem Essay *On Poesy or Art* von 1818, der sich besonders eng an Schellings Rede *Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur* von 1807 anlehnt. Vgl. dazu Absatz 2.3.c.
Die Unterscheidung wurde diskutiert im Hinblick darauf, (1) ob sich beide Dichterkräfte sinnvoll unterscheiden lassen, (2) ob sie nur unterschiedliche Grade ein- und derselben Kraft bezeichnen, und (3) ob sie von Coleridge und Wordsworth stammt, oder nicht viel eher von Jean Paul *(Vorschule der Ästhetik)* oder von J. G. Maaß *(Versuch einer Einbildungskraft).* Vgl. *Raab: Grundanschauungen.* A. a. O. 46 f. Behler hält die Unterscheidung für »kümmerlich«. *Behler: Perfektibilität.* A. a. O. 231. Nach Scruton kann man die Unterscheidung aktualisieren. *Scruton, Roger: Fantasy and Imagination.* In: *A Companion to Aesthetics.* A. a. O. 215 f. Nach Costa Lima entspringt die »nachdrückliche Betonung« der weltzugewandten Tätigkeit (fancy) einer »revolutionären Enttäuschung.« *Costa-Lima: Die Kontrolle des Imaginären.* A. a. O. 121. Zur Rolle der Imagination in ästhetischer Kritik nach Coleridge vgl. auch *Weston, Michael: Criticism.* In: *A Companion to Aesthetics.* A. a. O. 93. Eine erhellende Analyse von Coleridges weitergehender Unterscheidung der *primary imagination* und der *secondary imagination* von *fancy* mit Blick auf die Kantische Unterscheidung von primärer, sekundärer und reproduktiver Einbildungskraft findet sich bei *Breunig: Verstand und Einbildungskraft in der englischen Romantik.* A. a. O. 200–208.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tige »Begebenheiten und Situationen aus dem alltäglichen Leben« nicht nur zu erkennen, sondern auch in Worte kleiden zu können, welche mit denselben emotionalen Assoziationen wie die Begebenheiten selbst konnotiert sind. Nur durch eine solche Assoziationstechnik ist es dem Dichter laut Wordsworth nämlich möglich, von Ereignissen nicht nur nüchtern zu berichten, sondern uns auch etwas über ihre emotionale Qualität mitzuteilen, und darum soll es der Gefühlsästhetik zufolge in der Kunst ja vor allem gehen.

En passant entwickelt Wordsworth ausgehend von seinem assoziationstechnischen Standpunkt noch ein weiteres Argument für den Vorrang der Umgangssprache in der Dichtung. Das Argument behauptet erstens, daß uns Assoziationen zur alltäglichen Umgangssprache am weitesten vertraut sind. Zweitens behauptet es, daß die alltägliche Umgangssprache den alltäglichen Ereignissen am ehesten gemäß ist. Daraus schließt Wordsworth ein weiteres Mal gegen Coleridge, daß Dichtung als »Auswahl aus der von Menschen wirklich gesprochenen Sprache«[33] zu entstehen habe, und nicht über die Konstruktion einer poetischen Kunstsprache.

Allerdings darf die assoziationstechnische »Auswahl aus der von Menschen wirklich gesprochenen Sprache« keine willkürliche Auswahl sein. Sie muß vielmehr »aus dem richtigen Gefühl« heraus vollzogen werden. Schließlich soll sich die Dichtung ja über die »Vulgarität und Bedeutungslosigkeit des alltäglichen Lebens« erheben. Damit ist Wordsworths dritte, hinreichende Bedingung angesprochen: Der Dichter kann aus der naturbelassenen bäuerlichen Umgangssprache die richtigen Metaphern und Ausdrücke nur finden, wenn er über die Fähigkeit zur Imagination (imagination) verfügt. Das ist die Fähigkeit zu leidenschaftlicher Hingabe und liebender

[33] »Poems to which any value can be attached« are produced by a man who »had also thought long and deeply.« *Wordsworth: Lyrical Ballads*. A. a. O. 240. Our thoughts are »the representatives of all our past feelings.« A. a. O. 240. The Poet discovers »what is really important to men.« A. a. O. 240. »*These passions and thoughts and feelings are the general passions and thoughts and feelings of men.*« A. a. O. 255. »*The Poet is chiefly distinguished from other men by a greater promptness to think and feel without immediate external excitement.*« A. a. O. 255. »*He is a man speaking to men: a man, it is true, endued with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind.*« A. a. O. 249. Fancy is »*to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them.*« A. a. O. 238. »*The language of such Poetry as I am recommending is, as far as is possible, a selection of the language really spoken.*« A. a. O. 248.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verehrung. Im Gegenzug hält Wordsworth es für völlig ausgeschlossen, daß aus Melancholie oder gar aus Depression, Misanthropie und Pessimismus Gedichte entstehen können, mag der Dichter auch noch soviel nachgedacht haben und über eine noch so ausgefeilte Assoziationstechnik verfügen. So zweifelhaft dieser Automatismus auch sein mag, so war Wordsworth für Edgar Allan Poe sicherlich vor allem wegen dieser Auffassung ein rotes Tuch (vgl. dazu den Abschnitt 2.6). Nach Wordsworth kann nur dichten, wer »sich an seinen eigenen Leidenschaften und Willensregungen erfreuen kann«, und wer »sich mehr als andere Menschen an dem Geist des Lebens erfreut, der in ihm ist«. Insofern lautet die dritte und wichtigste Bedingung seiner Theorie der Dichtung, daß der Dichter die Dinge nicht einfach abbilden darf, wie sie ihm erscheinen. Nein, er muß »die Welt aus dem Geist der Liebe betrachten« und in den Dingen Objekte sehen, »die in ihm unmittelbar begeisterte Sympathie erwecken«.

Wordsworths enthusiastischer Gefühlsästhetik zufolge hat der Dichter nur »unter der einen einzigen Auflage« zu schreiben, »einem Menschen unmittelbare Freude zu schenken«. Das kann ihm Wordsworths ontologischen Prämissen zufolge nur gelingen, wenn seine Kunstwerke »eine Anerkennung der Schönheit des Universums« und »darüber hinaus eine Würdigung der angeborenen und nackten Würde des Menschen« darstellen. Das bedeutet wiederum, daß es nicht beliebig sein kann, wie der Dichter die Assoziationstechnik anwendet, welche Qualität die Bilder haben, mit denen er seine Gegenstände in neue Kontexte einbettet, und welche Konnotationen seine sprachlichen Mittel haben. Vielmehr muß der Dichter seine Assoziationstechnik mit der Absicht verwenden, die Gegenstände seine Gedichts mit ästhetisch schönen Mitteln so sympathisch wie möglich zu präsentieren. Mit »ästhetisch schönen Ausdrucksmitteln« sind in diesem Fall die positiven Konnotationen der sprachlichen Ausdrücke und Konstellationen eines Gedichts gemeint. Gegebenenfalls muß der Dichter sogar eingreifen, um zu »beseitigen, was schmerzhaft oder hemmend für die Leidenschaft wäre« – denn nur »als sympathisch präsentierte Gegenstände« erwecken nach Wordsworth die »Freude«[34], auf die es ihm ankommt. Das ist die Kernaussage von Wordsworths Gefühlsästhetik.

[34] *»That is a selection, wherever it is made with the true taste and feeling«* will *»entirely separate the composition from the vulgarity and meanness of ordinary life.« Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 248. *»A man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other man in the spirit of life that is in him.«*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn der Dichter die drei genannten Bedingungen erfüllt, wird er mit seinem Gedicht nicht nur ein »Lied singen, in das alle Menschen mit einstimmen« können, sondern er wird sich zudem an der »Gegenwart von Wahrheit als unser sichtbarer Freund und stündlicher Begleiter« erfreuen können. In diesem Fall kann das Gedicht laut Wordsworth erstens eine wichtige moralische Funktion erfüllen, weil es »überall Beziehung stiften und Liebe mit sich tragen« kann, um so »gegen alle Unterschiede der Seelen und Klima-Bedingungen, von Sprache und Gebräuchen, von Gesetzen und Gewohnheiten« anzugehen. Es würde »durch Leidenschaft und Wissen die gesamte menschliche Gesellschaft miteinander« verbinden, »wie sie über die ganze Erde zu allen Zeiten verstreut ist«. Vor allem aber würde das Gedicht den Anspruch erfüllen, »der philosophischste aller Typen von Geschriebenem« zu sein. Wordsworth betont ausdrücklich, daß diesen Anspruch schon Aristoteles[35] formuliert habe. Wenn uns Gedichte die Wirklichkeit nämlich so wohlgeordnet und die Menschen so gut präsentieren, wie sie jenseits aller Kontingenzen wirklich sind, dann schenken sie uns die Freude, die uns an unser verschüttetes philosophisches Relevanzwissen erinnert, und dann wissen wir wieder, wie unsere Wirklichkeit und unsere Mitmenschen wirklich beschaffen sind. Ja, dann können Gedichte in epistemischer Hinsicht

---

A. a. O. 250. The Poet »*looks at the world in the spirit of love.*« A. a. O. 252. »*He considers him*« *as* »*finding every where objects that immediately excite in him sympathies.*« A. a. O. 252. »*The Poet writes under one restriction only, namely, that of the necessity of giving pleasure to a human Being.*« A. a. O. 251. »*It is an acknowledgment of the beauty of the universe.*« A. a. O. 252. »*Further it is a homage paid to the native and naked dignity of man.*« A. a. O. 252. »*Here, then, he will apply the principle on which I have so much insisted, namely, that of selection; on this he will depend for removing what would otherwise be painful or disgusting in the passion.*« A. a. O. 250 f. »We have not sympathy but what is propagated by pleasure.« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 252.

[35] Poe kommentiert diese Passage sarkastisch: Aristoteles hätte die Dichtung als ›philosophisch‹, aber nicht als ›metaphysisch‹ bezeichnet. *Poe, Edgar Allan: Letter to B.* 1831. In: *Southern Literary Messenger.* July 1836. Im Text zit. nach: *Brief an B.* In *ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 9. *Gedichte. Drama. Essays* 1. Hrsg. v. R. Kruse, F. Polakovics, A. Schmidt, U. Wernicke, H. Wollschläger. Olten 1966, 242. Bei John Dewey findet sich die Bemerkung, daß »eine Lektüre« der entsprechenden Philosophen »die Vermutung« nahelegen würde, »daß sie entweder keine ästhetische Erfahrung gemacht haben oder Vorurteile ihrer Interpretation diese Erfahrung einschränkten.« *Dewey, John: Art as Experience.* New York 1934. Auch als: *John Dewey – The Later Works.* Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff. Im Text zit. nach *ders.: Kunst als Erfahrung.* Übers. von Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980, 337.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wissenschaft und Philosophie sogar weit übertreffen. Sie würden im Gegensatz zu den Wissenschaften und zur Philosophie »das elementare Prinzip der Freude« schließlich direkt erleben lassen, durch das der Mensch »erkennt, und fühlt, und lebt und sich bewegt«. Einzig an der lebendigen göttlichen Schöpfung selbst findet der Dichter laut Wordsworth seine Grenze. Je präziser er die drei genannten Bedingungen des Dichtens erfüllt, um so tiefer wird nach Wordsworth nämlich »seine Überzeugung, daß kein Wort, welche ›fancy‹ oder ›imagination‹ suggerieren, mit denen verglichen werden können, welche aus der Realität und der Wahrheit stammen«[36]. Einzig die ewige Natur setzt laut Wordsworth also die Schaffensgrenze für den Dichter. Sie allein läßt die Dinge noch liebenswürdiger, vollkommener und schöner erscheinen als seine Gedichte. Diese naturphilosophisch fundierte Gefühlsästhetik ist der Nährboden, den Wordsworth in der *Lake-School*-Ästhetik der englischen Romantik für Schellings Rede in Coleridges Adaption bereitet hatte.

2. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und der Hauch des Lebens im Kunstwerk

William Wordsworth und sein Freund Samuel Taylor Coleridge unternahmen zwischen 1798 und 1799 eine Reise nach Ratzeburg und

---

[36] *»The Poet, singing a song in which all human beings join with him, rejoices in the presence of truth as our visible friend and hourly companion.« Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 253. *»He is the rock of defence of human nature; and upholder an preserver, carrying every where with him relationship and love.«* A. a. O. 253. *»In spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it spreads over the whole earth, and over all time.«* A. a. O. 253. *»Aristotle, I have been told, hath said, that Poetry is the most philosophic of all writing.«* A. a. O. 251. *»And thus the Poet, prompted by this feeling of pleasure which accompanies him through the whole course of his studies, converses with general nature with affections akin to those, which, through labour and lenght of time, the Man of Science has raised up in himself, by conversing with those particular parts of nature which are the objects of his studies.«* A. a. O. 253. Es soll sich um eine Ehrung handeln, die gezollt wird gegenüber *»the grand elementary principle of pleasure, by which he knows, and feels, and lives, and moves«*. A. a. O. 252. *»He will feel that there is no necessity to trick out or to elevate nature: and the more industriously he applies this principle, the deeper will be his faith that no words, which his fancy or imagination can suggest, will be to be compared with those which are the emanations of reality and truth.«* A. a. O. 251.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Göttingen in Deutschland.[37] Während dieser Reise lernten die beiden englischen Dichter die Philosophie des deutschen Idealismus kennen. Und zumindest Coleridge ließ sich von Schellings Philosophie so sehr beeindrucken, daß er sie schließlich als seine eigene ausgab.

(a) Coleridge als Botschafter Schellings. Coleridge kann als die wohl schillerndste Figur der englischen Romantik gelten. Nachdem er zunächst bei dem seinerzeit hochberühmten Empiristen David Hatley in Cambridge Philosophie studiert[38] hatte, schwang er sich nach der Deutschlandreise zu einer Art Botschafter des Idealismus auf, indem er seine Kenntnisse der deutschen Sprache für eine rege Übersetzungstätigkeit nutzte. Sein Interesse galt der Philosophie des frühen Schelling und der Philosophie Kants. Insgesamt ist es wesentlich auf Coleridge zurückzuführen, daß die Philosophie der englischen Romantik so deutliche Spuren des deutschen Idealismus trägt.[39] Bei sei-

---

[37] Bezeugt wird das in *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 236.

[38] Coleridges philosophische Entwicklung ist relativ gut dokumentiert. (1) Nach Raab kam er während seiner Schulzeit im *Christ's Hospiz* mit dem Neuplatonismus der *Cambridge Platonists* und der *Early English Divines* in Kontakt. *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 15. Zum Cambridger Neuplatonismus vgl. Abschnitt 2.a. Die *Early English Divines* konstituierten sich aus den Philosophen R. Hooker, Ch. Clingworth, E. Stillingfleet und Th. Taylor. Taylor hatte 1787 Plotins *Enneaden* in englischer Übersetzung herausgegeben. (2) Nach Muirhead studierte Coleridge ab 1791 bei dem Empiristen David Hatley in Cambridge. *Muirhead, John H.: Coleridge as Philosopher.* London 1930/[3]1970, 40–45. (3) Nach Blau begann Coleridge mit der Entwicklung seines Idealismus etwa im Jahr 1801 nach einer Abwendung von dem Empirismus seines Lehrers. *Blau, Joseph F.: Men and Movements in American Philosophy.* In: *Prentice Hall Philosophy Series.* Hrsg. v. A. E. Murphy. New York [4]1955. Im Text zit. nach: *Philosophie und Philosophen Amerikas.* Ein historischer Abriß. Übers. von H. W. Kimmel. Meisenheim/Glan 1957, 134. Vgl. auch *Winckelmann, Elisabeth: Coleridge und die Kantische Philosophie.* Erste Einwirkungen des deutschen Idealismus in England. Leipzig 1933, 82 f. Tatsächlich scheint die Deutschlandreise jedoch das einschneidende Erlebnis gewesen zu sein.

[39] Die literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur zur englischen Romantik konzentriert sich auf die Frage, wie eigenständig die englische Romantik gegenüber anderen Geistesströmungen im Europa ihrer Zeit ist. Paradigmatisch zu nennen ist erstens *Eldridge, Richard: On Moral Personhood.* Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding. Chicago/London 1989. Nach einer kurzen Einführung in die Auffassungen des moralischen Bewußtseins bei Kant und Hegel interpretiert Eldridge verschiedene Hauptwerke der englischen Romantik (genauer: von Coleridge, Conrad, Wordsworth und Austen). Seine Leitthese lautet, »that autonomous achievements of understanding and value are inextricably intermingled with relation to others«. A. a. O. xi. Zu nennen ist außerdem *Izenberg, Gerald N.: Impossible Individuality.* Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood. 1787–1892. Princeton 1992. Hier werden zunächst

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nem Selbstverständnis als Dichterphilosoph konzentrierte sich Coleridge besonderes auf die ästhetischen Schriften Kants und Schellings. Zunächst befaßte er sich mit der Ästhetik Kants.[40] Das bekunden mehrere zwischen 1810 und 1818 veröffentlichte Essays, die ganz offensichtlich von Kants *Kritik der Urteilskraft* geprägt sind.[41] Aller-

---

die Auffassungen von der Rolle des Individuums in der Politik (mit Fokussierung auf den ›Revolutionär‹) bei Schleiermacher, W. v. Humboldt und F. Schlegel analysiert. Dem werden dann die entsprechenden Auffassungen bei Wordsworth und Chateaubriand entgegengestellt unter der Frage, was unter einem »expressiven Individualismus« (expressive individualism) verstanden werden könnte. Vgl. auch Anm. 100 im 1. Kapitel dieser Abhandlung.

[40] Coleridges Interesse an Kant wurde wahrscheinlich (Coleridge läßt das wie auch den genauen Zeitpunkt im geheimnisvollen Dunkeln) durch die englischen Neuidealisten geweckt. Seltsamerweise bekundet Coleridge selbst allerdings, daß sich sein Interesse an der Philosophie Kants ›erst sehr viel später‹ als der Philosophie Schellings zugewandt habe. *Coleridge: Biographia Literaria.* A. a. O. 141. Die Veröffentlichungsdaten seiner Essays zur Ästhetik Kants (s. u.) widerlegen diese Selbsteinschätzung allerdings.

[41] Zu exponieren sind drei Essays. (1) Im *Fragment of an Essay on Taste* von 1810 definiert Coleridge den Schönheitssinn als gemischten Sinn, der durch die Wahrnehmung von Objektqualitäten bestimmte Befindlichkeiten hervorruft. Die Wahrnehmung von Schönheit sei von unmittelbarer Freude begleitet. Der Schönheitssinn sei eine angeborene Fähigkeit, die kultiviert werden müsse. Geschmacksunterschiede erklärten sich durch verschiedene Niveaus der Kultivierung. Die Zustimmung zu einem ästhetischen Urteil könne (im Sinne Kants) jedermann angesonnen, aber nicht eingefordert werden. *Coleridge, Samuel Taylor: Fragment of an Essay on Taste.* Geschrieben 1810. Erstdruck *Literary Remains* Bd. 1. 1836. Im Text zit. nach ders.: *Biographia Literaria.* A. a. O. Bd. 2, 247–249. (2) Im Essay *On the Principles of Genial Criticism* von 1814 wird das Schöne vom Angenehmen unterschieden. Während das Angenehme zufällig und je nach individueller sinnlicher Disposition oder kulturabhängiger Sozialisation erfreue, spräche das Schöne den angeborenen Geschmack an. Es erfreue jeden kultivierten Menschen in gleicher Weise. Schönheit wird im organizistischen Sinne als durch menschliche Kreativität geschaffene Einheit von Teilen in einem Ganzen definiert, die der kosmischen Harmonie von menschlichem Geist und Natur entspricht. Deshalb sei der Geschmack bzw. der Schönheitssinn Vermittler zwischen Intellekt und Sinnlichkeit bzw. zwischen Geist und Natur. *Coleridge: Principles of Genial Criticism.* A. a. O. Erstdruck in: *Felix Farley's Bristol Journal.* 1814. Im Text zit. nach *ders.: Biographia Literaria.* A. a. O. Bd. 2, 219–246. (3) Im *Fragment of an Essay on Beauty* von 1818 bestimmt Coleridge ›Schönheit‹ dann als ›Ordnung ohne äußeren Zweck‹. Wie Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* stellt auch Coleridge hier das Schöne in Beziehung zum Guten, mit dem Argument, daß zum Geschmackssinn auch moralische Gefühle gehörten, allerdings kein Interesse an der Existenz des Gegenstandes. *Coleridge, Samuel Taylor: Fragment of an Essay on Beauty.* 1818. In *ders.: Biographia Literaria.* A. a. O. Bd. 2, 250–252. Zur moralischen Dimension der Kunst bei Coleridge vgl. auch *Todorov, Tzvetan: Critique de la Critique.* DeSeuil 1984. Im Text zit. nach *ders.: Literature and its Theorists.* A Personal View of Twentieth-Century-Criticism. Übers. v. C. Porter. New York 1987, 118 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dings waren diese Essays letztlich weniger einflußreich, als man aus der Retrospektive im Wissen um die Bedeutung Kants für die Ästhetikgeschichte vermuten würde. Wie ihre Erwähnungen bei Ruskin und Collingwood beispielsweise zeigen, wurden sie zwar gelesen, blieben aber aus heute nicht mehr nachvollziehbaren Gründen ohne nennenswerten Nachhall in der angelsächsischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Ganz anders liegt der Fall bei Coleridges Adaption der Kant-Kritik des englischen Neuidealisten[42] Hamilton in seiner Schrift *Aids to Reflection and the Confession of an Inquiring Spirit*.[43] Diese Schrift machte die theoretische Philosophie Kants schlagartig im gesamten angelsächsischen Sprachraum bekannt, als sie im Jahr 1829 von dem Unitarier James Marsh auch den amerikanischen Lesern zugänglich gemacht wurde. Bis heute fällt der Name ›Coleridge‹ in Amerika zumeist im Zusammenhang mit der Theoretischen Philosophie Kants.[44]

---

[42] Die sogenannten *englischen Neuidealisten* hatten sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext der *Scottish School* von Thomas Reid formiert. Zugerechnet werden ihnen u. a. der Edinburgher Professor für Metaphysik und Logik Sir William Hamilton (1805–1865), der Wissenschaftstheoretiker William Whewell (1794–1866) sowie der Religionsphilosoph Henry Longueville Mansel (1820–1871). Vgl. zum englischen Neuidealismus auch den Beginn von Kapitel 4; sowie *Perry, Ralph Barton: Philosophy of the Recent Past.* An Outline of European and American Philosophy since 1860. London 1927, 15; sowie *Collingwood: Ruskins Philosophy.* In *ders.: Essays in the Philosophy of Art.* Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964, 24. Kritisiert wurde der englische Neuidealismus vor allem von John Stuart Mill in seiner kritischen Schrift *An Examination of Sir Hamilton's Philosophy* von 1865. Vgl. dazu *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy.* Bungay Suffolk 1957/²1966, 537.

[43] *Coleridge, Samuel Taylor: Aids to Reflection and the Confession of an Inquiring Spirit.* O. O. o. J. Vgl. auch *ders.: The Confessions of an Inquiring Spirit*. 1840. Beide Schriften sind abgedruckt in *ders: The Complete Works of S. T. Coleridge.* A. a. O. Bd. 2. In einer neueren Abhandlung wird die Schrift jenseits ihrer Abhängigkeit von Kant bzw. Hamilton neu bewertet. Douglas Hedley würdigt sie als ein Dokument, mit dem sich Coleridge als eigenständiger und tiefsinniger Religionsphilosoph etabliert. Vgl. *Hedley, Douglas: Coleridge, Philosophy and Religion.* ›Aids to Reflection‹ and the Mirror of the Spirit. Cambridge 2000.

[44] Coleridge reformuliert hier in den späten zwanziger Jahren in populärer Form die Kant-Kritik Hamiltons. Vgl. näherhin auch *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 25. Zur Wirkungsgeschichte dieser Schrift in den USA (nachdem sie dort 1829 von dem Unitarier James Marsh herausgegeben wurde) vgl. *Buell, Lawrence: The Transcendentalists.* In: *Columbia History of the United States.* Hrsg. v. E. Elliott. New York 1988, 370; sowie *Dewey, John: From Absolutism to Experimentalism.* 1930. Im Text zit. nach *ders.: Vom Absolutismus zum Experimentalismus.* In: *Suhr, Martin: John Dewey.* Zur Einführung. Hamburg 1994, 196; sowie *Marcuse, Ludwig: Amerikanisches Philosophieren.* Hamburg 1959, 159.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Schriften von Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854) lernte Coleridge nach eigenem Zeugnis im Jahr 1811 kennen. Er befaßte sich mit ihnen vor allem in den Jahren 1817 und 1818.[45] Um den Sachverhalt höflich auszudrücken: Der Einfluß dieses deutschen Philosophen auf den englischen Dichter muß bis zur Identifikation gegangen sein. Es spricht Bände, wenn Marcel am Ende seines Buches *Coleridge et Schelling*[46] fast gleichlautende Passagen aus Werken von Schelling und Coleridge synoptisch gegenüberstellt. Tatsächlich vertreten Coleridges naturphilosophische Schriften über ganze Seiten hinweg fast im Wortlaut dieselben Lehrmeinungen wie Schellings *System des* transzendentalen Idealismus von 1800. Noch größer ist der Einfluß der Ästhetik des frühen Schelling auf die Ästhetik der *Lakers*, und das, obwohl Coleridge Schellings frühes Hauptwerk zur Ästhetik gar nicht kennen konnte. Die Rede ist von Schellings *Philosophie der Kunst*, die zwar schon ab 1802 etwa in ersten Fassungen und Schichten geschrieben, aber erst im Jahr 1859 posthum veröffentlicht wurde. Welche der vielen ästhetischen Schriften des frühen Schelling Coleridge definitiv zugänglich waren, läßt sich nicht mehr rekonstruieren.[47] Fest steht jedoch, daß sein äs-

---

[45] *Shawcross, J.: Introduction.* In: *Coleridge: Biographia Literaria*. A. a. O. lxxii. Vgl. auch *Winckelmann: Coleridge und die Kantische Philosophie.* A. a. O. 19. Während Coleridge sich eindeutig darüber äußert, daß seine Schelling-Begeisterung 1811 ihren Anfang nahm und um 1817/1818 ihren Höhepunkt hatte (s. o.), ist zumindest nach Muirhead »der präzise Moment der Abwendung« von Schelling »schwer zu fixieren«. *Muirhead: Coleridge as a Philosopher.* A. a. O. 55. Raab erklärt die spätere Abwendung von Schelling mit einem »tiefen religiösen Gegensatz«. Denn wenn Coleridge auch »in der Jugend pantheistischen Anschauungen nicht fern gestanden« habe, so hätte er doch im »Alter allen Pantheismus, den Schelling vertrat, als Atheismus aufs schroffste« abgelehnt, »nachdem er selbst sehr bald einen festen christlichen Gottesglauben, den Glauben an einen persönlichen Gott gewonnen hatte.« *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 19.

[46] *Marcel, Gabriel: Coleridge et Schelling.* Paris 1971. Aus der Retrospektive schreibt Coleridge folgendes: »It was in Schelling's *Natur-Philosophie* and *System des transzendentalen Idealismus* that I first found a genial coincidence with much that I had toiled out for myself and a powerful assistance to what I had yet to do.« *Coleridge, Samuel Taylor: Letters* (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. E. H. Coleridge. London 1895, 682.

[47] Äußerungen zur Ästhetik finden sich bei Schelling außerdem im 10. Brief von *Philosophische Briefe über Dogmatimsus und Kritizismus* (1795); insbesondere im Schlußkapitel vom *System des transzendentalen Idealismus* (1800); in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1802); in *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge* (1802); im Abschnitt X von *Zur Geschichte der neueren Philosophie* (1827); und im Abschnitt XI aus *Philosophie der Mythologie* (1842). Zu einer Einführung in zentrale ästhetische Fragestellungen der Frühromantik vgl. auch

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thetisches Denken vor allem von einer Schrift geprägt ist, nämlich von Schellings Rede *Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur*[48] von 1807, welche Schelling am 12. Januar 1807 zum Namensfest des bayerischen Königs vor der Akademie der Wissenschaften in München gehalten hatte. Warum Coleridge gerade diese Rede besonders beeindruckte, darüber läßt sich heute nur noch spekulieren. Vielleicht ließ sich der Dichter von der besagten Rede begeistern, weil es sich zweifellos um die ästhetisch ansprechendste und am leichtesten zugängliche Schrift Schellings handelt. Aus welchen Gründen auch immer – Coleridge war von der Rede so angetan, daß er ihre zentralen Thesen in seinem Aufsatz *On Poesy or Art*[49] von 1818 in fast wörtlicher Übersetzung als seine eigenen ausgab!

Bemerkenswert ist nun weniger die Dreistigkeit von Coleridges Plagiat[50] als das Echo, das diese Schrift durch Coleridges Adaption

---

den Sammelband *Früher Idealismus und Frühromantik*. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Hrsg. v. W. Jaeschke, H. Holzhey. Hamburg 1990. Einen hervorragenden Einstieg in Schellings Philosophie der Kunst bietet *Knatz,Lothar: Die Philosophie der Kunst*. In: *F. W. J. Schelling*. Hrsg. v. H. J. Sandkühler. Stuttgart/Weimar 1998, 109–123.

[48] *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. 1807. Einl. u. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983.

[49] *Coleridge, Samuel Taylor: On Poesy or Art*. 1818. In *ders.: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. 2, (253–263) 254 f.

[50] Sarah Coleridge weist schon 1819 im Anhang zu ihrer Ausgabe von *Coleridge, S. T.: Lectures and Notes* (a. a. O.) darauf hin, daß Coleridges Ausführungen plagiierend sind. Raab spricht vorsichtiger von »fehlender Eigenständigkeit«. *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. A. a. O. 31 f. Costa-Lima nennt Coleridge einen »Lektor der deutschen Philosophen«. *Costa-Lima: Die Kontrolle des Imaginären*. A. a. O. 142. Vgl. auch *Ruman, Norman: Quizzing the World by Lyes*. Coleridge's lifelong plagiarism and his ›ungenerous concealment‹ of his sources. In: *The Times Literary Supplement*. April 1999. Nr. 5013, 14 (es handelt sich um eine kritische Rezension der *Coleridge-Biographie* von Richard Holmes). Nach Jasper hat Coleridge die Grundzüge seiner Ästhetik allerdings schon entwickelt, bevor er die Ästhetik des frühen Schelling gelesen hat. *Jasper, David: Coleridge*. In: *A Companion to Aesthetics*. Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge (Mass.) 1992, 74 f. Nach Shawcross, dem Herausgeber der *Biographia Literaria*, entsprach es Coleridges Arbeitsweise, ganze Passagen anderer Autoren aufzuschreiben und dann in sein eigenes Denken zu integrieren, ohne daß deshalb sein Denken an Eigenständigkeit verloren hätte. *Coleridge: Biographia Literaria*. A. a. O. 317. Nach Breunig hat sich Coleridge »des Vorwurfs, Plagiator zu sein«, erwehrt, »indem er (nicht ganz wahrheitsgemäß) behauptet, er habe seine grundlegenden Ideen bereits entwickelt, bevor er auch nur eine Seite des deutschen Philosophen gesehen habe, ja, bevor dieser seine wichtigeren Schriften veröffentlicht habe«. *Breunig: Verstand und Einbildungskraft in der englischen Romantik*. A. a. O. 189. Breunig verweist in auf *Coleridge: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. 1, 161 (87). Hier gibt Coleridge als Grund für die bemerkenswerte gedankliche Übereinstimmung an, daß sich seine Phi-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gefunden hat. Obwohl Schellings Gedanken simplifiziert und stellenweise sogar entstellt werden (vgl. dazu den Abschnitt 2.4.), fand Schellings Rede von 1807 ihren Weg über Coleridge schließlich sogar bis nach Amerika in die Ästhetiken von Ralph Waldo Emerson und Edgar Allan Poe.

(b) Die lebendige Natur als Vorbild und Urquell der Kunst. Schellings Rede macht sich zur Aufgabe, »das Kunstwerk überhaupt, seinem Wesen nach« zu enthüllen. Aus der *Einleitung* der *Philosophie der Kunst* geht hervor, welch umfassendes Projekt damit anvisiert wird: Wenn Schelling ›Philosophie der Kunst‹ betreibt, geht es nicht um einzelne Kunstgattungen, Werke oder Epochen, sondern um das Verhältnis des Ganzen der Kunst zur Wirklichkeit.[51] Die Rede konzentriert sich auf die Bildende Kunst, die Schelling »als tätiges Band zwischen der Seele und der Natur« im Sinne einer »lebendigen Mitte« ansieht, weil sie wie die Dichtung »geistige Gedanken« verkörpert, »deren Ursprung die Seele ist«, wobei das im Falle der Bildenden Kunst jedoch »nicht durch die Sprache«, sondern nach dem Vorbild der »schweigenden Natur durch Gestalt, durch Form« geschieht. Tatsächlich steht die Bildende Kunst jedoch pars pro toto: Schelling behandelt sie stellvertretend für »den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst«.

Ausgangspunkt der Überlegungen ist das alte Diktum des Aristoteles *ars imitatur naturam*, das Schelling grundsätzlich für gültig hält. Auch nach Schelling sollen die Künstler »die Natur nachahmen« und die Natur als das wahrhafte »Vorbild und Urquell« der Kunst betrachten. Aussagekräftig und sinnvoll sei das Diktum allerdings nur, wenn man über »einen Begriff« verfüge, »was das Wesen der Natur ist«. Der stünde jedoch nicht unmittelbar zur Verfügung, weil es »fast so viele Vorstellungen« von der Natur »als verschiedene Lebensweisen« gäbe. Die Natur würde einerseits als »das tote Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen« angesehen, oder als »Raum«, in den »die Dinge wie in ein Behältnis gestellt« sind; oder aber als der »Boden«, von dem wir »Nahrung und Unter-

losophie schließlich genau wie die Philosophie Schellings aus einer Auseinandersetzung mit der Philosophie Kants entwickelt hätte.

[51] Im Wortlaut geht es um »das Universum in der Gestalt der Kunst« und damit um die Wissenschaft des Alls in der Form bzw. der Potenz der Kunst. *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 12 (V 368).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

halt« beziehen. Damit ist offensichtlich das gemeint, was in der *Philosophie der Kunst*[52] als natura-naturata-Perspektive bezeichnet wird. Die Rede ist von einer Sichtweise, welche die Natur auf ihre nützlichen Funktionen reduziert, ihr die Würde abspricht und sie nicht (letzteres ist entscheidend) als vom Hauch des Lebens durchwaltete Natur sieht.[53] Eine andere Perspektive nimmt laut Schelling jedoch der »begeisterte Forscher« ein. Er sieht, daß die Natur jenseits dieser Perspektive eigentlich natura naturans ist, nämlich »die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt«[54].

(c) Zwei reduzierte Auffassungen vom Wesen der Kunst. Schellings Rede erreicht ihren Kern mit der These, daß eine reduzierte Auffassung von der ›Natur‹ als bloße natura naturata in Anwendung des Prinzips *ars imitatur naturam* eine reduzierte Auffassung vom Wesen des Kunstwerks bedinge. Plausibilisierend nimmt Schelling zwei

---

[52] Hier spricht Schelling einerseits von »der Natur, sofern sie erscheint«. Diese Natur nennt er als die »Natur in ihrer Besonderung und Trennung vom All« und als »bloßer Widerschein vom absoluten All« die »bloße Natura naturata«. Andererseits ist auch die Rede von »der Natur an sich, wiefern sie in das absolute All aufgelöst und Gott in seinem unendlichen Affimiertsein ist«. Diese Natur nennt Schelling die ›natura naturans‹. *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 22 (V 378). Die Begrifflichkeit geht auf Schellings Rezeption der von G. W. E. Lessing, C. Wolff u. a. geführten sogenannten ›Spinoza-Debatte‹ zurück. Vgl. zur natura naturans als »die schaffende Natur« und »die Unendlichkeit und die Einheit, die Expansion und lebendige Contraktion aller Dinge« außer »aller Verknüpfungen und in ewiger Freiheit« auch *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Aphorismen über die Naturphilosophie.* 1806. In *ders.: Ausgewählte Schriften* Bd. 3. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, 693.

[53] Gegen Fichte gerichtet, bezeichnet Schelling diesen Begriff von ›Natur‹ dann als das Produkt einer »lügnerischen Philosophie«. Vgl. zum lebendigen, dynamischen Charakter des Naturganzen bei Schelling auch *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre.* 1806. In: *Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämmtliche Werke* Bd. 7. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856–1861, 103. Vgl. dazu auch *Asmuth, Christoph: Natur als Objekt – Natur als Subjekt.* Der Wandel des Naturbegriffs bei Fichte und Schelling. In: *Neuzeitliches Denken.* Festschrift für H. Poser zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. G. Abel, H.-J. Engfer, C. Hubig. Berlin/New York 2002, 305–321; sowie *Görland, Ingtraud: Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte.* Frankfurt a. M. 1973 (insb. das Kapitel *Die Beziehung von Philosophie, und der Wissenschaft der Kunst, der Geschichte und der Natur.* 154–166). Der Untertitel von Asmuths Aufsatz spricht für sich. Görland zeigt generell, wie sich Schellings Philosophie zwischen 1795 und 1806 in Auseinandersetzung mit der Philosophie Fichtes entwickelt hat.

[54] *Schelling: Bildende Kunst.* A. a. O. 3–7 (VII 291–295).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstauffassungen aufs Korn, die sich im Laufe der Jahrhunderte auf unterschiedliche Weise dem Diktum des Aristoteles verschrieben haben.[55]

Zunächst wendet sich Schelling der »Wissenschaft« von der Kunst »in jener Zeit« der »ersten Entstehung« des Diktums zu. Näher wird die attackierte Position nicht bezeichnet. Sachlich könnte (dem sonstigen Einfluß von Platons Philosophie auf Schellings Denken zum Trotz[56]) die Kunst-Auffassung von Platons *Der Staat* gemeint sein, der zufolge die Kunst ja ein möglichst ähnliches Abbild der empirischen Wirklichkeit sein soll, der zufolge »die Kunst der Nachahmung« als Abbild vom bloßen Abbild allerdings auch »weitab von der Wahrheit« steht.[57] Schelling bezeichnet es als »sonderbar«, daß eine philosophische Tradition, »welche alles Leben der Natur verleugnet, es in der Kunst zur Nachahmung aufstellt«. Wer nämlich ein »völlig totes Bild« von der Natur hat, und wem die Natur »ein hohles Gerüst von Formen« ist, der wird nach Schelling das Wesen der Kunst nie erfassen können. Später (gemeint ist vermutlich der Manierismus der Renaissance) sei das Diktum des Aristoteles durch den Zusatz ergänzt worden, daß »nur schöne Gegenstände und auch von diesen nur das Schöne und Vollkommene« wiedergegeben werden sollten. Dieser Präzisierung kann Schelling ebenso zustimmen wie dem Diktum selbst. Allerdings sei sie wiederum wenig hilfreich, wenn weiterhin eine reduzierte Auffassung der Natur zugrunde gelegt würde. Wie sollte schließlich jemand, »der zu der Natur kein andres Verhältnis als das dienstbarer Nachahmung« hat, unterscheiden können, was vollkommen und was unvollkommen ist in der Na-

---

[55] Nach Seel kehrt »die ästhetische Diskussion des 19. Jahrhunderts« die »klassische, das Verhältnis von Kunst und Natur betreffende Nachahmungsthese um. Aus der Natur als Vorbild der ästhetischen Produktion der Kunst wird die Kunst als Vorbild der ästhetischen Rezeption der Natur.« Ihre »reinste« Formulierung habe diese Umkehrung (die bei »Schelling zur These« gereift und bei A. W. Schlegel und Hegel weitergeführt worden sei) bei Oscar Wilde gefunden. *Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur.* Frankfurt a. M. 1991, 173.

[56] Prägend war vor allem Schellings frühe Rezeption der platonischen Dialoge *Timaeus* und *Philebus.* Bei Baumgartner und Korten heißt es dazu: Schellings »in Kantischer Begrifflichkeit vollzogene Rezeption von Platons *Timaeus* und *Philebus*« von 1794, vor allem »zum Problem der Entstehung der Welt und ihren Prinzipien, gehört zu den wesentlichen philosophischen Quellen der Naturphilosophie«. *Baumgartner, Hans Michael; Korten, Harald: Schelling.* München 1996, 55 f.

[57] Vgl. *Platon: Der Staat.* 598b. Einl. u. hrsg. v. K. Vretska. Stuttgart 1958/1980, (413–418) 418.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tur?, fragt Schelling pointiert. Aus der Perspektive eines reduzierten Naturbegriffs verstellt sich der Blick auf das Vollkommene in der Natur. Das erklärt in Schellings Augen, warum die »Nachahmer« sich in der Regel die »Fehler ihres Urbildes eher und leichter als seine Vorzüge aneignen« und »das Häßliche öfter und selbst mit mehr Liebe« nachahmen als das Schöne.

In einem zweiten Durchmarsch nimmt Schelling den Klassizismus ins Visier, wobei er jedoch zwischen Johann Joachim Winckelmann selbst und seinen Anhängern deutlich unterscheidet. Winckelmann selbst habe das »Ungenügende jenes Grundsatzes« *ars imitatur naturam* empfunden, als er »lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Altertums« lehrte, daß »die Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabner Natur« die »höchste Absicht der Kunst sei«.[58] Bei seinen Anhängern bestünde jedoch »die Ansicht der Natur« als »eines leblosen Vorhandenen« fort. Deshalb würde im sogenannten ›Klassizismus‹ »ohne jede selbsttätige Hervorbringung« von den »hohen Werken des Altertums« nur »die äußere Form« abgenommen, mit dem Resultat, daß seine Werke »noch unnahbarer als die Werke der Natur« seien: »Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb«. Insofern sind auch die Klassizisten in Schellings Au-

---

[58] Wie im Absatz I.3.b. zitiert, finden sich bei Winckelmann Passagen, denen zufolge sich in den »Meisterwerken« der griechischen Antike »nicht allein die schönste Natur findet, 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. Daraus zieht Winckelmann dann allerdings einen Schluß, mit dem Schelling kaum einverstanden sein dürfte, den Schluß nämlich, daß deshalb »das Studium der Natur« der »längere und mühsamere Weg zur Kenntnis des vollkommen Schönen« sei, »als es das Studium der Antike ist.« *Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst.* Dresden/Leipzig 1755/²1756. Im Text zit. nach *ders.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Hrsg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969. Bibl. ergzt. reprinted. 1995, 5.
An Winckelmann selbst kritisiert Schelling, daß er das »tätig wirksame Band«, das »lebendige Mittelglied« zwischen Geist und Natur bzw. zwischen Seele und Form nicht bestimmt und sich nicht mit der Frage befaßt habe, »wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können«. Diese Kritik mündet jedoch in einer grundsätzlichen Würdigung. Winckelmann habe »in den letzten Lebensjahren wiederholt« gegenüber »vertrauten Freunden« geäußert, daß »seine letzten Betrachtungen« von der Kunst »auf die Natur gehen« würden. Schon deshalb will Schelling keineswegs den »Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln«, dessen »ewige Lehre und Offenbarung des Schönen« er sowieso mehr als »die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst« ansieht. *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 7–11 (VII 295–298).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen ein Beleg dafür, daß demjenigen, »welchem die Natur überhaupt als Totes vorschwebt«, niemals jener Prozeß gelingen kann, aus dem »das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht«[59].

(d) Die Kunst als Nachahmung des schaffenden Lebens. Schelling akzeptiert das Diktum des Aristoteles *ars imitatur naturam* ebenso grundsätzlich wie seine Präzisierung, daß der Künstler nur das Vollkommene und Schöne in der Natur nachzuahmen habe. »Was aber ist die Vollkommenheit jedes Dings?«, fragt Schelling weiter. Seine Antwort bildet die zentrale Gelenkstelle der Rede: Der »begeisterte Forscher«, der eine komplexe Sicht auf die Natur hat, weiß laut Schelling, daß die Vollkommenheit jedes Dinges »das schaffende Leben in ihm, die Kraft dazusein« ist. Insofern könne »jener Grundsatz« des Aristoteles erst dann »hohe Bedeutung« erlangen, »wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern«[60] lehrt.

Das macht die Natur dem Künstler allerdings nicht gerade leicht, indem sie ihm »überall zuerst in mehr oder weniger harter Form und Verschlossenheit« entgegentritt. Um dennoch das lebendige Wesen als »das wirkende Prinzip« in den Dingen zu erfassen, muß der Künstler laut Schelling über die »scheinbar harte« Form »hinausgehen« und das lebendige Wesen der Dinge erfassen. Was bleibt schließlich von den »schönsten Formen« übrig, sobald ihr Wesen als »das wirkende Prinzip aus ihnen weggedacht« wird? »Nichts als lauter unwesentliche Eigenschaften« wie »Ausdehnung und räumliches Verhältnis« – so lautet Schellings Antwort. Der »begeisterte Forscher« weiß, daß die Dinge jenseits ihrer äußeren Form Wesenheiten sind. Schließlich scheint in allen Naturphänomenen vom einfachen Kristall bis hinauf zum Menschen ein »wirkendes Prinzip« im Sinne einer »dem Auseinander« entgegenwirkenden Kraft zu sein, »welche die Mannigfaltigkeit der Teile der Einheit eines Begriffs unterwirft«. Diese Kraft nennt Schelling »Geist« oder auch »werktätige Wissenschaft«. Es handelt sich um eine Kraft, durch welche der ewige Be-

---

[59] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 5–7 (VII 293–295). In der *Einleitung* zur *Philosophie der Kunst* heißt es: »Die einen, welche das Leere der Form ohne den Inhalt bemerken, predigen die Rückkehr zur Materialität durch Nachahmung der Natur, die andern, die sich über jenen leeren und hohlen äußerlichen Abhub der Form nicht schwingen, predigen das Idealische, die Nachahmung des schon Gebildeten; keiner aber kehrte zu den wahren Urquellen der Kunst zurück, aus denen Form und Stoff ungetrennt strömt.« *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 4 (V 360)

[60] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 5–7 (VII 293–295).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

griff eines jeden Dinges, »der in dem unendlichen Verstande« Gottes »entworfen« ist, in die »Wirklichkeit und die Verkörperung« übergeht. In der gesamten Natur waltet nach Schelling eine mächtige geistige Kraft, die nach Organisation, Vervollkommnung und Form strebt, und wegen der in seinen frühen naturphilosophischen Schriften auch von der »Natur als Subjekt« oder als »sich entfaltende Totalität«[61] die Rede ist. Diese Kraft muß der Künstler durch Nachahmung in sich wirksam werden lassen, um das Wesen der Dinge »lebendig«[62] fassen zu können.

Allerdings unterscheidet sich die werktätige Wissenschaft, »durch welche die Natur wirkt«, in einem signifikanten Punkt von menschlicher Wissenschaft. Während die menschliche Wissenschaft »mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft« ist, unterscheidet das werktätige Wirken der Natur den »Begriff nicht von der Tat« und den »Entwurf« nicht »von der Ausführung«. Ihr Wirken ist blindes Wirken, und es äußert sich als bewußtlose Kraft.[63] Die »rohe Mate-

---

[61] Baumgartner und Korten erläutern diesen Gedanken mit schöner Anschaulichkeit folgendermaßen: »Schellings Naturphilosophie formuliert das Grundgerüst einer metaphysischen Ontologie der Welt des Natürlichen: einen in sich begründeten und geschlossenen Naturzusammenhang der Naturphänomene von der Selbstkonstruktion der Materie aus einfachsten Kräften angefangen bis hin zur höchsten und in sich komplexesten Seinsform der Natur, dem individuellen Organismus, dem organischen Träger der Vernunft.« Insofern sei Schellings »Naturphilosophie auf einem relativ einfachen Grundgedanken gegründet: Natur ist nach Schelling durchgehend und in allen ihren Momenten Organisation«. Das wiederum sei »nur durch eine produzierende Kraft denkbar«, die ihrerseits eines organisierenden Prinzips bedarf«, das »kein blindes« sein kann, »sondern nur ein solches«, das »die in den Naturprodukten enthaltene Zweckmäßigkeit zwecktätig hervorgebracht hat«. Es muß »ein geistiges Prinzip« sein: Insofern spricht Schelling auch von der »Natur als Subjekt« oder als sich aktiv »entfaltende Totalität«. *Baumgartner, Korten: Schelling.* A. a. O. 51 f., 56.

[62] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 12 f. (VII 299–301).

[63] Der Gedanke einer »von den Göttern kommenden Formkraft«, aus dem die Formen der Natur ebenso entstehen wie die Formen des von Menschen geschaffenen Schönen, findet sich schon in *Plotin: Das Schöne – Das Gute.* Entstehung und Ordnung der Dinge. In: *ders.: Ausgewählte Einzelschriften* 1. Hrsg. v. R. Harder. Hamburg 1956, 11. Bei Beierwaltes heißt es erhellend: »Alle Reflexionen Schellings über das Phänomen Kunst und die Produktion des Künstlers entspringen einem *metaphysischen* Denken, das sich zugleich selbst als *transzendental* bestimmt. Für die Theorie der Kunst bedeutet dies insbesondere, daß Kunst aus einem *absolut-seienden Grund* von Wirklichkeit abgeleitet oder auf diesen zurückgeführt wird; daß ferner *Schönheit* als ontologisches Prinzip von Kunst sich in den einzelnen Kunstwerken realisiert und daß der Schaffensakt des Künstlers als Entfaltung der transzendentalen Anschauung und der Einbildungskraft des transzendentalen Ichs zu begreifen ist. Vor allem die beiden zuerst genannten Aspekte lassen es als sachlich und geschichtlich legitim erscheinen, Schellings Philosophie im

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rie« tastet »gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt«, und kein Vogel faßt bewußt einen Plan, bevor er beim Nestbau »ohne Übung und Unterricht leichte Werke der Architektur vollbringt«.

Bedeutet das nun, daß der Künstler zur Nachahmung der Natur ebenfalls ganz ohne Plan, ohne Bewußtheit, ohne Selbstreflexion zu schaffen hat? Nein, denn wäre die lebendige Kraft des Begriffs auch im Künstler nur blind wirksam, »so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden«. Gleichzeitig aber darf nach Schelling in der Kunst keinesfalls »alles mit Bewußtsein ausgerichtet« sein. Laut Schelling sind alle Werke, denen das »Siegel bewußtloser Wissenschaft« fehlt, nämlich durch einen »fühlbaren Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringen unabhängigen Leben« gekennzeichnet. Der Künstler darf sich also weder »mit Bewußtsein dem Wirklichen« unterordnen, weil das Resultat jeder »knechtischen Treue« gegenüber dem bloß offensichtlich »Vorhandenen« nach Schelling immer den Charakter von leblosen »Larven« hat. Noch darf er seine spezifisch menschliche Fähigkeit zur bewußten und reflektierten Tätigkeit verleugnen. Die Tätigkeit des Künstlers muß vielmehr beide Charakteristika haben, wenn das vollkommene Wesen der Dinge als die schaffende Kraft in ihnen erfaßt werden soll. Mit der »bewußten Tätigkeit des Künstlers« muß sich die »bewußtlose Kraft« verbinden, weil nur »die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt«.

Um diese Kraft freizusetzen, muß sich der Künstler losreißen von den äußeren Formen der Dinge und aufschwingen in das »Reich reiner Begriffe«. Nur wenn er sich »vom Produkt oder vom Geschöpf« entfernt, kann er das lebendige Wesen der Dinge jenseits ihrer äußeren Form erfassen und »in diesem Sinn allerdings zur Natur« zurückkehren. Erst dann nämlich ahmt er jene »im Innern der Dinge wirksame« Kraft nach, die der wirkliche Künstler laut Schellings Adaption des Aristotelischen Diktums nachahmen soll[64]. Im

---

Kontext neuplatonischer Philosophie zu verstehen, die Kunst und deren Prinzip ›Schönheit‹ aus einem Absoluten heraus denkt und von daher auch deren Funktion bestimmt.« *Beierwaltes, Werner: Einleitung.* In: *F. W. J. Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst.* Stuttgart 1982, (3–35) 4 f. Ausführlich geht Beierwaltes auf das Verhältnis von Schelling zu Plotin ein in *ders.: Platonismus und Idealismus.* Frankfurt a. M. 1972, 100–144.

[64] Marquard betont treffend den Stellenwert einer Theorie des Unbewußten beim frühen Schelling. *Marquard, Odo: Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Künste.* Grenzphänomene des Ästhetischen. In: *Die*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Sinne einer Genieästhetik preist Schelling denjenigen Künstler als »glücklich«, dem »die Götter« den »schaffenden Geist« verliehen haben. Wenn das Schaffen eines Künstlers jedoch (jetzt nimmt Schelling wieder die Klassizisten ins Visier) lediglich in einer »Zusammensetzung auch übrigens schöner Formen« bestünde, so sei sein Schaffen letztlich »ohne alle Schönheit«[65], weil das lebendige Wesen der Dinge nicht erfaßt würde.

(e) Schelling gegen eine Idealisierung der Wirklichkeit in der Kunst. Wenn sich der Künstler laut Schelling »vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen« soll, »um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen«, bedeutet das nun keineswegs, daß Schelling sich Winckelmanns Position annähern will, der zufolge der Künstler »gewisse idealische Schönheiten« bzw. eine »schönere und vollkommenere Natur«[66] zu schaffen hat.

Schellings erstes Argument zur Entkräftung dieses Verdachts sollte auf keinen Fall überlesen werden. Es beweist nämlich, daß der frühe Schelling keineswegs aus einer feigen Lebensangst heraus eine schöne Paradieswelt jenseits der wirklichen Welt annimmt, wie Nietzsche in seinen polemischen Angriffen gegen idealistische Philosophien Schellingscher Prägung behauptet.[67] Warum sollte sich der Künstler über das Wirkliche erheben? fragt Schelling provokant. Eine solche Forderung basiere auf der falschen »Denkart«, daß »nicht die Wahrheit, Schönheit, Güte, sondern das Gegenteil von dem allem das Wirkliche« sei. Ein Wirkliches jenseits des Wahren? Was für eine sinnlose Vorstellung! Wie sollte »irgend etwas außer dem Wahren

---

nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik. Bd. 3. Hrsg. v. H. R. Jauß. München 1968, 391 f., 378.

[65] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 11–14 (VII 298–302).

[66] *Winckelmann*: *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst.* A. a. O. 5.

[67] So heißt es bei Nietzsche beispielsweise, daß Philosophen wie Schelling die »Lüge nötig« hätten, »um zu leben«. Sie könnten es nicht aushalten, daß es keinen »Gegensatz« »zwischen einer wahren und einer scheinbaren Welt« gebe, und daß die tatsächliche Welt »falsch, grausam, verführerisch, ohne Sinn« sei. Ihre Philosophie sei lediglich eine »*Ausflucht*«. Sie würden »nur aus psychologischen Bedürfnissen« die empirische Welt »als Täuschung« verurteilen und sich statt dessen »eine Welt« zurechtzimmern, »welche jenseits derselben liegt« und diese als die »wahre Welt« betrachten. *Nietzsche, Friedrich: Kritik des Nihilismus.* Nachgelassene Fragmente 1887–1888. Fragment 11. Im Text zit. nach *ders.: Kritische Studienausgabe.* A. a. O. Bd. 6, 58. Vgl. zur ganz ähnlich lautenden Kritik von Edgar Allan Poe an der angelsächsischen Romantik Abschnitt 2.6.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirklich sein können?« Und »was ist Schönheit, wenn nicht das volle, mangellose Sein selbst«? »Welche höhere Absicht« könnte der Künstler also haben, als das »in der Natur in der Tat Seiende« nachzuahmen?[68]

Schellings zweitem Argument zufolge können die Klassizisten ihren Anspruch auf Vollkommenheit schon deshalb nicht erfüllen, weil die Kunst ihren Werken schließlich niemals »das sinnlich-wirkliche Leben« in einem wörtlichen Sinne einhauchen kann! Vom Standpunkt des Lebens wird die Kunst nach Schelling »stets« hinter der Natur »zurückbleiben« müssen, weil »die Bildsäule« nicht »atmet« und »von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blute erwärmt« wird. Das Kunstwerk kann die Wirklichkeit nicht übertreffen, und es soll die Wirklichkeit auch gar nicht übertreffen, weil das Wirkliche im Gegensatz zum Kunstwerk in einem wörtlichen Sinne lebendig ist. Durch eine »bloß oberflächliche Belebung« der Werke im Sinne des Klassizismus würde »nur das Nichtseiende als nichtseiend« dargestellt. Das wiederum kann nach Schelling nur Mißfallen hervorrufen, weil man schnell »ein mehr oder weniger dunkles Gefühl« entwickelt, daß man es tatsächlich mit »wesenlosen, eitlen Schatten« und nicht mit wirklich Lebendigem zu tun hat. Schelling ist der festen Überzeugung, daß »jedem einigermaßen gebildeten Sinn«[69] jede »bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern« machen muß. Die klassizistische Forderung nach einer Idealisierung der Natur in der Kunst ist für Schelling also sinnlos.

Folgt daraus, daß die Kunst letztlich überflüssig ist gegenüber der Natur, weil sie ihren Werken ja kein wirkliches Leben im wörtlichen Sinne einhauchen kann? Diesen für einen Dichter sicherlich schmerzlichen Schluß hat Emerson schließlich gezogen.[70] Schelling aber verwehrt sich gegen diesen Gedanken, weil die Kunst besonders deutlich zeigen könne, daß die äußere Form der Dinge und ihr lebendiges Wesen einander keineswegs fremd sind, da jede Form durch das ihr innewohnendes lebendiges Wesen konstituiert und beseelt wird.

---

[68] In der *Philosophie der Kunst* heißt es: »Wie für die Philosophie das Absolute das Urbild der Wahrheit – so für die Kunst das Urbild der Schönheit. Wir werden daher zeigen müssen, daß Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind.« *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 14 (V 370)

[69] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 14 f. (VII 301–303).

[70] Vgl. Abschnitt 2.5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In alltäglicher Einstellung scheinen uns die Formen nach Schelling »beschränkend und gleichsam feindselig gegen das Wesen« zu sein. Besonders deutlich läßt sich das an unserem Verhältnis zu unserem eigenen Körper plausibilisieren: Während wir innerlich jung zu bleiben scheinen, altern unsere Körper mit jeder Minute. Wer daraus jetzt allerdings schließt, daß »die Gestalt« seines »Körpers als eine Einschränkung« zu betrachten sei, »welche er leidet«, der sitzt nach Schelling einer Täuschung auf. Würde er sich nämlich auf »die schaffende Kraft« in sich konzentrieren, so würde ihm »einleuchten«, daß sein Körper nichts anderes ist als »ein Maß«, das diese schaffende Kraft in ihm »sich selbst auferlegt«. Für Schelling ist jede Form nur »mit und durch das Wesen«, und »wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft«?

Die Kunst kann es nach Schelling nun in besonderem Maße offensichtlich machen, daß die scheinbar harten Formen der äußeren Natur in Wahrheit von der schaffenden Kraft des Lebens beseelt und geheiligt sind. Deshalb ist sie keineswegs überflüssig gegenüber dem sinnlich wirklichen Leben. Wie man sich das konkret vorzustellen hat, erläutert Schelling an einem Beispiel. Sein Ausgangspunkt ist die »Bemerkung« eines »trefflichen Kenners«[71], der zufolge »ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit« und nur »einen Augenblick des vollen Daseins« hat. Im wirklichen Leben vergeht dieser Augenblick nun zumeist so schnell, daß er vermutlich noch nicht einmal registriert wird. Die Kunst ist jedoch in der Lage, diesen einen Augenblick einzufangen und für die Ewigkeit festzuhalten. Schelling spricht konkret von einem Kunstwerk, das »eine Mutter erwachsener Söhne« in dem »vollen Bestand kräftiger Schönheit zeigt«. Was tut dieses Kunstwerk? Nach Schelling hält es »den schnellen Lauf menschlicher Jahre an«. Damit hebt es auf, was ›un-wesentlich‹ ist: nämlich die Zeit! Die Kunst kann sich auf das ewige lebendige Wesen als die Kraft in der äußeren Form fokussieren, welche im wirklichen Leben häufig den Blick auf das Wesen verstellt, weil sie unter den Bedingungen der Zeit steht und also dem Wechsel von »Werden« und »Vergehen« unterliegt. Indem sie »das Wesen« von etwas darstellt, kann die

[71] Einer Anmerkung der Herausgeberin Lucia Sziborsky zufolge spielt Schelling hier an auf *Goethe, Johann Wolfgang: Winckelmann und sein Jahrhundert.* In *ders.: Schriften zur Kunst.* Bd. 1, 238. Vgl. *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. (49–68) 54.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunst es jedoch »aus der Zeit« herausheben und »es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen«[72] lassen. Somit kann am Existenzrecht der Kunst gegenüber dem sinnlich konkreten Leben kein Zweifel mehr sein.

(f) Das Charakteristische in Schellings Hierarchie des Schönen. Nach seiner Auseinandersetzung mit den epigonalen Anhängern Winckelmanns kommt Schelling auf das Charakteristische zu sprechen, ein anderes brisantes Thema der Kunstreflexion seiner Zeit. In seiner Schrift *Über das Studium der griechischen Poesie* von 1797 kritisiert Friedrich Schlegel »das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten« in der Kunst der Moderne und fordert eine Rückwendung zur Kunst der griechisch-römischen Antike.[73] Einen Kontrapunkt setzt im selben Jahr 1797 die *Laokoon*-Schrift des Altertumsforschers Aloys Hirt, der zufolge nicht nur »edle Einfalt und stille Größe« im Sinne Winckelmanns das Kennzeichen antiker Kunst gewesen ist, sondern jenseits dessen als das

---

[72] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 15 f. (VII 302–304).

[73] *Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie*. In *ders.: Die Griechen und Römer.* Historische und Kritische Versuche über das klassische Altertum. 1797. Im Text zit. nach *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* Bd. 1. Hrsg. E. Behler. München/Paderborn/Wien [2]1964 (217–367) 228. Friedrich Schlegel erklärt das »Charakterlose« im Sinne einer Nicht-Festlegbarkeit zum ästhetischen Charakteristikum der Romantik. Es heißt: »Charakterlosigkeit scheint der einzige Charakter der modernen Poesie, Verwirrung das Gemeinsame ihrer Masse, Gesetzlosigkeit der Geist ihrer Geschichte und Skeptizismus das Resultat ihrer Theorie.« A. a. O. 222. Dagegen fordert Schlegel eine »ästhetische Revolution, die ein neues »Objektives« hervorbringt durch die Hinwendung zur griechischen Antike. A. a. O. 274.
Schelling gehörte seit seiner durch Goethe vermittelten Berufung nach Jena im Jahr 1798 zum sogenannten Jenaer Kreis, zu dem u. a. die Gebrüder Schlegel und Novalis gehörten. Die Freundschaft zu den beiden Schlegel-Brüdern zerbrach wegen philosophischer und religiöser Differenzen. Zudem heiratete Schelling im Mai des Jahres 1803 die zwölf Jahre ältere Caroline Michaelis, die kurz zuvor von A. W. Schlegel geschieden worden war. Mit seiner Aversion gegen die Gebrüder Schlegel steht Schelling nicht alleine da. So heißt es bei Jung: Auch »Hegel spricht ihnen jede philosophische Bildung ab« und äußert sich insgesamt »ungewöhnlich abschätzig.« *Jung, Werner: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins.* Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1987, 37. Jung nimmt Bezug auf *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik.* In: *Werke* Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1986/[2]1970, 34. Vgl. zu diesem Thema auch *Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik.* Bonn 1956; sowie *Hirsch, Emanuel: Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie.* In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 2. 1924, 510–532.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eigentliche »Wesen des Kunstschönen« das Charakteristische, verstanden als vollkommene künstlerische Gestaltung von individuellen menschlichen oder menschengleichen Gestalten.[74] Eine dritte Position bezieht Goethe mit der These, daß »das Charakteristische« durchaus dem Bereich des Kunstschönen zuzurechnen sei, aber lediglich als die Basis, auf der »Einfalt und Würde« aufruhen, während das »höchste Ziel der Kunst« die »Schönheit« und ihre »letzte Wirkung« das »Gefühl der Anmut«[75] seien. Die vierte gewichtige Stimme kommt wiederum mit Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* von 1764 ins Spiel, wenn hier auch nicht explizit vom ›Charakteristischen‹ die Rede ist, sondern davon, daß in der griechischen Antike ein noch nicht wirklich schöner »gerader und harter« Stil zunächst von einem »hohen«, »großen und eckigen« erhabenen Stil, dann von einem »schönen und fließenden« Stil und schließlich von einem eklektizistischen Stil abgelöst worden sei, der »das einzelne Schöne aus vielen in eins zu vereinigen«[76] suchte.

Schelling verortet sich in dieser Debatte, indem er wie Goethe das Charakteristische als die selbst noch nicht schöne »Grundlage des Schönen« betrachtet: Für Schelling ist das Charakteristische insofern »Schönheit in ihrer Wurzel«, daß sich aus dem Charakteristischen

---

[74] Hirt definierte das Charakteristische in der Kunst als »bestimmte Individualität«, die sich in der »Vollkommenheit der Werke« zeige. Vgl. *Hirt, Aloys H.: Laokoon.* In: *Horen* 10/1–12. Hrsg. v. F. Schiller. O. O. 1797. Im Text zit. nach *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *SchellingBildende Künste.* A. a. O. 54.
In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* findet sich später ebenfalls eine Diskussion der Auffassung des Charakteristischen bei Hirt. Zunächst heißt es: »Hirt, einer der größten wahrhaften Kunstkenner unserer Zeit, faßt in seinem Aufsatz über das Kunstschöne« als »Ergebnis zusammen, daß die Basis zu einer richtigen Beurteilung des Kunstschönen und Bildung des Geschmacks der Begriff des *Charakteristischen* sei.« In Anlehnung an Hirt kennzeichnet Hegel dann die »Zweckmäßigkeit, in welche das Besondere der Kunstgestalt den Inhalt, den es darstellen soll, wirklich heraushebt« als »die abstrakte Bestimmung des Charakteristischen«. Gegen den Einwand, daß das Charakteristische die Tendenz zum Übergang in die häßliche Karikatur habe, entgegnet Hegel, daß »in der Karikatur« anders als im Charakteristischen »der bestimmte Charakter zur Übertreibung gesteigert« und deshalb verzerrt und häßlich wirken würde. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 33–35.

[75] *Goethe, Johann Wolfgang von: Der Sammler und die Seinigen.* In *ders.: Gesamtausgabe der Werke und Schriften.* Bd. 16. Hrsg. v. W. v. Löhneysen. Stuttgart 1961, 364 f. Im Text zit. nach *Sziborsky, L.*: *Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. (49–68) 54.

[76] *Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums.* Dresden 1764. Reprinted Baden-Baden/Strasbourg 1966. Im Text zit. nach Sziborsky, L.: *Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 55 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

durch »Steigerung« das Erhabene als die erste Form des Kunstschönen entwickelt.[77] Dem möglichen Einwand eines fiktiven Schlegel-Anhängers, daß das Charakteristische lediglich auf äußere Konturen und auf »die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen« abziele, begegnet Schelling mit dem Hinweis darauf, daß natürlich auch im zum Erhabenen verdichteten Charakteristischen das lebendige Wesen des Individuums erfaßt werden müsse. Gegen den ebenfalls möglichen Einwand, daß das Charakteristische per definitionem aggressiv, spröde und eckig und also kaum eine Option für den Künstler sei, verweist Schelling darauf, daß sich auch die Natur als ›Vorbild und Urquell‹ aller Kunst zunächst einmal in strengen Formbildungen mit »Härte« und »Verschlossenheit« präsentiere. Seine Beispiele sind die rauhen Formen der Natur in Steinen, Metallen oder Kristallen. »Die Härte und Strenge« ist nach Schelling »die Bedingung des Lebens«. Also soll sie auch der Künstler »nicht fürchten«, um jeder »verzärtelten charakterlosen Kunst« entgegenzuwirken. Allerdings dürfe die Kunst »nicht so tief anfangen wie die Natur«. Sie verlange immer »eine gewisse Fülle« und tue gut daran, »unmittelbar nach dem Höchsten und Entfaltetsten« zu streben, nämlich nach »der menschlichen Gestalt«. Deshalb stünden am Anfang des Kunstschaffens in der griechischen Antike nicht etwa Darstellungen von Steinen, Tieren oder Pflanzen, sondern Plastiken von individueller Menschengestalt in dem »noch herben und strengen« Stil, von dem Winckelmann nach Schelling treffend spricht. Dem dritten möglichen Einwand, daß sich die Kunst mit dem Charakteristischen als Schönheit bloß »in ihrer Wurzel« nicht zufrieden geben könne, weil sie immer »das höchste Maß der Schönheit« anstreben müsse, begegnet Schelling mit einer differenzierten Antwort. Die Plastik müsse tatsächlich immer »unmittelbar nach dem Höchsten streben«, weil sie »genötigt« sei, »die Schönheit des Weltalls fast auf Einem Punkt zu zeigen«. Sowohl das Epos als auch die Malerei seien jedoch Künste, die durchaus Raum greifen könnten in differenzierten Schilderungen bzw. Darstellungen von Szenen oder Charakteren. Weil, wie Winckelmann nach Schelling treffend sagt, »der höchste Begriff der Schönheit« jedoch »überall nur Einer und derselbe ist und wenig Abweichungen verstattet«, entstünde »die naturwidrigste Eintönigkeit«, wenn auch in diesen Künsten »das höchste Maß der Schönheit

[77] Vgl. zum Verhältnis von Erhabenheit und Schönheit auch *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 105–114 (V 461–470).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überall angewendet« würde. Epos und Malerei werden nach Schelling nur lebendig, wenn sie die »charakteristische Mannigfaltigkeit der Natur« wiedergeben, die ja auch nicht in eintöniger Weise überall nur vollkommen schön ist. Deshalb habe »das beschränkt Charakteristische« in diesen Künsten durchaus »seine Stelle«. Veranschaulichend verweist Schelling auf die ausgesprochen häßliche und »schmähsüchtige«[78] Figur des Thersites in der *Ilias*, die die Maßstäbe höchster Schönheit nicht erfüllt. Außerdem verweist er auf Leonardo da Vinci und Raphael, die als »Meister hoher Schönheit« lieber »auch das geringere Maß derselben« dargestellt hätten »als eintönig, unlebendig und unwirklich zu erscheinen«[79].

Auf dem Stadium des zu erhabener Schönheit gesteigerten Charakteristischen zeigt sich der »schaffende Geist« der Natur nach Schelling noch in seiner »Strenge« als »unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb«. Zur anmutigen Schönheit überhöht wird diese Strenge, sobald es dem schaffenden Naturgeist gelingt, »seine ganze Fülle in Einem Geschöpf zu vereinigen«. Plausibilisierend verweist Schelling auf das »reine Bild« der »Göttin der Liebe« in Sandro Botticellis Gemälde *Die Geburt der Venus* aus dem Jahr 1482.[80] Auf diesem zweiten Niveau anmutiger Schönheit läßt sich erstmals die »Verwandtschaft« der lebendigen Schöpfungskraft in der Natur mit der Seele als dem lebendigen und kreativen Prinzip im Menschen erahnen, weil der Körper nicht mehr als Begrenzung, sondern als »das reine Gefäß« für das lebendige Wesen der Dinge erfaßt wird. Auf dem Niveau anmutiger Schönheit erscheinen »Seele und Leib in vollkommnem Einklang«. Insofern ist »das Werk« auf der Stufe der anmutigen Schönheit laut Schelling »von seiten der Natur vollendet«[81].

Noch höhere Formen von Schönheit werden erzeugt, sobald

---

[78] Vgl. dazu *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 57.

[79] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 16–23 (VII 303–310). Zur Verteidigung des Charakteristischen als Ausdruck individueller Leidenschaften bezieht Schelling schließlich noch Stellung in der zwischen Mendelssohn und Lessing einerseits und Winckelmann andererseits geführten Debatte um den Stellenwert von intensiven Leidenschaften in der Kunst. Vgl. dazu die Absätze 1.3.a – 1.3.c. Schellings Position lautet, daß Schönheit nicht etwa auf die »Entfernung oder Verminderung«, sondern vielmehr auf ein Beherrschen der Leidenschaften abziele. Schelling erfindet in diesem Zusammenhang das schöne Bild eines »Stroms«, der das »Ufer« mit seinen Wellen zwar »anfüllt, aber nicht überschwellen kann«. *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 16–23 (VII 303–310).

[80] Vgl. dazu *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 57 f.

[81] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 24 (VII 311).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht mehr der Leib als bergendes »Gefäß« für die Menschenseele, sondern die Menschenseele selbst in ihrer eigentümlichen Tätigkeit zum Gegenstand wird. Für Schelling ist die Menschenseele das Prinzip, wodurch der Mensch »der Aufopferung seiner selbst« und »uneigennütziger Liebe« fähig wird. Die höchsten Formen von Schönheit entstehen, wenn dieses Prinzip »im Dargestellten sichtbar wird«. Der genuine Ort dieser Sichtbarwerdungen der Menschenseele ist das Tragische, das sich nach Schelling dadurch definiert, daß »der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondern durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt«. Zur Tragödie kommt es nach Schelling, wenn ein »unverschuldeter Irrtum« einen Menschen »in Verbrechen und damit in Unglück reißt«, oder wenn »tiefgefühltes Unrecht die heiligsten Gefühle der Menschlichkeit zur Empörung aufruft«. Wenn die Kunst solche Situationen gestaltet, kann sie hohe Formen von Schönheit schaffen, indem sie der »Größe, Reinheit und Güte der Seele« einen »sinnlichen Ausdruck« gibt.

Innerhalb dieser Darstellungen der Seele im Tragischen unterscheidet Schelling wiederum zwei Stufen. Im dritten Stadium von Schönheit ist das Tragische »mit dem bloß Charakteristischen verbunden«. Als Beispiel führt er die Tragödien des Äschylos ins Feld. Zur höchsten Schönheit aber gelangt die Kunst, wenn sie das Tragische mit Anmut verbindet und »Schmerz, Erstarrung, ja den Tod selbst in Schönheit verwandelt«, indem sie zeigt, daß die Menschenseele als das heilige, geistige und ewige Prinzip der Liebe im Menschen letztlich unberührt bleibt von den Widerfahrnissen der leibgebundenen Existenz. Schellings erstes Beispiel für diese vierte Form von Schönheit sind die Tragödien des Sophokles. Vor allem aber verweist er auf die Statue *Niobe mit ihrer jüngsten Tochter* in den Uffizien von Florenz,[82] welche in Schellings Augen »alle Mittel der Kunst« einsetzt, »wodurch auch das Schreckliche gemäßigt« werden kann, nämlich sowohl »Mächtigkeit der Formen« als auch »sinnliche Anmut«. Das Resultat sei, daß der Betrachter nicht nur »Todesangst allein« und erst recht keinen »Unwillen gegen die grausamen Gottheiten« oder »Trotz« sähe, sondern jenseits von »Schmerz, Angst und Unwillen« auch »die ewige Liebe« der Mutter Niobe »als das allein Bleibende«, welches Niobe »durch ein ewiges Band« für immer

[82] Nähere kunstgeschichtliche Hinweise finden sich in *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 58.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit ihren getöteten Kindern verknüpfen wird. In Schellings Augen erreicht die Niobe-Statue die höchste Form von Schönheit, weil sie zum Ausdruck bringt, daß »jede äußere Gewalt« immer »nur äußere Güter rauben«, aber »die Seele nicht erreichen« und das »ewige« Band »einer wahrhaft göttlichen Liebe« nicht zerreißen kann. Auf dieser höchsten Stufe läßt die Kunst die Menschenseele als das Prinzip der ewigen Liebe jenseits unserer leibgebundenen Existenz und jenseits der empirischen Sterblichkeit und des empirischen Verfalls sichtbar werden. Dadurch gewinnt sie eine besondere epistemische Dimension: Nach Schelling »überfällt« den »Beschauenden« solcher Kunst »mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele«. Der aufnahmebereite Betrachter gewinnt nach Schelling »die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist«. Der empirische Schmerz und das empirische Leid wird überstrahlt vom Licht des ewigen Lebens und der ewigen Liebe. Auf dem höchsten Level von Schönheit siegt die Liebe über den Tod, und das »entzückt« den Betrachter nach Schelling »mit der Macht eines Wunders«[83]. Vermutlich wegen dieser Passagen meinte Coleridge, in Schelling einen Seelenverwandten der englischen Romantik gefunden zu haben.

(g) Die mythologischen Kapazitäten von Skulptur und Malerei und die Vision einer deutschen Kunst. Während sich die englische Romantik auf die Dichtung fokussiert, steht in Schellings Rede mit der Malerei und der Plastik offensichtlich die Bildende Kunst im Zentrum. Beiden Spielarten der Bildenden Kunst spricht Schelling unterschiedliche Kapazitäten in der Gestaltung mythologischer Gehalte zu.[84] Weil die Plastik ein vollkommenes »Gleichgewicht zwischen

---

[83] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 25–29 (VII 312–316).

[84] In der *Philosophie der Kunst* heißt es: »Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott«. *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 30 (V 386). Gemeint ist, daß das allumfassende Göttliche Stoff und eigentlicher Gegenstand der Kunst ist. Weil dieses Göttliche aber als allumfassendes Göttliches nicht darstellbar ist, nimmt sich die Kunst einzelner Gottesbilder – der Mythologien der Völker – an. Vgl. dazu auch *Dittmann, Lorenz: Schellings Philosophie der Bildenden Kunst.* In: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert.* Hrsg. v. H. Bauer, L. Dittmann, F. Piel, M. Rassem, B. Ruprecht. Berlin 1963, (38–82) 71–75. Seine wirkmächtige Fortsetzung findet Schellings Gedanke von der Mythologie als dem eigentlichen Gehalt der Kunst bei Hegel. Vgl. dazu Kapitel 3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Seele und Materie« anvisiere, kann sie nach Schelling in besonderem Maße diejenigen Entitäten zur Darstellung bringen, deren »Begriff es mit sich bringt, alles, was sie der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein«. Das seien vor allem die »göttlichen Naturen« der griechischen Antike, was »das notwendige Vorherrschen der Plastik im Altertum« erkläre. Aus demselben Grund müsse sich die Plastik jedoch immer auch um eine Mäßigung der Leidenschaften bemühen.

Die Malerei[85] sei jedoch »ganz anders beschaffen«. Weil sie ihre Gegenstände »durch Licht und Farbe« und also »durch ein unkörperliches und gewissermaßen geistiges Mittel« darstellt, kann sie nach Schelling »mit größerer Befugnis in die Seele ein deutliches Übergewicht legen« und den Leidenschaften ungleich größeren Raum geben als die Plastik. Das wiederum eröffnet ihr mythologisch einen sehr viel weiteren Raum als der Plastik. Letzteres veranschaulicht Schelling mit einem kurzen Durchmarsch durch die Renaissance-Kunst. Paradigmatisch für »die älteste und mächtigste Epoche der freigewordenen Kunst« der Malerei steht nach Schelling Michelangelo Buonarotti (1475–1564), auf dessen zwischen 1535 und 1541 entstandenem Fresko *Das jüngste Gericht* mit »Titanen und Giganten« das erste, noch rohe Göttergeschlecht der griechischen Antike zu sehen ist. Schelling würdigt es ausdrücklich, daß Michelangelo »das Schreckliche« dieser ungebändigten Gottheiten nicht etwa vermeiden, sondern es im Gegenteil »in den dunklen Werkstätten der Natur« sogar »absichtlich« suchen würde, selbst auf die Gefahr hin, »Entsetzen« zu erregen. Die nächste Epoche entsteht für Schelling in Nachfolge von Leonardo da Vinci (1452–1519) mit Antonio Allegri da Corregio (1490–1534), den er in der *Philosophie der Kunst* auch als ›himmlisches Genie‹ bezeichnet.[86] Hier erreicht die Malerei in Schellings Augen »das wahre goldene Zeitalter«. Seiner Deutung zufolge zeigen Corregios Gemälde »spielende Unschuld, heitre Begier und kindliche Lust aus offnen und fröhlichen Gesichtern», um »die sanfte Herrschaft des Kronos« zu gestalten, welche die Herrschaft der Titanen und Giganten der griechischen Mythologie zufolge ablöste. Ihren nicht mehr zu steigernden Höhepunkt erreicht die Malerei nach Schelling dann in der zwischen 1512 und 1513 entstandenen *Sixtinischen Madonna* von Raffael (1483–1520), die im 19. Jahrhun-

[85] Vgl. zur Malerei auch *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 163–209 (V 519–565)
[86] *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 178 (V 534)

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dert als das berühmteste Gemälde der Welt galt.[87] Mit der Darstellung eines christlichen Motivs nimmt das Gemälde in Schellings Augen »Besitz vom heiteren Olymp und führt uns mit sich von der Erde hinweg in die Versammlung der Götter, der bleibenden, seligen Wesen«. In Schellings Augen ist Raffael nicht mehr nur Maler, darüber hinaus auch »Philosoph« und »Dichter zugleich«. In der *Sixtinischen Madonna* erreiche »die Kunst ihr Ziel« in einem nahezu vollkommenen »Gleichgewicht von Göttlichem und Menschlichen«. Mit Guido Reni (1557–1642) als dem eigentlichen »Maler der Seele« konnte die Malerei nach Schelling insofern zwar eine »neue«, aber keine »höhere Kunststufe«[88] erklimmen.

Diese Passagen weisen Schelling als ebenso großen Bewunderer der Renaissance-Kunst aus wie die Klassizisten. Dennoch aber mündet seine Rede in einer nochmaligen Absage an den falsch verstanden Klassizismus seiner Zeit, der im Sinne der Renaissance-Kunst die Kunst der Antike zum Maßstab für das Kunstschaffen erhebt. Für Schelling kann es für das Kunstschaffen keine »Lehre oder Anweisung« geben, weil er die in der Kunst wirksame »geistige Zeugungskraft« ja als das »reine Geschenk der Natur« betrachtet, welche »ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt«. Bloße Nachahmung des schon Vorhandenen kann nicht zu großer Kunst führen, mag das Vorhandene auch noch so vortrefflich sein. Etwas ganz anderes schwebt Schelling vor, nämlich eine Erneuerung der »eigentümlichen« deutschen Kunst aus dem Geist der verehrten Renaissance-Künstler. Visionär spricht er von der Geburt einer »Kunst des Geistes und der Kräfte *unsres* Volkes und *unsres Zeitalters*«. Ein zweiter »Raphael«, wie ihn die Klassizisten erhoffen, würde daraus

---

[87] Auch Winckelmann begeistert sich für dieses Gemälde. Es heißt: »Die Königliche Galerie der Schildereien in Dresden enthält nunmehro unter ihren Schätzen ein würdiges Werk von Raffaels Hand, und zwar von seiner besten Zeit.« Weiter heißt es: »Sehet die Madonna mit einem Gesichte voller Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhenden Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Kontur. Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesichte, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.« *Winckelmann: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst.* A. a. O. 24 f.

[88] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 30–34 (VII 316–321). Nähere kunstgeschichtliche Hinweise sowie Spekulationen über die Gründe von Schellings Vorlieben in der Kunst finden sich wiederum in *Sziborsky, L.: Anmerkungen.* In *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 61 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zwar nicht hervorgehen können, aber immerhin doch ein Meister, »der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt«. Nach diesem Plädoyer für eine Erneuerung der deutschen Kunst endet die Rede mit einer Lobeshymne auf den bayrischen König Maximilian I., dem Schelling zuspricht, durch seine liberale Gesinnung und durch seine Kunstliebe den »Samen eines künftigen kräftigen Daseins« der Kunst schon »überall ausgestreut«[89] zu haben.

3. Samuel Taylor Coleridge und die Leblosigkeit von Wachsfiguren

Schellings Rede findet durch Samuel Taylor Coleridge Eingang in die angelsächsische Gefühlsästhetik. Coleridges Interesse an der Rede erklärt sich vor dem Hintergrund einer Debatte zwischen Coleridge und seinem Wordsworth: Im Gegensatz zu Wordsworth (s. o.) hatte Coleridge nämlich eine elitäre Auffassung von Dichtung.[90]

Nach Coleridge soll Dichtung die alltäglichen Ereignisse ignorieren und sich durch eine extravagante Gegenstandswahl über die Sphären des Alltags erheben.[91] Gestalten soll sie diese Gegenstände nicht mit umgangssprachlichen Mitteln, sondern in dichterischer Hochsprache. Aus dieser Überzeugung verfolgt Coleridge die Vision

---

[89] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 37–44 (VII 323–329).

[90] Bekannt sind vor allem Coleridges (1772–1834) Balladen *Kubla Khan*, *Christabel* und *The Rime of the Ancient Mariner.* Als seine bekannteste theoretische Veröffentlichung gilt neben der *Biographia Literaria* die *Lectures on Shakespeare.* Milton 1811/1812. Reprinted Bohn 1893. Literatur in Auswahl: *Campbell, J. Dykes: Life of S. T. Coleridge.* London 1894 (Biographie); *Green, J. H.: Spiritual Philosophy.* Founded on the Teaching of the Late S. T. Coleridge. London 1865; *Hicks, Dawes G.: Die Englische Philosophie.* In: *Grundriß der Geschichte der Philosophie.* 5. Teil *Die Philosophie des Auslands vom Beginn des 19. Jhds. bis auf die Gegenwart.* Hrsg. v. T. K. Oesterreich. Tübingen 1953, 136.

[91] Wordsworth zufolge ist es Coleridge nur um Wunderbares, Heroisches und Übernatürliches gegangen. Er kritisiert, daß kein gewöhnlicher Mensch eine so wunderbare Odyssee wie der Protagonist von Coleridges *Rime of the Ancient Marinier* je erleben würde. *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. xx. Allerdings betont Wordsworth in seinem Vorwort seltsamerweise auch, daß es eigentlich keine ästhetischen Differenzen mit seinem Freund (Coleridge) gegeben habe. A. a. O. 236. Behler bezeichnet es als »unbedeutend, ob man, wie Coleridge, beim Gedankenspiel des Übernatürlichen oder, wie Wordsworth, bei der Naturwahrheit den Ausgangspunkt nimmt«; das Ergebnis sei das gleiche. *Behler: Unendliche Perfektibilität.* A. a. O. 233.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einer idealen Dichtersprache, die er auch ›ordinary language‹[92] nennt, weil sie die von allen Unreinheiten in Form von Idiomen, Dialekten und Abkürzungen frei sein und deshalb für alle Menschen verständlich sein soll. Um diese elitäre Auffassung von Kunst gegen Wordsworth zu verteidigen, verwebt Coleridge in seinem Essay *On Poesy or Art* von 1818 die Leitmotive der *Lake-School*–Ästhetik mit fast wörtlich übersetzten Passagen der Schellingschen Rede von 1807. Das Ergebnis ist ein eklektizistisches Kaleidoskop, das Behler als »sehr kümmerlich«[93] bezeichnet. Die Philosophiegeschichte muß der Essay aber trotzdem interessieren, weil er Schellings Ästhetik – wenn auch in entstellter Form – nachhaltig im angelsächsischen Idealismus etabliert.

(a) Die Vermenschlichung der Natur zur Kunst. Wie Schelling seine Rede, so widmet auch Coleridge seinen Aufsatz der übergreifenden Frage ›was ist Kunst?‹. Prompt folgt die Antwort, daß die Kunst »Mittlerin und Versöhnerin« zwischen Natur und Mensch sei, weil sie ihren Ursprung in einer spezifisch menschlichen »Kraft, die Natur zu vermenschlichen« habe. Mit der ›Natur‹, die zur Kunst ›vermenschlicht‹ werden soll, meint Coleridge nun keine natürlichen Materialien wie Holz, Stein oder Metall. Wie es für die *Lake-School*-Ästhetik kennzeichnend ist, ist die Rede vielmehr von den Leidenschaften der Menschen. Intensive Leidenschaften sind für Coleridge das natürliche Rohmaterial der Kunst, ohne das es keine Kunst geben kann. Allerdings ist Leidenschaftlichkeit für Coleridge nur die notwendige, aber keine hinreichende Bedingung von Kunst. *Ungeformte* Leidenschaften kann er nämlich nicht als Kunst betrachten. Sein Beispiel ist die »sogenannte Musik der wilden Volksstämme«, welche als ungezügelter Ausbruch von Leidenschaften das Etikett ›Kunst‹ genausowenig verdiene wie die Triumph- und Schlachtengesänge späterer Zeiten. Kunst entsteht nach Coleridge erst, wenn die natürlichen Leidenschaften mittels einer spezifisch menschlichen Fähigkeit zur Kunst *geformt* werden. Diese spezifisch menschliche Fähigkeit ist die Fähigkeit zur Artikulation bzw. zur Sprache. Nach

---

[92] Coleridges ›ordinary language‹ hat nichts gemein mit der Wittgenstein'schen ›ordinary language‹. Und es kann nicht zutreffen, wenn Parini in seinem Artikel über Robert Frost behauptet, daß dessen Hinwendung zur bäuerlichen Alltagssprache nicht nur von Wordsworth, sondern auch von Coleridge beeinflußt sei. Vgl. *Parini, Jay: Robert Frost.* In: *Columbia History of the United States.* A. a. O. 938.

[93] *Behler: Unendliche Perfektibilität.* A. a. O. 231.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Coleridge unterscheidet sich der Mensch von der Natur ausschließlich durch seine Fähigkeit zum »artikulierten Sprechen«: Während die Natur über sichtbare Eindrücke im Gedächtnis bleibe, kommuniziere der Mensch über artikulierte Geräusche. Nach Coleridge entsteht Kunst durch die spezifisch menschliche Fähigkeit zur Artikulation. Leidenschaftliche Gefühle betrachtet er als Rohmaterial für diese Artikulationstätigkeit. Damit ist ›Kunst‹ für Coleridge ›geformtes Gefühl‹ und ›artikulierte Leidenschaft‹.

Wenn der Dichter Coleridge das Sprechen als die elementare Vorstufe[94] und die Entwicklung der Schrift als die äußere Vorbedingung der Kunst bezeichnet, impliziert das zunächst einmal die Auszeichnung von Dichtung als Kunst par excellence und die komplementäre Degradierung der übrigen Künste zu Ablegern von Dichtung auf niedrigerem Niveau.[95] Das ist jedoch nur ein Nebenprodukt von Coleridges Essay, der eigentlich ja an Wordsworth gerichtet ist (s. o.). Grundsätzliches Einverständnis herrscht zwischen den Freunden, daß Kunst geformte Leidenschaft ist. Die Geister scheiden sich jedoch an der Frage, ob es einen qualitativen Sprung zwischen natürlichen Leidenschaften und den zur Kunst geformten Leidenschaften gibt? Nach Wordsworth sollen Gedichte natürliche Leidenschaften von möglichst naturverbunden lebenden Menschen in deren naturbelassener Sprache erfassen. Das ist Coleridge entschieden zuviel Natur: Daß Naturbelassenes bei entsprechender Selektion im Sinne von Wordsworth Kunststatus haben kann, bestreitet Coleridge mit dem Argument, daß wir uns an Naturdingen niemals wegen ihrer bloßen Präsenz erfreuen würden, sondern nur, wenn wir die Perspektive

---

[94] Susan Sontag weist daran anknüpfend darauf hin, daß nach Coleridge (und Valéry) archaische Dichtung die Funktion hat, »Werke des Geistes vor dem Vergessen zu bewahren.« Weiter heißt es: »Der Rhythmus, der Reim und auch die komplexen Mittel der Dichtung wie Metrum, Symmetrie der Sprachfiguren und Antithese sind Mittel, durch die die Worte dem Gedächtnis eingeprägt werden, solange es noch keine materiellen Zeichen (die Schrift) gibt; daher wird alles, was eine archaische Kultur dem Gedächtnis vermitteln will, in dichterische Form gebracht«. *Sontag, Susan: Against Interpretation.* New York 1962 f. Im Text zit. nach *dies.: Kunst und Antikunst.* München/Wien 1980, 36.

[95] Schließlich schlägt Coleridge sogar vor, die Begriffe ›Dichtung‹ und ›Kunst‹ synonym zu verwenden. *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 253 ff. In einem früheren Essay von 1814 hatte Coleridge schon ›Dichtung im engeren‹ von ›Dichtung im weiteren Sinne‹ unterschieden. ›Dichtung im weiteren Sinne‹ wird wiederum unterschieden in die Musik und die ›stummen Augenkünste‹ der Bildhauerei, Malerei und Architektur. *Coleridge: Principles of Genial Criticism.* A. a. O. 221.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eines »religiösen Betrachters« einnehmen, der das Ganze der Natur als »das Kunstwerk Gottes« ansieht, in dem die göttliche Formkraft »gleichzeitig im Ganzen und in jedem Teil«[96] präsent ist. Nach Coleridge ist Kunst als Produkt der menschlichen Formkraft von allem Natürlichen grundsätzlich unterschieden und über das bloß Natürliche erhoben. Um diese elitäre Auffassung von Kunst gegen Wordsworth zu bekräftigen, führt Coleridge Schellings Ausführungen von 1807 ins Feld. Das geschieht jedoch, ohne daß Schellings Name auch nur ein einziges Mal erwähnt würde!

(b) Zwei Begriffe von ›Nachahmung‹, und zwei Begriffe von Schönheit. Wie Schelling, so stellt auch Coleridge zum Einstieg fest, daß das Aristotelische Diktum von der Kunst als »Nachahmung von Natur« eine »fade Selbstverständlichkeit« wäre, wenn Konsens bestünde, was die Begriffe ›Nachahmung‹ und ›Natur‹ bedeuten.

Von ›Nachahmung‹ kann nach Coleridge »vom philosophischen Standpunkt aus«[97] nur die Rede sein, wenn sowohl die »Ähnlichkeit« als auch die »Unähnlichkeit« der Nachahmung zum Original als »koexistierend wahrgenommen werden« können. Gemeint ist, daß eine genuin künstlerische Nachahmung trotz aller Ähnlichkeitsbezüge zum Dargestellten niemals den Anschein erwecken dürfe, das Dargestellte selbst bzw. selbst etwas Natürliches zu sein. Wenn das Kunstwerk bloße Kopie[98] und ohne jedes »Augenmerk auf Differen-

---

[96] Art is the mediatress between, and reconciler of, nature and man.« *Colerdige: On Poesy or Art*. A. a. O. 253. Art is »the power of humanizing nature.« A. a. O. 253. »The so called music of savage tribes as little deserves the name of art »A. a. O. 253. It is the »intervention of articulate speech, which is so peculiarly human« and »by which man and nature are contradistinguished.« A. a. O. 254. »In this sense nature itself is to a religious observer the art of god.« A. a. O. 254. »Hence nature itself would give us the impression of a work of art, if we could see the thought which is present at once in the whole and in every part.« A. a. O. 255.

[97] Was (bzw. wen) Coleridge meint, wird aus dem Kontext nicht klar. Wenn Kant hier nicht im Detail zu durchaus anderen Auffassungen käme, könnte die Vermutung naheliegen, daß Coleridge die Ausführungen im §42 von Kants *Kritik der Urteilskraft* vor Augen hat. Vgl. dazu *Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft*. 1790. Im Text zit. nach Hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001, 189–187. Vgl. zum Problem des ästhetischen Scheins auch Absatz 5.3.k.

[98] Costa Lima unterscheidet *imitatio* resp. alltägliche Nachahmung von der literarischen Mimesis. Er will zeigen, »daß die Probleme, mit denen die Kunsttheorie in der Moderne konfrontiert war, aus einer vielleicht überstürzten Preisgabe der Probleme der Mimesis resultieren«, welche »nicht vom Konzept der imitatio« getrennt worden war. Ausgerechnet Coleridges Position zieht er dann jedoch zur »Neuerarbeitung der Mime-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zen« dem Natürlichen ähnlich ist, sei »das Resultat widerlich«. Je vollkommener »die Verblendung« sei, »umso ekelhafter« sei »der Effekt«. »Wachsfiguren von Männern und Frauen« beispielsweise seien so »unangenehm«, weil wir nach Coleridge »von der Falschheit geschockt« sind, wenn wir nicht »die Bewegung und das Leben finden, das wir erwartet« haben. Nach Coleridge macht »jede detaillierte Einzelheit, die zuerst unser Interesse erweckte«, im Falle der Kopie »die Distanz zur Wahrheit« nur »augenfälliger«. Der Gedanke stammt natürlich fast wörtlich von Schelling, bei dem es heißt, daß die bloß dienstbare Nachahmung »das Nichtseiende des Nichtseienden«[99] offensichtlich mache.

Anstatt im Anschluß daran jedoch auch die (bei Schelling zentrale) Frage nach der richtigen Naturauffassung zu behandeln, geht Coleridge schnurstracks zu der (ebenfalls von Schelling bekannten) Frage über, was denn der Künstler in der Natur nachahmen soll: »Alles und Jedes«? Im Wortlaut Schellings lautet Coleridges Antwort, daß »nur das Schöne« nachgeahmt werden solle. Auf die weiterführende Frage, was denn dieses Schöne sei, müßte Coleridges Antwort im Sinne einer Gefühlsästhetik eigentlich ›erfreuliche Leidenschaften und Affekte‹ lauten. Coleridge gibt diese Antwort jedoch ebenso wenig wie die Antwort Schellings, das Schöne (bzw. das Vollkommene) sei »schaffendes Leben« und die »Kraft, dazusein«[100]. Statt dessen führt er unter frei flottierender Verwendung von Schellings Begriffen eine Unterscheidung von abstrakter Kunstschönheit und konkreter Naturschönheit ein.[101]

Grundsätzlich[102] kann laut Coleridge nur schön sein, was eine

---

sis« zurate, anstatt sich auf den späten Collingwood zu berufen, der dieselbe Unterscheidung trifft. *Costa-Lima: Die Kontrolle des Imaginären.* A. a. O. 142 ff. Vgl. zur Unterscheidung beim späten Collingwood Absatz 6.4.a. Zu einer Geschichte des Mimesis-Begriffs mit einer Verbindung zur Semiotik von Ch. S. Peirce vgl. *Feldmann, Harald: Mimesis und Wirklichkeit.* München 1988.

[99] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 15 (VII 302).

[100] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 6 f. (VII 394).

[101] Diese Unterscheidung hatte sich bei Wordsworth schon angedeutet. Vgl. Absatz 2.1.c. Sie findet sich bei Emerson als Unterscheidung von primärer und sekundärer Schönheit wieder. Vgl. Absatz 2.4.d. Die Unterscheidung entspricht insgesamt der Unterscheidung von ontologischer und ästhetischer Schönheit, die in der Einleitung getroffen wurde. Vgl. Absatz 1.4.a.

[102] Bei der Rekonstruktion von Coleridges Begriff von ›Schönheit‹ macht sich sein Eklektizismus allerdings besonders negativ bemerkbar. (1) In einem Essay von 1814 wird erst (in Anlehnung an Kant) Schönes vom Angenehmen unterschieden. Dann wird Schönheit (in Anlehnung an Pythagoras) organizistisch als ›die Reduktion von Vielem

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Form (form) hat, die seinem Wesen (essence) entspricht. Im Sinne eines organizistischen[103] Begriffs von ›Schönheit‹ definiert Coleridge ›Form‹ als eine »Einheit von Mannigfaltigem« und als eine aktive »Verschmelzung von Getrenntem«. Keine Chance auf Schönheit haben hingegen Gegenstände mit einer äußere Hülle (shape)[104], die ihrem Wesen nicht angemessen ist, und die insofern »entweder den Tod oder ein Gefängnis« für den Gegenstand darstellt. Ob ein Gegenstand näherhin konkret oder abstrakt schön ist, ist nach Coleridge davon abhängig, ob seine Form ihren Ursprung in der Natur oder im Menschen hat. Das konstituierende Merkmal konkreter Schönheit ist bei Coleridge die Lebendigkeit: Die schöne Form des Lebendigen entsteht ohne Zutun des Menschen als »Vereinigung des Hüllenhaften mit dem Lebendigen« zur Form. Konkret schön sind somit gegebenenfalls die Naturdinge. Es folgt eine Hierarchie des konkret Schönen nach Maßgabe seiner Lebendigkeit, die bei der in bloßer Regelmäßigkeit begründeten Schönheit von Kristallen anfängt und in der Sympathie und Liebe evozierenden Schönheit von menschlichen Individuen gipfelt.

Weil die abstrakte Schönheit der Kunst der menschlichen Kraft zur Artikulation entspringt, widmet Coleridge ihr besondere Aufmerksamkeit. Für die abstrakte Schönheit gilt erstens wie für die

---

auf Eines‹ bestimmt. *Coleridge: Principles of Genial Criticism.* A. a. O. 238. (2) Im Jahr 1818 (aus diesem Jahr stammt auch *On Poesy or Art*) definiert Coleridge ›Schönheit‹ jedoch in einer Weise, die nur auf Malerei zuzutreffen scheint, nämlich als ›Balance von Linie und Farbe‹. *Coleridge: Fragment of an Essay on Beauty.* A. a. O. 250. (3) Im selben Essay präsentiert er außerdem eine Variation der Kantischen Definition von Schönheit als ›Form der Zweckmäßigkeit ohne Zweck‹. A. a. O. 251. Vgl. dazu *Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft.* Königsberg 1790. Im Text zit. nach einl. u. hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001, 1. Teil, 1. Abschnitt, 1. Buch § 11.

103 Vgl. zum organizistischen Begriff von ›Schönheit‹ auch *Coleridge: Principles of Genial Criticism.* A. a. O. 238. Abrams sieht die Wurzeln von Coleridges organizistischem Schönheitsbegriff in Cleanth Brooks Vorschlag, daß die Teile eines Kunstwerkes wie Teile einer Pflanze sein sollen. *Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp.* Romantic Theory and the Critical Tradition. New York 1958, 222. Vgl. auch *Raab: Grundanschauungen.* A. a. O. 33. Nach Behler (diskutieren möchte ich diese These nicht!) wird durch den Einheitsgedanken, der »unter dem Namen der ›organischen Form‹ berühmt geworden ist«, der »Revolutionsgeist« der angelsächsischen Romantiker (Bezug ist ihre anfängliche Begeisterung für die Französische Revolution) »erstickt«. *Behler: Unendliche Perfektibilität*. A. a. O. 226.

104 Vgl. zur Unterscheidung von Form und Hülle auch *Coleridge: Lectures and Notes.* A. a. O. 229. Mit Vorsicht zu genießen (weil im Detail verwirrend) sind jedoch die Analysen in *Raab: Grundanschauungen.* A. a. O. 37.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

konkrete Schönheit, daß sie Form statt Hülle aufweisen muß. In verschiedenen Varianten betont Coleridge, daß inmitten aller Vielfalt immer ein »fixiertes Objekt für die Aufmerksamkeit« stehen müsse, damit überhaupt etwas wahrgenommen werden könne und »die zentrierende Kraft nicht verloren« ginge. Als abstrakt häßlich betrachtet Coleridge hingegen das Machwerk, das keine übergreifende Einheit und keinen Fokus hat, sondern die Dinge wie »Bäume oder Hecken« während einer Kutschfahrt vor dem »fixierten Auge« vorbeirauschen oder wie eine »Kompanie Soldaten« vorbeimarschieren läßt, ohne daß »das Auge auf einem von ihnen ganz speziell« ruhen könnte. Eine solche bloße »Aufeinanderfolge« hat nach Coleridge denselben monotonen »Effekt wie Gleichheit«. Die ästhetisch schöne Nachahmung muß jedoch vor allem das lebendige Wesen ihres Gegenstandes erfassen. In fast wörtlicher Anlehnung an Schelling formuliert Coleridge den wahrscheinlich an Wordsworth gerichteten Appell: »Glaube mir! Du mußt das Wesen erfassen, die natura naturans!« In den ästhetisch häßlichen Kopien werden nach Coleridge hingegen »nur Masken« geschaffen, aber »keine Leben atmenden Formen«[105].

---

[105] »We all know that art is the imitatress of nature«. *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 255. This »would be barren truism, if all men meant the same by the words ›imitate‹ and ›nature‹.« A. a. O. 255. »Philosophically we understand that in all imitation two elements must coexist.« A. a. O. 256. »These two constituent elements are likeness and unlikeness, or sameness and difference.« A. a. O. 256. »If there be likeness to nature without any check of difference, the result is disgusting, and the more complete the delusion, the more loathsome the effect.« A. a. O. 256. »Why are such simulations of nature, as waxwork figures of men and women so disagreeable? Because, not finding the motion and the life which we expected, we are shocked by the falsehood; every circumstance of detail, which before induced us to be interested, making the distance from truth more palpable.« A. a. O. 256. »We must imitate nature! yes, but what in nature, – all and everything? No, the beautiful.« A. a. O. 256. »The latter is either the death or the imprisonment of the thing; – the former is its self-witnessing and self-effected sphere of agency.« A. a. O. 262. Form is »the unity of the manifold, the coalescence of the diverse.« A. a. O. 256 f. »In the concrete, it is the union of the shapely *(formosum)* with the vital.« A. a. O. 257. »If in the midst of the variety there be not some fixed object for the attention, the unceasing succession of the variety will prevent the mind from observing the difference of the individual objects.« A. a. O. 262. »This we experience when we let the trees or hedges pass before the fixed eye during a rapid movement in a carriage, or, on the other hand, when we suffer a file of soldiers or ranks of men in procession to go on before us without resting the eye on any one in particular.« A. a. O. 262. »And the only thing remaining will be the succession, which will produce precisely the same effect as sameness.« A. a. O. 262. »Believe me, you must master the essence, the *natura natu-*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(c) Die epistemische und moralische Kraft des Gefühls. Die Entstehung von lebendiger Nachahmung bzw. konkreter Schönheit in der Kunst beschreibt Coleridge in grobem Mißbrauch von Schellings Terminologie dann als ein Zusammenspiel von Intellekt und Gefühl. Weil das »Genie« ja »Leben atmende Formen« und keine »Masken« schaffen soll, müsse es zunächst einmal über die Fähigkeit verfügen, die Wordsworth ›Imagination‹ nennt, nämlich über die Fähigkeit der Erfassung der Dinge aus der liebenden Perspektive des Gefühls.[106] Nach Coleridge muß der Künstler nachahmen, »was in den Dingen« lebendig und »tätig« ist, und das eröffnet sich seinen epistemischen Prämissen zufolge nur, wenn man sich den Dingen mit Liebe und Sympathie nähert. Fast im Wortlaut Schellings heißt es, daß sich der Künstler um der emotionalen Erfassung der Dinge wegen »von der Natur« für eine gewisse Zeit abwenden« müsse, damit sein »Geist« die »ungesprochene Sprache« der Natur« in ihren »wesentlichen Grundzügen« lernen könne.

Bei dieser Abkehr darf es jedoch nicht bleiben: Es muß auch die menschliche Fähigkeit zur Artikulation hinzutreten. Begründend führt Coleridge (wohlgemerkt: ohne Namensnennung) Schellings These ins Feld, daß sich der Mensch von den Naturdingen durch die Fähigkeit zur Reflexion unterscheidet, weshalb es in menschlichen Handlungen erstens einen Unterschied zwischen dem »Planen einer Handlung und ihrer Ausführung« und zweitens »moralische Verantwortlichkeit« gäbe.[107] Das Element der Reflexion ist für Coleridge unverzichtbar im Kunstschaffen: Seiner Auffassung nach muß der Künstler »aus seinem eigenen Geist heraus« die Formen der Kunst gemäß der »strengen Regel des Intellektes« schaffen. Gemeint ist seiner elitären Auffassung von Kunst zufolge die Fähigkeit, jenseits

---

rans.« A. a. O. 257. »Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life.« A. a. O. 258.

[106] Die Rede ist von Wordsworths Unterscheidung zwischen ›fancy‹ und ›imagination‹: Für Wordsworth ist ›fancy‹ die Fähigkeit zur Zusammenschau der Dinge in ihren Ordnungszusammenhängen, und ›imagination‹ die Fähigkeit, die Dinge in ihrer Liebenswürdigkeit und Würde zu sehen. Vgl. dazu Absatz 2.1.c. In diesem Absatz wurde ebenfalls schon erwähnt, daß die Unterscheidung ursprünglich von Wordsworth stammt, daß sich aber eine wortgleiche Unterscheidung findet in *Coleridge: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. II, 20. Während nach Coleridge jedoch die Imagination die spezifische Fähigkeit des Künstlers ist, verfügen nach Wordsworth alle Menschen sowohl über Fantasie als auch über Imagination, der Künstler allerdings in besonderem Maße.

[107] Die Unterscheidung zwischen dem Plan zur und der Ausführung der Handlung wird beim späten Collingwood wirkmächtig. Vgl. dazu Absatz 6.4.a

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des in der Natur Gegebenen eigene Ausdrucksformen der Kunst zu schaffen. Damit auch die Fähigkeit zur Artikulation ins Spiel kommt, darf sich der Künstler nach Coleridge nur »für eine gewisse Zeit vom Äußeren« abwenden, um irgendwann mit einer »umfassenden Sympathie« für das den Dingen Wesentliche und »Innewohnende« zurückzukehren. Gerichtet sind diese grob entstellten Schellingschen Passagen gegen Wordsworths Plädoyer für eine naturbelassene Sprache. Dem Fühlen des Künstlers muß nach Coleridge die intellektuelle Anstrengung des Erfindens einer entsprechenden Sprache folgen. Darin läge die eigentliche Bedeutung des Diktums (Schellings, dessen Name noch nicht einmal jetzt genannt wird[108]), daß Unbewußtes und Bewußtes in gleicher Weise im Künstler wirksam werden müßten, und daß sich der Künstler »von der Natur entfernen müsse«, um dann mit »ganzer Wirksamkeit zu ihr zurückzukehren«.

In diesem Beharren auf einer künstlichen (bzw. intellektuellen) Sprache der Kunst bleibt Coleridge der für die angelsächsische Romantik kennzeichnenden Epistemik des Gefühls streng verpflichtet. Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, betont sein Essay zum Schluß ausführlich, daß nur Kunstwerke mit emotionalem Herkunftsgrund die außergewöhnlichen epistemischen und moralischen Funktionen erfüllen könnten, welche die Dichterphilosophen der englischen Romantik dem Kunstwerk zusprechen. Wie Wordsworth, ist auch Coleridge ein Anhänger der christlich gefärbten Wiedererinnerungslehre des Cambridger Neuplatonismus. Auch Coleridge ist überzeugt, daß jedem Menschen das Wissen um die Güte, Schönheit und Wohlgeordnetheit der göttlichen Schöpfung angeboren ist. Nach Coleridge gibt es keine »vernünftige Alternative« zu der Überzeugung, daß »das Leben, das in uns ist, in gleicher Weise« auch in diesen Dingen ist. Wer diese Überzeugung nicht teilt, dem bleibt laut Coleridge nämlich nur die »bedrückende (und Gott sei Dank, fast unmögliche!) Annahme, daß jedes Ding um uns herum ein Phantom« ist. Bei diesem Wissen handelt es sich wesentlich um ein emotionales Wissen: Nach Coleridge »sieht, hört und fühlt« der Künstler im Sinne eines intuitives Evidenzerlebens die Güte, Wohlgeordnetheit und Schönheit der göttlichen Schöpfung und ihres Inventars. Dieses Wissen ist nach Coleridge dasjenige, was der Künstler »zum Objekt« seiner »Reflexion« machen muß, um eine adäquate Ausdrucksgestalt für dieses Wissen zu finden, durch die er anderen sein

[108] Vgl. denselben Wortlaut in *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 14

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wissen und vor allem seine Freude über dieses Wissen mitteilen kann. In diesem Sinne schreibt Coleridge schon in seinen *Lectures on Shakespeare* von 1811/1812, daß Kunst »sowohl die äußere Natur als auch die menschlichen Gedanken und Affekte« repräsentiere, wie sie jenseits aller Kontingenzen tatsächlich sind, um »größtmögliche unmittelbarere Freude«[109] zu erwecken. In seinem Essay *Principles of Genial Criticism* von 1814 heißt es dann noch deutlicher, daß die genuine Nachahmungskunst mit der Philosophie konkurriere, indem sie uns substantielle Wahrheiten über die Beschaffenheit unserer Wirklichkeit vermitteln würde, wenn auch nicht mit Argumenten, sondern durch intensive Freude an der Schönheit, mit der die Dinge in genuiner Nachahmung präsentiert werden.[110]

Das ist aber nach Coleridge nur die eine Seite der Medaille. Indem sie nämlich die Dinge jenseits aller Kontingenzen so liebenswürdig, gütig und schön zeigen, wie sie Coleridges religiöser Vorüberzeugung als Geschöpfe eines gütigen und liebenden Gottes tatsächlich sind, erwecken Kunstwerke laut Coleridge zudem auch eine große Freude in uns, die wiederum eine positive moralische[111] (besänftigende) Wirkung auf uns hat. Nach Coleridge erfüllt das genuin

---

[109] »He would produce masks only, not forms of breathing life.« *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 258. »Dare I add that the genius must act on the feeling.« A. a. O. 258. »The artist must imitate that which is within the things, that which is active through form and figure«. A. a. O. 258. »He merely absents himself for a season from her, that his own spirit, which has the same ground with nature, may learn her unspoken language.« A. a. O. 258. »The wisdom in nature is distinguished from that in man by the co-instantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once; but there is no reflex act, and hence there is no moral responsibility.« A. a. O. 257. »He must out of his mind create forms according to the severe laws of intellect.« A. a. O. 258. »For this does the artist for a time abandon the external real in order to return to it with a complete sympathy with its internal and actual.« A. a. O. 259. »And this is the true exposition of the rule, that the artist must first eloign himself from nature in order to return to her with full effect.« A. a. O. 258 »And therefore there is no alternative in reason between the dreary (and thank heaven! almost impossible!) belief that every thing around us is but a phantom, or that the life which is in us is in them likewise.« A. a. O. 259. »For all we see, hear, feel and touch the substance is and must be in ourselves.«. A. a. O. 259. Poetry »elevates the mind by making its feelings the object of reflection.« A. a. O. 254 (vgl. auch 253). Art is representing »external nature and human thoughts and affections, both relatively to human affections, by the production of as much immediate pleasure.« *Coleridge: Lectures on Shakespeare.* A. a. O. 47. Vgl. dazu auch *Coleridge, Samuel Taylor: Coleridge's Shakespearean Criticism.* 2 Bde. Hrsg. v. Th. Middleton Raysor. London 1930.

[110] *Coleridge: Principles of Genial Criticism.* A. a. O. 221.

[111] Unter dem Einfluß der englischen Romantik wird insbesondere John Ruskin die

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schöne Kunstwerk unauffällig, indirekt und quasi spielerisch auch eine wichtige moralische Funktion: Weil es seine Gegenstände als in einem ontologischen Sinne schöne zeigt und so Liebe und Sympathie erweckt, bringt es (so Coleridge) »den Willen und das Verstehen« unter seine »beharrliche, wenn auch unmerkliche und freundliche Kontrolle«, um so »das Gute« zu erreichen »durch das Vergnügen«, ohne es »vorstellen oder sogar fordern zu müssen«[112]. Weil Coleridge der Dichtung soviel zutraute, nimmt er für sich in Anspruch, als Dichter zugleich auch Philosoph zu sein. Ja, in einer anderen Schrift bezeichnet er den Dichter sogar als Stimme Gottes und als »Propheten«[113]! Daß übergroße Bescheidenheit den Menschen Coleridge wohl kaum ausgezeichnet hat, soll uns hier nicht weiter interessieren. Lassen wir statt dessen ein Gedicht auf uns wirken, das Coleridge offensichtlich aus Freude am Schöpfungsganzen heraus geschaffen hat – und das ich zur Erhaltung seiner ästhetischen Schönheit ausnahmsweise nicht übersetzen möchte:

»Joy, Lady! is the spirit and the power,
Which wedding Nature to us gives in dower.
A new Earth and a new Heaven,
Undreamt of by the sensual and the proud -
Joy is the sweet voice, Joy the luminous cloud-
We in ourselves rejoice!

---

moralische Wirkung schöner Kunstwerke ins Zentrum seiner Ästhetik stellen. Vgl. dazu insb. Abschnitt 4.3.

112 *Colerdige: Biographia Literaria*. A. a. O. 2, 105. Im Text zit. nach *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. A. a. O. 43. Diskutiert wird, ob Coleridge von Schiller beeinflußt gewesen sein kann. Raab betont, daß er einen Teil des *Wallenstein* übersetzt habe. A. a. O. 19. Nach Richter aber »liegt kein Zeugnis vor, daß Coleridge Schillers ästhetische Abhandlungen gekannt hätte.« *Richter: Die philosophische Weltanschauung von S. T. Coleridge und ihr Verhältnis zur deutschen Philosophie*. A. a. O. 319. Zur moralischen Dimension der Kunst bei Coleridge vgl. auch *Todorov: Literature and its Theorists*. A. a. O. 118 f.

113 Vgl. dazu insb. *Coleridg: Lectures and Notes*. A. a. O. 394. Raab schreibt dazu: »Der geniale Dichter hat also die Kraft, das ihn in den Erscheinungen der Welt umgebende Chaos zu ordnen und zu zähmen und hilft damit, die Welt zu enträtseln.« »Es ist dieses Fühlen eines Geheimnisvollen und Wunderbaren in den Dingen der Welt«, das »im genialen Dichter zur Schau in das Wesen der Dinge wächst, das, wenn er in der Einsamkeit mit sich und Gott allein ist, zur Inspiration, zur göttlichen Vision und zu Momenten der Offenbarung gesteigert wird und ihn – in seiner höchsten Stufe – zum Propheten werden läßt« *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. A. a. O. 49. Vgl. auch *Jasper: Coleridge*. A. a. O. 74.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

And thence flows all that charms or ear or sight,
All melodies the echoes of that voice.
All colours a suffusion from that light.«[114]

Coleridges Essay mündet in Überlegungen zu den unterschiedlichen Kapazitäten der verschiedenen Künste[115], die aus der Retrospektive jedoch nur interessant sind, weil auch hier Schelling deutlich Pate gestanden hat. Skulptur und Malerei unterscheiden sich nach Coleridge dadurch, daß der »Charme der Skulptur« aus der »Einheit ihrer Wirkung« entstünde, während die Malerei durch die Verwendung von »Licht und Schatten« größere Gegenstandsbereiche und komplexe Szenen darstellen könne. Ohne daß ausdrücklich von Winckelmann oder vom Klassizismus die Rede wäre, spricht sich Coleridge dann (dem Vorbild Schellings weiterhin fast wortgetreu folgend) ebenfalls gegen eine Nachahmung antiker Vorbilder in der Skulptur aus. Erstens könnte eine Fixierung auf die Antike einen »schädlichen Effekt auf die moderne Skulptur« haben. Zweitens bestünde die Gefahr, daß sich die Aufmerksamkeit des Künstlers mehr auf die äußere Hülle der antiken Kunst als auf deren »innewohnenden Gedanken« richten könnte. Drittens könne der Künstler verleitet werden, »moderne Gefühle in antiken Formen« ausdrücken zu wollen, was nach Coleridge schlicht unmöglich ist. Ein viertes Problem sieht Coleridge darin, daß der Künstler beim Kopieren der Antike eine »tote und nur auswendig gelernte Sprache der Vergangenheit« zum Einsatz brin-

---

[114] *Coleridge, Samuel Taylor: Ode to Dejection.* Strophe 5.

[115] Raab schlägt eine interessante Lesart dieser Ausführungen vor, die sich (das möchte ich betonen) im Text jedoch leider nicht belegen läßt. Nach Raab stellt Coleridge hier eine Hierarchie der Künste auf, ausgehend von der Grundidee, daß in den Künsten um so mehr minderwertige Kopien geschaffen würden, je näher ihre Kommunikationsform den Kommunikationsformen der erscheinenden Natur stehen. Dichtung stünde in dieser Hierarchie (natürlich) ganz oben, mit dem Argument, daß es nahezu unmöglich sei, in der Dichtung Minderwertiges zu schaffen, weil sie ihrem Wesen nach artikulierte Sprache und damit so weit als möglich über das Kommunikationsniveau des Natürlichen erhoben sei. Die Künste hingegen, die das Kommunikationsniveau der empirischen Natur gerade erst verlassen haben, seien besonders in Gefahr, auf das Niveau der natürlichen Kommunikation zurückzufallen und den Gegenstand einfach zu kopieren. In den Augenkünsten resp. der »stummen Poesie« entstünden deshalb (angeblich) besonders oft Kopien. Und vor allem Gebäude und Skulpturen seien wesentlich unvollkommen schön, weil sie unbeweglich resp. unlebendig sind. Während die Musik als ›artikuliertes Geräusch‹ der Dichtung schon ziemlich nahe käme. *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 30. Sie bezieht sich auf *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 260–263.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen würde, mit deren »Nuancen« die Rezipienten aus Coleridges Gegenwart nicht »vertraut« seien, und die sie deshalb »kalt und unbeeindruckt« ließe. Vor allem aber (und hierin sieht Coleridge das schwerwiegenste Problem) müßte ein auf die antike Kunst fixierter Künstler »notwendigerweise« Gehalte von »tiefgehendstem Interesse und herrlichster Würde« vernachlässigen, weil die antiken Formen ihnen nicht gemäß seien. Die Rede ist von den christlichen Gehalten der »mütterlichen, schwesterlichen und brüderlichen Liebe«, der »Frömmigkeit und Demut«, der »Menschwerdung des Göttlichen« und der »Jungfrau Maria, der Apostel und Christus«. Alle diese Probleme habe die Malerei nicht, weil es sich um eine relativ »neue Kunst« handele, die »unerschüttert von alten Vorbildern« ihre »eigenen Subjekte« suchen konnte«. Aber auch für die Skulptur gibt es nach Coleridge Hoffnung, insofern sie sich dem »symbolischen Ausdruck von Lebenszielen« verschreibt. Beispielhaft verweist Coleridge auf die plastische Darstellung von Chantreays *Kindern* in der Kathedrale von Worcester. Die Musik bezeichnet Coleridge dann als die »am meisten vollständig menschliche« Kunst, weil sie (die lautmalerische Programmusik muß hier wohl als Ausnahme gelten) »die wenigsten Parallelen in der Natur« habe. Ein besonderer Stellenwert kommt nach Coleridge der Musik durch die Unmittelbarkeit zu, mit der sie Gefühle erzeugen kann: Durch Musik könne man erleben, daß »jedes menschliche Gefühl größer und umfangreicher« als jede »auslösende Ursache« eines solchen Gefühls ist, worin Coleridge ganz nebenbei den »Beweis« dafür sieht, daß der Mensch noch »für ein höheres Stadium der Existenz«[116] vorgesehen ist. Auf die Dichtung

[116] »The charm, the indispensable requisite, of sculpture is unity of effect.« *Coleridge: On Poesy or Art*. A. a. O. 260. »But painting rests in a material remoter from nature, and its compass is therefore greater.« A. a. O. 260. »Imitation of the antique« may »produce an injurious effect on modern sculpture.« A. a. O. 260. »Such an imitation cannot fail to have a tendency to keep attention fixed on external rather than on the thought within.« A. a. O. 260. The artist combines »modern feelings in antique forms.« A. a. O. 260. »Because it speaks in a language, as it were, learned and dead, the tones of which being unfamiliar, leave the common spectator cold and unimpressed.«. A. a. O. 261. »It necessarily causes a neglect of thoughts, emotions and images of profounder interest and more exalted dignity, as motherly, sisterly, and brotherly love, piety, devotion, the divine becomes human – the Virgin, the Apostle, the Christ.« A. a. O. 261. »Painting was, as it were, a new art, and being unshackled by old models it chose its own subjects.« A. a. O. 261. »A new field seems opened for modern sculpture in the symbolic expression of the ends of life, as in Guy's monument, Chantreay's children in Worcester Cathedral etc.« A. a. O. 261. »Music is the most entirely human of the fine arts.« A. a. O. 261. »Every

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als die Kunst par excellence kommt Coleridge nicht noch einmal zu sprechen. Statt dessen reformuliert er abschließend seinen zentralen Gedanken, daß der Künstler kraft seiner Reflexion und kraft seiner besonderen emotionalen Fähigkeiten das liebenswürdige Wesen der Dinge jenseits ihrer äußeren Hülle erfassen müsse.

4. Schellings Ästhetik als Steinbruch für Coleridge

Auf den ersten Blick scheint Coleridges Essay selbst nicht mehr als eine »mühsame Kopie« von Schellings Rede zu sein. Bei genauerer Lektüre finden sich jedoch kaum noch sachliche Gemeinsamkeiten zu Schellings Auffassung von Kunst. Angesichts dessen könnte man noch einmal darauf hinweisen, daß Coleridge mit der Rede von 1807 ja nur einen kleiner Ausschnitt von Schellings Ästhetik kannte[117], während ihm die *Philosophie der Kunst* nicht zugänglich war. Damit wäre zumindest erklärt, warum sich in Coleridges Adaptionen Konzeptionen wie ›unbegrenzte Tätigkeit‹, ›Potenz‹, ›Reihe‹ und ›Indifferenzpunkt‹ ebensowenig finden wie die in dieser Schrift verhandelten Probleme.[118] Man könnte auch darauf verweisen, daß Schellings Rede – ihrem Anlaß geschuldet – viele Differenzierungen und Probleme unterschlägt, mit denen sich Schelling in den im engeren Sinne wissenschaftlichen ästhetischen Schriften seiner frühen Schaffensperiode[119] befaßt. Das kann bei ausschließlicher Lektüre schon einmal zu Reduzierungen und Verflachungen führen.

---

human feeling is greater and larger than the exiting cause – a proof, I think, that man is designed for a higher state of existence.«. A. a. O. 261.

117 Vgl. dazu im Detail den Beginn des Abschnitts 2.2.

118 So stellt Coleridge beispielsweise überhaupt keine Überlegungen über die »historische Seite der Kunst« an. *Schelling: Philosophie der Kunst*. A. a. O. 7 (V 363).

119 Die Periodisierbarkeit von Schellings Denken wird bis heute diskutiert. Baumgartner und Korten z. B. unterscheiden zwei Phasen seiner Philosophie, und zwar die identitätsphilosophische Phase bis zur Freiheitsschrift (1809) von der anschließenden Phase der Positiven Philosophie. *Baumgartner, Korten: Schelling*. A. a. O. 11. Frank unterscheidet zusätzlich eine frühromantische Phase (bis 1800) von der identitätsphilosophischen Phase. *Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1989, 171 (178). Metzger unterteilt die »Bildungsgeschichte des sog. Identitätssystems« noch einmal in drei Phasen (ab 1795/ab 1797/1799–1802). *Metzger, Wilhelm: Die Epochen der Schellingschen Philosophie von 1795–1802*. Ein problemgeschichtlicher Versuch. Heidelberg 1911, 2. Zeltner hält Schellings Denken hingegen für gar nicht periodisierbar. *Zeltner, Hermann: Schelling*. Stuttgart 1954, 45. Vgl. zu Schellings Philosophie ansonsten auch *Hirchhoff, Jochen: Schelling*. Hamburg 1982.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beides scheint aus der Retrospektive jedoch unwichtig zu sein gegenüber der Tatsache, daß Coleridge Schellings Rede offensichtlich mit einem ganz bestimmten Anliegen gelesen hat. Coleridge versteht sich als Dichterphilosoph. Als solcher hat er weder ein Interesse an philosophisch-exakter Textexegese noch an der argumentativen Analyse von vorgegebenen philosophischen Positionen. Er macht gar keinen Hehl daraus, daß seine Adaption von Schellings Philosophie betont selektiv nach Maßgabe der speziellen Interessen der englischen Romantik verläuft. Vier Anliegen sind für Coleridge leitend. Erstens will er gegen Wordsworth seine These plausibilisieren, daß die Kunst einer spezifisch menschlichen »Kraft, die Natur zu vermenschlichen« entspringt. Sein zweites Anliegen ist zweifelsohne eine Bekräftigung der optimistischen Ontologie der englischen Romantik. Sein drittes und wichtigstes Anliegen besteht in dem Aufweis der philosophischen Leistungsfähigkeit der Kunst. Schließlich will er eine Dichotomie von ästhetisch-häßlichen Kunstwerken ohne und ästhetisch-schönen Kunstwerken mit philosophischer Leistungsfähigkeit etablieren. Weil ich nicht sämtliche Mißverständnisse Coleridges im Detail ausräumen kann, werde ich mich auf diese vier Punkte beschränken

(a) Die Kraft zur Vermenschlichung der Natur. Laut Coleridge entspringt die Kunst der »Kraft, die Natur zu vermenschlichen«, weshalb sie »Mittlerin und Versöhnerin« zwischen Natur und Mensch sei.[120] Das mag zwar vage nach Schelling klingen, bedeutet tatsächlich jedoch etwas ganz anderes. Vor allem zwei Unterschiede sind hervorzuheben.

Erstens versteht Coleridge unter dem Zusammenspiel zwischen dem Bewußten und dem Unbewußten im Kunstschaffen etwas grundsätzlich anderes als Schelling. Wenn sich nach Schelling die »bewußtlos wirkende Kraft« der Natur mit der »bewußten Tätigkeit des Künstlers« verbindet, damit aus »vollkommener Einigkeit« heraus »das Höchste der Kunst«[121] entsteht, ist von einem Zusammenspiel der bewußt planenden Tätigkeit des Künstlers und der heiligen Schöpfungsmacht der Natur im wunderbaren Moment der kreativen Schöpfung die Rede. Für Schelling ist die natura naturans das aktive Prinzip des Lebens, das in einem ewigen Kampf gegen Formlosigkeit

120 *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 253.
121 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 12 f. (VII 300 f.).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Verfall nach Form und Höherentwicklung strebt. Diese Kraft ist es, die das künstlerische Werk nach Schelling zu einer Vollendung gelangen läßt, die kein menschliches Planen jemals erreichen könnte. Coleridge meint hingegen, daß sich der Künstler, nachdem er das natürlich Gegebene mit starken Gefühlen erlebt – hat, von diesen Gefühlen für eine gewisse Zeit distanzieren muß, damit seine nüchtern-technische Fähigkeit zur Artikulation zum Zuge kommen und den adäquaten Ausdruck für seine starken Gefühle schaffen kann. Mit dem ›bewußten‹ Anteil im Kunstschaffen meint Coleridge das Ringen um die passende künstlerische Ausdrucksgestalt, während er mit dem ›unbewußten‹ Anteil die freudigen Gefühle meint, die der Künstler gegenüber dem Naturgegebenen ohne eigenes Zutun erlebt. Wenn es bei Coleridge fast im Wortlaut Schellings heißt, daß sich der Künstler »von der Natur« für eine gewisse Zeit abwenden« müsse, um die »ungesprochene Sprache« der Natur« in ihren »wesentlichen Grundzügen« lernen zu können, ist demnach etwas Grundsätzlich anderes gemeint als bei Schelling: Gemeint ist, daß das Genie seine Gefühle irgendwann ausblenden muß, um in ein Ringen um die adäquate Ausdrucksgestalt eintreten zu können. Diese genuin gefühlsästhetische Fokussierung auf den technisch-handwerklichen Aspekt der Umsetzung eines intensiven Gefühls in eine physische Ausdrucksgestalt findet bei Schelling keine Vorlage.[122]

Gravierender noch schlägt zu Buche, daß nach Coleridge nicht die heilige Schöpfungsmacht der Natur der eigentliche »Urquell« der Kunst ist, sondern die spezifisch menschliche Fähigkeit zur Artikulation. Nun muß natürlich zugestanden werden, daß auch für Coleridge der Mensch Teil der Natur ist. Wichtiger aber ist seine Überzeugung, daß der Mensch nach Gottes Willen die »Krone der sichtbaren Schöpfung« ist. Diese Sonderstellung manifestiere sich in der spezifisch menschlichen Kompetenz, neue Ausdrucksgestalten zu schaf-

---

[122] Das heißt nicht, daß Schelling die handwerklichen Aspekte des Kunstschaffens schlicht ausgeblendet hätte. In Baumgartners und Kortens Rekonstruktion heißt es vielmehr treffend, daß sich »in der Kunst« nach Schelling »verschiedene Tätigkeiten« in der »Vereinigung vollenden« würden, nämlich eine Fähigkeit »im engeren Sinne des technischen Könnens, das auf Traditionen gestützt, lehr und erlernbar ist« und eine »andere, nicht erlernbare, die als die freie Gunst der Natur gedacht wird, und die den Künstler zum Genie macht«. Treffend betont Baumgartner dann aber auch (und das ließe sich gegen Coleridge wenden), daß es sich »eher um ein Werk für die Reflexion als für die Anschauung« handele, sobald »die bewußte Tätigkeit zu sehr hervortritt.« *Baumgartner, Korten: Schelling.* A. a. O. 99.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fen, die der wirkliche Künstler (das ist Coleridges Pointe gegen Wordsworth) eben nicht dem Repertoire des natürlich Gegebenen entnimmt. Aus diesem Grund hat Coleridge eine bestimmte Passage aus Schellings Rede bezeichnenderweise *nicht* in sein Essay aufgenommen, nämlich die Passage, der zufolge Kunst »das reine Geschenk der Natur« ist, die »ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt«[123]. Coleridge richtet vielmehr an Wordsworth den Appell, »aus seinem eigenen Geist heraus« die Formen den »strengen Regeln des Intellektes gemäß«[124] zu schaffen.

(b) Der bergende und schöne Kosmos und die Liebenswürdigkeit der Menschen. Auch die Ontologie der englischen Romantik ist bei näherer Hinsicht mit der Wirklichkeitsauffassung Schellings nicht kompatibel. Zwar handelt es sich in beiden Fällen um metaphysische Wirklichkeitsauffassungen, die auf Grundannahmen basieren, welche aus der Erfahrung in ihrem umfassenden Anspruch nicht abgeleitet werden können. Jenseits dessen sind die Fundamente beider Ontologien allerdings grundsätzlich verschieden.

Als spekulative Metaphysik basiert Schellings Denkgebäude auf einigen wenigen ersten Prinzipien, die als *denknotwendig* ausgewiesen werden, bevor sie als gültig betrachtet werden.[125] Das läßt sich gut mittels eines kleinen Exkurses zu Schellings berühmter *Freiheitsschrift* von 1809 demonstrieren: Der hier entwickelte Gedankengang basiert ausschließlich auf spekulativ begründeten Prämissen.[126] So lautet die erste Prämisse beispielsweise, daß das Göttliche

---

123 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 37 (VII 324).

124 Man is »the head of visible creation.« *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 257. »He must out of his mind create forms according to the severe laws of intellect.« A. a. O. 258.

125 Diese Definition von ›Metaphysik‹ basiert auf *Aristoteles: Metaphysik*. 982a32–982b4.

126 Die *Freiheitsschrift* gilt gemeinhin als die Schrift, in der sich Schellings Übergang in die Phase seiner Positiven Philosophie vollzieht. Schelling setzt sich hier mit der Erfahrung des Bösen auseinander. Zur Verbindung dieser Schrift mit Schellings früheren Schriften heißt es bei Baumgartner und Korten: »Tatsächlich war das Problem des Endlichen immer ein Problem auch der Identitätsphilosophie.« Weiter heißt es, daß diese »›Verdüsterung‹ seiner ursprünglich harmonisierend-verklärten Naturansicht« in der *Freiheitsschrift* »nicht primär auf biographische Einflüsse zurückzuführen« sei, sondern »in der systematischen Konsequenz der sittlichen Qualifikation des Ursprungs der Endlichkeit« zu verorten sei. *Baumgartner, Korten: Schelling.* A. a. O. 110 f. Sehr erhellende Einsichten zur *Freiheitsschrift* als »Werk des Übergangs« finden sich auch bei *Adolphi, Rainer: Die ideale Welt im Materialen verankert.* Grundlegung eines Prozeßdenkens in Schellings Freiheitsphilosophie. In: *Schelling-Studien.* Bd. 1. Hrsg. v. E. Hahn. Berlin

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

notwendig als Doppelnatur gedacht werden muß (nämlich als Grund von Existenz bzw. als Natur und als für sich selbst Existierendes bzw. als ordnender Verstand und als alles umfassender Geist der Liebe), weil beides im Begriff des ›Göttlichen‹ impliziert sei. Diese Doppelnatur des Göttlichen wiederum erklärt Schelling mit dem (und keinesfalls zeitlich zu verstehenden[127]) Transmutations-Gedanken, dem zufolge das Göttliche qua Verstand notwendig aus dem »dunklen Grund« entstanden sein muß, der es selbst ist[128], weil es keinen anderen möglichen Entstehungsgrund gibt. Die Antwort auf die zentrale Frage der *Freiheitsschrift*, warum dem Menschen notwendig eine reale Möglichkeit der Freiheit zum Bösen gegeben sein muß, lautet dann, daß der Mensch notwendig eine reale Freiheit zum Bösen haben müsse, weil sich das Göttliche nur einem Wesen offenbaren kann, das ihm selbst als zur Erkenntnis des Guten fähiges Geistwesen einerseits ähnlich und als zum Bösen fähiges Naturwesen andererseits auch unähnlich ist. Zu guter Letzt verwehrt sich Schelling gegen die Denkmöglichkeit, daß »die Solizitation zum Bösen selbst nur von einem bösen Grundwesen herkommen« könnte. Sein spekulatives Argument lautet, daß »Böses, als solches« notwendig vom Menschen kommen müsse, weil nur im Menschen »Licht und Finsternis« als die »beiden Prinzipien« des Göttlichen »auf zertrennliche Weise vereinigt sein können«, während das »anfängliche Grundwesen« laut Schelling »nie an sich böse sein« kann, »da in ihm keine Zweiheit der Prinzipien ist«. Das ist die dezidiert spekulative Methode, mit der Schellings *Freiheitsschrift* den Nachweis für die *Denknotwendigkeit* der in der Rede von 1807 geäußerten Überzeugung zu erbringen versucht, daß »aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen und reine Güte Grund und Inhalt der

---

2000, (147–175) 148. Nach Adolphi entwickelt Schelling hier »ein Prozeßdenken auch der idealen Welt«, d. h. für »die Prozesse der Gestaltungen der geistigen Welt, in ihrem Verhältnis zum Materiellen«. A. a. O. 148. Vgl. mit ähnlicher Stoßrichtung auch *ders.: Geschehen aber zu denken ist immer das Schwierigste.* Zu den Problemen eines Prozeßansatzes zu Schellings Freiheitsphilosophie. In: *Schellings Weg zur Freiheitsschrift.* Legende und Wirklichkeit. Hrsg. v. H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs. Stuttgart 1996, 252–271.

127 Dabei handelt es sich ausdrücklich nicht um ein Geschehen in zeitlicher Abfolge, sondern um ein immerwährendes Geschehen jenseits aller Zeit, das erst die Zeit aus sich erzeugt. Es geht um Prozesse der Entfaltung des Göttlichen in sich selbst.

128 *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Wesen menschlicher Freiheit.* 1809. Im Text zit. nach Stuttgart 1977, 69–74.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ganzen Schöpfung ist«[129]. Schelling will hier zeigen, daß das Universum vernünftigerweise gar nicht anders gedacht werden *kann*.

Im Gegensatz dazu basiert die optimistische Ontologie der *Lakers* auf den persönlichen Glaubensüberzeugungen ihrer Vertreter. Wordsworth und Coleridge sind Anhänger des christlich gefärbten Cambridger Neuplatonismus.[130] Ihr Erkenntnisgrund sind somit nicht erste, spekulativ begründete Prämissen, sondern der christliche Glaube und die Offenbarungen der Bibel. Im Buch *Genesis* wird berichtet, daß Gott den Ordnungszusammenhang der Welt geschaffen und den Menschen mit Namen benannt und zum Herrscher über die Tiere und die Pflanzen bestimmt hat. Das ist für die tiefreligiösen Dichterphilosophen Grund genug, fest an die Schönheit und Wohlgeordnetheit der göttlichen Schöpfung und die Güte der von Gott als sein Abbild geschaffenen Menschen zu glauben. Anders als Schelling halten die *Lakers* diese ontologischen Prämissen für nicht weiter begründungsbedürftig.[131] Die Autorität der Bibel und ihr eigener Glauben sind ihnen epistemische Sicherheit genug. Deutlich kommt das zum Ausdruck, wenn sich bei Wordsworth ohne weitere Begründung das enthusiastische Bekenntnis findet, daß die »aufrichtige Anerkennung der Schönheit des Universums« ein »ganz leichtes und einfaches Unternehmen« für denjenigen sei, der das Universum »aus dem Geist der Liebe«[132] heraus betrachtet.

Diese ontologischen Differenzen haben epistemische Konsequenzen. Den ontologischen Prämissen der *Lakers* zufolge liegt über der Wirklichkeit eine Art Schleier, der den Blick auf die eigentliche Liebenswürdigkeit der Dinge verstellt und sie häßlich, aggressiv und unwirtlich erscheinen läßt. Den Erkenntnisprozeß des Philosophen und des Künstlers stellen sie sich insofern als einen Prozeß vor, in dem der Schleier gelüftet wird: Wer das Universum ›aus dem Geist der Liebe‹ heraus betrachtet, sieht den *Lakers* zufolge die Wirklich-

---

[129] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 29 (VII 315).

[130] Vgl. die Anmerkungen zum Cambridger Neuplatonismus im Absatz 2.1.b.

[131] Raab erklärt die spätere Abwendung von Schelling mit einem »tiefen religiösen Gegensatz«. Wenn Coleridge auch »in der Jugend pantheistischen Anschauungen nicht fern gestanden« habe, so habe er im »Alter allen Pantheismus, den Schelling vertrat, als Atheismus aufs schroffste« abgelehnt, »nachdem er selbst sehr bald einen festen christlichen Gottesglauben, den Glauben an einen persönlichen Gott gewonnen hatte.« *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 19. Ob man Schellings Philosophie tatsächlich als ›Pantheismus‹ bezeichnen kann, muß hier dahingestellt bleiben.

[132] »An acknowledgement of the beauty of the universe« is »a task light and easy to him who looks at the world in the spirit of love.« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 252.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keit so, wie sie jenseits des Schleiers der Empirie wirklich ist, nämlich bergend, wohlgeordnet und schön.[133]

Von einem solchen Schleier über der Wirklichkeit kann bei Schelling keine Rede sein: Seine *Rede* von 1807 distanziert sich sogar ausdrücklich von dem Gedanken eines Wahren jenseits der Wirklichkeit.[134] Wenn es bei Schelling in einer berühmten Passage von 1801 heißt, daß das Universum im »Absoluten als das vollkommenste organische Wesen und als das vollkommenste Kunstwerk gebildet« sei: »für die Vernunft, die es in ihm erkennt, in absoluter Wahrheit« und »für die Einbildungskraft, die es ihm darstellt, in absoluter Schönheit«[135], behauptet Schelling keine Zweiweltenlehre. Es kann nun nicht darum gehen, den Begriff des ›Absoluten‹ bei Schelling zu rekonstruieren; deshalb das hier Wichtige in aller Kürze: Für Schelling ist ›das Absolute‹ die alles umfassende Einheit des empirisch Disparaten in der *einen* lebendigen Ganzheit des Universums der Vernunft, wie sie sich vom spekulativen Standpunkt des absoluten Wissens darstellt.[136] Eine Sphäre jenseits der empirischen Wirklichkeit ist das Absolute Schellings also gerade nicht.

(c) Die philosophische Leistung der Kunst: Das absolute Wissen eröffnet sich für Schelling einerseits in der sinnlichen Anschauung der Kunst und andererseits im spekulativen Denken. Die *Lakers* setzten hingegen ausschließlich auf die epistemische Kraft des Gefühls. Von daher unterscheiden sich auch die Auffassungen von der möglichen philosophischen Leistungsfähigkeit der Kunst.

Für Coleridge ist das Kunstwerk ein Spiegel der Einsichten des

---

133 Ihre Wurzel hat diese ›christliche Zweiwelten-Lehre‹ vermutlich bei Coleridge, dessen Abhandlungen zur Theoretischen Philosophie eine seltsame Mischung von Kantischen und Platonischen Gedanken präsentieren. Mit Rekurs sowohl auf das Kantische ›Ding an sich‹ als auch auf die Platonischen Ideen behauptet Coleridge hier eine Seinssphäre jenseits der empirischen Wirklichkeit, die sich mit Mitteln des ordnenden Verstandes nicht erfassen läßt, sondern nur durch die Kraft der ›imaginativen Vernunft‹, die nach Coleridge den Künstlern in besonderem Maße gegeben ist. Vgl. dazu *Winckelmann: Coleridge und die Kantische Philosophie.* A. a. O. 82 ff.; sowie *Muirhead: Coleridge as a Philosopher.* A. a. O. 89–96; sowie *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 16 ff.

134 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 7, 14 (V 363, 370). Vgl. im Detail Absatz 2.2.e.

135 *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Darstellung meines Systems der Philosophie.* 1801. Im Text zit. nach *ders.: Ausgewählte Schriften.* Bd. 2 1801–1803. Frankfurt a. M. 1985, 167.

136 Vgl. zu dem vom frühen Schelling anvisierten ›Indifferenzpunkt des Wissens‹ auch Abschnitt 3.1.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Künstlers über die wahre Wirklichkeit jenseits des Schleiers der Empirie. Demzufolge gründet die potentielle philosophische Leistungsfähigkeit von Kunst nach Coleridge ausschließlich in den außergewöhnlichen imaginativen Fähigkeiten des Künstlers: Er betrachtet Künstler als Ausnahmemenschen, die mit der Fähigkeit versehen sind, durch den Schleier hindurch die Wirklichkeit zu erfassen, wie sie jenseits aller Kontingenzen als Gottes Schöpfung tatsächlich beschaffen ist. Wie Raab treffend beschreibt, ist »der geniale Dichter« nach Coleridge mit der außergewöhnlichen »Kraft« ausgestattet, »das ihn in den Erscheinungen der Welt umgebende Chaos zu ordnen« und die Geheimnisse der »Welt zu enträtseln«. Diese Kraft resultiert nicht aus besonderen intellektuellen Fähigkeiten, sondern aus einer tiefen »Bewunderung für die Werke« des göttlichen Schöpfers und einer »frohen, frommen Verwunderung« über das, was er »nicht zu erklären vermag«. Durch »dieses Fühlen eines Geheimnisvollen und Wunderbaren in den Dingen der Welt« gelingt Raabs anschaulicher Rekonstruktion zufolge nach Coleridge dem »genialen Dichter« die »Schau in das Wesen der Dinge«, die ihn zum Philosophen und auf der »höchsten Stufe« gar »zum Propheten werden läßt«[137].

Für Schelling hingegen ist das Kunstwerk weder ein Abbild einer besseren Wirklichkeit jenseits der empirischen Wirklichkeit noch das Produkt einer höheren Einsicht, die nur Künstlern vorbehalten wäre. Wie Baumgarten treffend schreibt, ist die Kunst für Schelling sehr viel mehr, nämlich »das real angeschaute Absolute« bzw. die »reale Vergegenwärtigung des Absoluten«[138] selbst. Gemeint ist, daß zwar nicht im einzelnen Kunstwerk, aber doch in der Kunst insgesamt das lebendige Universum der Vernunft bzw. das alles umgreifende Göttliche selbst in materialer Verkörperung anschaulich wird. Damit ist der Gehalt der Kunst derselbe geistige Gehalt, der in anderer (begrifflicher) Gestalt auch von der spekulativen Philosophie erfaßt wird. Nach Schelling bilden also keine noch so intensiven und freudigen Gefühle den Gehalt der einzelnen Kunstwerke, sondern die Mythologien und Gottesbilder der Völker als Konkretwerdungen verschiedener Deutungsmodelle von Wirklichkeit in der Geschichte der Menschheit.

---

[137] *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik.* A. a. O. 49. Verwiesen wird auf *Coleridge: Lectures and Notes of 1818.* A. a. O. 394.
[138] *Baumgartner, Korten: Schelling.* A. a. O. 99 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das hat zur Konsequenz, daß sich auch die Auffassungen darüber unterscheiden, was das einzelne Kunstwerk bewirken soll. Der *Lake-School*–Ästhetik zufolge lichtet der Künstler durch seine Kunst den schmutzig-grauen Schleier der Empirie, indem er den göttlichen Schöpfungszusammenhang in seiner eigentlichen Wohlgeordnetheit, Güte und Schönheit zeigt. Das wiederum soll in den Rezipienten große Freude und Begeisterung erwecken. Bei Wordsworth findet sich die Äußerung, daß »der Dichter nur einer einzigen Einschränkung unterliege, der Notwendigkeit nämlich, einem Menschen Freude zu schenken«[139]. Vergleichbar heißt es in Coleridges *Lectures on Shakespeare* von 1811/1812, daß Kunst »sowohl die äußere Natur als auch die menschlichen Gedanken und Affekte« repräsentieren solle, wie sie jenseits aller Kontingenzen tatsächlich sind, um »größtmögliche unmittelbare Freude«[140] zu erwecken. Die durch Kunst erzeugte große Freude ist allerdings kein Selbstzweck, sondern Mittlerin von Erkenntnis. Der epistemische Stellenwert von freudigen Gefühlen kann bei den *Lakers* gar nicht hoch genug bewertet werden. Ihren epistemischen Vorgaben zufolge erinnert jede große Freude assoziativ an das jedem Menschen aus der Gnade Gottes heraus angeborene Wissen von der grundsätzlichen Güte, Wohlgeordnetheit und Schönheit der göttlichen Schöpfung, das ebenfalls freudigen Charakter hat. Den *Lakers* zufolge soll das Kunstwerk also große Freude erzeugen, weil große Freude zu Erkenntnis führt, indem sie das angeborene göttliche Wissen freilegt.

Nach Schelling gestaltet sich der Zusammenhang von Freude und Erkenntnis jedoch genau umgekehrt: Seiner Ästhetik zufolge verkörpert das Kunstwerk einen Erkenntnisgehalt in materialer Gestalt, und das kann gegebenenfalls zu großer Freude führen. Nach Schelling wiederholen sich die verschiedenen Stufen des Seienden auf den verschiedenen Stufen von Schönheit. Auf der untersten Stufe des zum Erhabenen verdichteten Charakteristischen zeigt sich der »schaffende Geist« in seiner »Strenge« als »unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb«. Die Erzeugung großer Freude

---

139 »*The Poet writes under one restriction only, namely, that of the necessity of giving pleasure to a human Being.*« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 252 (Anm. 50).

140 Art is representing »external nature and human thoughts and affections, both relatively to human affections, by the production of as much immediate pleasure.« *Coleridge: Lectures on Shakespeare.* A. a. O. 47. Im Essay *On Poesy or Art* heißt es ebenfalls: »The artist may take his point of view where he pleases.« *Coleridge: On Poesy or Art.* A. a. O. 256.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist offensichtlich nicht intendiert. Positive Gefühle gegenüber dem Dargestellten können nach Schelling erst auf der Stufe der anmutigen Schönheit entstehen, auf der sich erstmals die »Verwandtschaft«[141] der lebendigen Schöpfungskraft in der Natur mit der Seele als dem lebendigen und kreativen Prinzip im Menschen erahnen läßt. Von enthusiastischer Freude im Sinne der englischen Romantik ist bei Schelling erst auf dem höchsten Level von Schönheit die Rede, auf dem die Kunst durch eine Verbindung von Schmerz und Anmut erfahren läßt, daß die Liebe stärker ist als der Tod. Diese Erkenntnis erzeugt nach Schelling große Freude: Auf dem höchsten Level von Schönheit läßt die Kunst die Liebe über den Tod siegen, und das »entzückt« den Betrachter nach Schelling »mit der Macht eines Wunders«[142]. Vermutlich war es vor allem diese Passage, wegen der Coleridge meinte, in Schelling einen Seelenverwandten gefunden zu haben. Tatsächlich behauptet Schelling hier aber gerade nicht im Sinne der *Lakers* die Möglichkeit eines Erkenntnisgewinns durch Freude, sondern umgekehrt die Möglichkeit von großer Freude durch eine bestimmte Erkenntnis durch Kunst.

(d) Die Dichotomie von ästhetisch-schönen Kunstwerken und ästhetisch-häßlichen Machwerken. Aus den unterschiedlichen Auffassungen von der möglichen philosophischen Leistungsfähigkeit der Kunst ergeben sich schließlich auch gravierende Unterschiede bezüglich der Auffassung, wie Kunstwerke auszusehen oder zu klingen haben.

Die Grundüberzeugung der *Lake-School*–Ästhetik lautet, daß nur eine ästhetisch schöne Gestalt die Sympathie und die Liebe erwecken kann, welche die Dinge wegen ihrer eigentlichen ontologischen Schönheit (sprich: Liebenswürdigkeit) verdienen.[143] Aufgrund dieser Überzeugung legt die *Lake-School*-Ästhetik die Kunst auf ästhetische Schönheit fest, deren Merkmale sie von den Merkmalen des ontologisch Schönen ableitet. Das erste Merkmal des ontologisch Schönen ist die Lebendigkeit. Der Naturphilosophie der englischen Romantik zufolge erfreuen wir uns an den Dingen der Natur umso mehr, je mehr sie Anzeichen von Lebendigkeit aufweisen. Die dem Lebendigen entsprechende physische Gestalt ist der Organismus, der

---

141 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 24 (VII 310 f.).

142 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 29 (VII 315).

143 Vgl. zu dieser Unterscheidung von ontologischer und ästhetischer Schönheit auch Absatz 1.4.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als Einheit von Teilen in einem umfassenden Ganzen aufgefaßt wird, in dem jeder Teil seinen ureigenen Platz und seine genuine Funktion hat. Damit besteht das zweite Merkmal des ontologisch Schönen für die englische Romantik darin, daß etwas sich als ein aus vielen Teilen wohlstrukturiertes Ganzes darstellt. Das dritte und wichtigste Merkmal des ontologisch Schönen ist die Liebenswürdigkeit und Güte aller Produkte der göttlichen Schöpfung. Der optimistischen Ontologie der *Lakers* zufolge verdient die göttliche Schöpfung mitsamt ihres Inventars grundsätzlich Verehrung, Bewunderung und Liebe (s. o.). Diesen drei Merkmalen des ontologisch Schönen hat die ästhetische Schönheit von Kunstwerken der *Lake-School*-Ästhetik zufolge zu entsprechen. In diesem Sinne betont Coleridge erstens, daß Kunstwerke das lebendige Wesen der Dinge jenseits ihrer äußeren Hülle erfassen müssen. Ebenso wichtig ist ihm die zweite normative Forderung, daß Kunstwerke in einem organizistischen Sinne schön sein müssen, indem sie sich als »Einheit von Mannigfaltigem« und aktive »Verschmelzung von Getrenntem« darstellen. Vor allem aber müssen sie durch eine sinnlich angenehme physische Gestalt die intensiven Gefühle der Liebe und Sympathie erwecken, die den Dingen ja jenseits des Schleiers der Empirie eigentlich gebührt. Das heißt für die Dichtung, daß Wörter mit besonders positiven Assoziationen vorherrschend sein sollen, während die sichtbaren und hörbaren Künste wie Plastik, Malerei, Architektur und Musik besonders anziehend aussehen oder klingen müssen. Näher ins Detail zu gehen, ist überflüssig: Für die *Lakers* müssen Kunstwerke in einem ästhetischen Sinne schön sein, damit sie die Dinge als ontologisch schöne Dinge zeigen. Wenn ein Werk hingegen in einem ästhetischen Sinne häßlich ist, täuscht es, weil es die Dinge gerade nicht so liebenswürdig, anziehend und sympathisch zeigt, wie sie jenseits des Schleiers der Empirie tatsächlich sind. Das ist die Dichotomie von ästhetisch-schönen Kunstwerken mit philosophischer Leistungsfähigkeit und ästhetisch-häßlichen Machwerken ohne diese Leistungsfähigkeit, die Coleridge mit Berufung auf die Autorität Schellings in der angelsächsischen Romantik etabliert.

Diese Dichotomie findet sich so wiederum bei Schelling so nicht. Schellings Rede errichtet vielmehr eine Stufenfolge des Schönen, der zufolge jeweils eine Spielart des charakteristisch Schönen von einer Spielart des anmutig Schönen abgelöst wird. Mit dieser Integration des Charakteristischen legt Schelling die Kunst anders als die *Lakers* also offensichtlich nicht per se auf das ästhetisch Schöne fest. Völlig

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abwegig ist die Lesart der angelsächsischen Romantiker in diesem Falle allerdings dennoch nicht. Das wird offensichtlich, sobald man sich vergegenwärtigt, daß der Begriff des ›ästhetisch Schönen‹ Schellings Begriff vom ›Anmutigen‹ in der Kunst weitgehend entspricht: Zweifelsohne meint Schelling mit ›Anmut‹ physische Ausdrucksgestalten, die auf den Betrachter oder Hörer in sinnlicher Weise angenehm, anziehend und anheimelnd wirken. Daß das ästhetisch Schöne bei Schelling ebenfalls einen hohen Stellenwert hat, belegt die Tatsache, daß seiner Hierarchie des Schönen zufolge gleich zweimal durch die Beteiligung von ›Anmut‹ eine höhere Stufe von Schönheit erreicht wird, nämlich einmal im Übergang vom zum Erhabenen verdichteten Charakteristischen zur Anmut, und dann im Übergang des charakteristisch Tragischen zum anmutig Tragischen (vgl. den Absatz 2.2.f.). Wichtiger aber ist, daß auf der höchsten Stufe von Schönheit die Kunst den Betrachter »mit der Macht eines Wunders«[144] entzückt, weil sie ihm die (ontologisch schöne) Botschaft der Übermacht der Liebe über den Tod in anmutiger (ästhetisch schöner) künstlerischer Verkörperung vermittelt. Zumindest auf der höchsten Stufe von Schönheit verkörpern Schellings ›schöne Kunstwerke‹ bei näherer Hinsicht also ebenfalls einen ontologisch schönen Gehalt, der den Betrachter in höchstem Maße entzückt und erfreut, in ästhetisch schöner, nämlich anmutiger Gestalt.

Das rechtfertigt es allerdings längst nicht, Schellings Ästhetik ebenfalls als dichotomische Ästhetik des per se ästhetisch-schönen Kunstwerks und des ästhetisch-häßlichen Machwerks zu lesen. Auch bezüglich der Auffassungen über das mögliche Mißlingen von Kunst gibt es vielmehr grundsätzliche Unterschiede. Für Schelling mißlingt das Kunstschaffen nämlich keineswegs zwangsläufig, wenn ästhetisch Häßliches geschaffen wird: Für Schelling mißlingen Kunstwerke, wenn die reflexive Kraft des Künstlers gegenüber der schaffenden Naturmacht zu sehr im Vordergrund steht, oder wenn sich der Künstler sklavisch an die Vorbilder der Natur oder (im Sinne eines falsch verstandenen Klassizismus) der antiken Kunst hält. Mißlungene Kunst ist nach Schelling somit Kunst, die keine Anzeichen eigener Originalität und Kreativität aufweist, weil sie epigonal oder nur akademisch oder beides ist.

---

144 *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 29 (VII 315). Vgl. zum Stellenwert von ästhetischer und ontologischer Schönheit in der angelsächsischen Romantik und bei Schelling im Detail die Absätze 2.1.b., 2.3.b. und insb. 2.4.d.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für Coleridge mißlingt Kunst hingegen, wenn sie die Dinge so ästhetisch häßlich nachahmt, wie sie in der empirischen Wirklichkeit erscheinen. Nach Coleridge muß Kunst die Gegenstände in ein ästhetisch schönes Gewand kleiden, damit ihnen die Sympathie und Liebe entgegengebracht wird, die ihnen jenseits aller Kontingenzen zukommt. Also muß Kunst in einem ästhetischen Sinne schöner sein als die Gegenstände der empirischen Wirklichkeit. Wenn der Künstler die empirische Wirklichkeit jedoch einfach nur kopiert, bleiben die Gegenstände in seinem Werk ebenso ästhetisch-häßlich wie in der empirischen Wirklichkeit. Auch hier liegt ein gravierender Unterschied zwischen beiden Ästhetiken.

Mit Blick auf die weitere Entwicklungsgeschichte der angelsächsischen Gefühlsästhetik ist schließlich noch auf das gravierende Theodizée-Problem der *Lake-School*-Ästhetik hinzuweisen. Diese Ästhetik vertritt im Kern die normative These, daß Kunstwerke in einem ästhetischen Sinne schön sein müssen, weil nur ästhetisch-schöne Kunstwerke die Gegenstände der Wirklichkeit so zeigen, wie sie jenseits aller Kontingenzen tatsächlich sind, nämlich in einem ontologischen Sinne schön. Diese Festlegung steht und fällt offensichtlich damit, daß die Schöpfung, ihr Inventar und die Menschen tatsächlich so beschaffen sind, wie es die religiöse Naturphilosophie der englischen Romantik behauptet. Falls jedoch begründete Zweifel an der optimistischen Ontologie der *Lakers* aufkommen sollten, wäre es nicht mehr zu rechtfertigen, die Kunst auf ästhetische Schönheit festzulegen. Schließlich würden uns die ästhetisch schönen Kunstwerke ja dann eine Wirklichkeit vorgaukeln, die es gar nicht gibt! Sie würden uns belügen, täuschen und in Watte hüllen, anstatt uns über die Wirklichkeit und unsere Situation in der Wirklichkeit aufzuklären. Von einer philosophischen Leistungsfähigkeit der Kunst, deren Aufweis ja das zentrale Anliegen der englischen Dichterphilosophen ist (s. o.), könnte keine Rede mehr sein. Dieses Problem gibt es bei Schelling nicht, weil es Schellings Auffassung zufolge im Kunstwerk gar nicht um ein Entschleiern der eigentlichen Wirklichkeit geht, sondern um eine Manifestation der heiligen Schöpfungsmacht der Natur im Kunstwerk.

Weiter ins Detail zu gehen, ist überflüssig. Das bisher Ausgeführte sollte deutlich genug gemacht haben, daß Schellings spekulative Kunstauffassung mit der Gefühlsästhetik der *Lakers* letztlich nicht kompatibel ist. Wenn Coleridge Schellings *Philosophie der Kunst* gekannt hätte, hätte er das wissen können: Hier distanziert

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich Schelling ausdrücklich von allen Ästhetiken, die das Phänomen Kunst aus »der empirischen Psychologie heraus zu erklären« versuchen: Das Ergebnis sei notwendig banal, und vom »Wunder Kunst«[145] bliebe nichts mehr übrig. Daß dieses harte Urteil natürlich nicht gerechtfertigt ist, muß in einer Abhandlung über eine gefühlsästhetische Tradition wohl ebensowenig betont werden wie die Tatsache, daß Schelling natürlich nicht die angelsächsische Gefühlsästhetik, sondern wohl eher die Gefühlsästhetik der deutschen Aufklärung im Auge hatte (vgl. den Abschnitt 1.3.). Jenseits solcher Einschränkungen zeigt Schellings Äußerung jedoch unmißverständlich, daß der deutsche Philosoph definitiv *kein* Anhänger einer Ästhetik des Gefühls war, wie Coleridge seinen Zeitgenossen zur Bekräftigung seiner eigenen Position glauben zu machen versuchte.

5. Ralph Waldo Emerson und die Schönheit einer Eisenbahn

Jenseits des Atlantiks findet die Ästhetik der englischen Romantik ihren wichtigsten Parteigänger in dem Dichter, Philosophen und Theologen Ralph Waldo Emerson.[146] Daß der Amerikaner von dieser Ästhetik wissen konnte in einer Zeit, als die internationale Kommunikation noch unter sehr viel ungünstigeren Bedingungen stattfinden mußte als heute, läßt sich biographisch erklären. Am Weihnachtstag des Jahres 1832 hatte sich Emerson auf eine ausgiebige Europareise begeben, im Zuge derer er im Februar 1833 zunächst in Malta landete. In der Karwoche reiste er nach Rom, Florenz und Paris weiter, bis ihn sein Weg schließlich nach Großbritannien führte. Hier lernte er John Stuart Mill, Coleridge, Wordsworth und im schottischen Craigenputtock schließlich auch Thomas Carlyle[147] kennen. Im September segelte er nach Boston zurück. Diese Reise kann in

---

145 *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 5 (V 361/362).

146 Emersons (1803–1882) wichtigste Werke sind *Representative Men* von 1850, *English Traits* von 1856 und *The Conduct of Life* von 1860. Zur Bibliographie Emersons vgl. auch *Chronology.* In: *Emerson, Ralph Waldo: Essays and Lectures.* Hrsg. v. Joel Porte. New York [9]1983, 1125–1134.

147 Die wichtigsten Werke des schottischen Philosophen und Literaturwissenschaftlers Thomas Carlyle (1795–1881) sind *Sartor Resartus* (Studie über die deutsche Romantik) von 1833–1834, *Wilhelm Meister Apprenticeship* von 1824, *Life of Schiller* von 1825 und *On Heroes and Hero-Worship.* Auch als ders.: *Helden und Heldenverehrung.* Übers. v. A. Luntowski. Berlin 1912. Vgl. zu Carlyles Werk u. a. *Bentley, Eric: The Cult of the Superman.* A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche. With Notes

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer Bedeutung für die Philosophie der amerikanischen Romantik generell und speziell für ihre Ästhetik gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Mit Carlyle verband Emerson anschließend eine lebenslange Brieffreundschaft. Im Jahr 1835 hielt er eine von Carlyle beeinflußte Vorlesung über das Leben großer Männer. Im Jahr 1836 ließ er dessen *Sartor Resartus* in Amerika auf eigene Kosten drucken. Die Philosophie des Engländers findet deutlichen Niederschlag in Emersons Doktrin von den Denkern, Erneuerern und Dichtern (s. u.). Noch wichtiger ist der Einfluß von Wordsworth und Coleridge auf Emerson. Im Winter 1835 hielt Emerson in seiner Heimatstadt Boston Vorlesungen über englische Literatur, um die namhaften englischen Dichter ins Herz seiner amerikanischen Zuhörer zu reden.[148] Vor allem aber gründete Emerson nach dem Vorbild der *Lake-School* während eines Besuches der Frauenrechtlerin Margaret Fuller[149] im Jahr 1836 in Concord (Massachusetts) ebenfalls einen romantischen Freundeskreis. Der Kreis erhielt den programmatischen Namen *Transzendentalisten-Club* und bildete das Zentrum der amerikanischen Romantik. Er fand sich bis 1843 kontinuierlich zusammen und gewann im öffentlichen Leben der amerikanischen Ostküste schließlich enormen Einfluß.

Der Transzendentalistenkreis war sehr viel zivilisationskritischer, sozialreformischer und politischer ausgerichtet als die vornehmlich an ästhetischer Theorie interessierte *Lake-School*.[150] Seine Mitgliedschaft war ausgesprochen heterogen: Amos Bronson Al-

---

on Other Hero-Worshippers of Modern Time. London 1947; sowie *Hensel, Paul: Thomas Carlyle*. Stuttgart 1901.

[148] Wie John Dewey ein Jahrhundert später betont, ist Emerson das gelungen. Laut Dewey hatte insbesondere Coleridges Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* um die Wende zum 20. Jahrhundert einen hohen Bekanntheitsgrad. Vgl. dazu *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 130 f., 369. Auch Wordsworths Gedichte führt Dewey immer wieder an, wenn es ihm um besonders populäre Beispiele geht – wenn er auch deutlich macht, daß er persönlich sie nicht allzusehr schätzt. Vgl. dazu A. a. O. 91, 137, 155, 158 f., 169 f., 192, 359 f.

[149] Margret Sarah Fuller (1810–1850) war Frauenrechtlerin, Schriftstellerin und Übersetzerin aus der deutschen Sprache.

[150] Zum Einfluß von Emersons Transzendentalistenbewegung im Amerika seiner Zeit vgl. *Packer, Barbara: Ralph Waldo Emerson.* In: *Columbia History.* A. a. O. 364. Buell diskutiert, ob es sich beim Transzendentalismus um eine spezifisch amerikanische Philosophie handelt. *Buell: The Transcendentalists.* In: *Columbia History.* A. a. O. 369. Rogers charakterisiert die Bewegung als Lebensform der Rechtschaffenheit und betont, daß Sklavenbefreiung und Frauenemanzipation besondere Anliegen waren. *Rogers,*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

cott[151] war Pädagoge und setzte sich für die Abschaffung der Prügelstrafe ein; George Ripley[152] war Prediger, Schriftsteller und Literaturkritiker; Margaret Fuller war eine der führenden Frauenrechtlerinnen ihrer Zeit und Herausgeberin des *Dial*; Henry David Thoreau[153] war schließlich als Schriftsteller so radikal auf der Suche nach einem ursprünglichen, von jeder Zivilisation uneingeschränkten Leben, daß er von 1845 bis 1847 in einer primitiven Blockhütte am Walden Pont bei Concord lebte – was seinen literarischen Niederschlag in Thoreaus Tagebuch *Walden* von 1854 fand. Ihre Diskussionen publizierten die Transzendentalisten ab 1840 öffentlichkeitswirksam im *Dial* und im *Harbinger*. Bis heute kann man ihre Musterfarmen wie die Brook-Farm bei Boston besichtigen, auf der Emerson allerdings nicht wohnen wollte. Nein, Emerson begab sich im Jahr 1847 lieber ein zweites Mal auf die anstrengende Reise nach Europa, um diesmal seine eigenen zivilisationskritischen Thesen in verschiedenen britischen Industriestädten vorzustellen, und um noch einmal mit Carlyle, Wordsworth sowie (in Paris) mit Frédéric Chopin zusammenzutreffen. Emersons Reisen waren von einschneidender Bedeutung die Philosophie der amerikanischen Romantik.

(a) Die ontologischen und epistemischen Prämissen von Emersons Ästhetik. Eine geschlossene Abhandlung zur Ästhetik sucht man bei Emerson allerdings vergeblich. Seine ästhetische Position muß vielmehr anhand mehrerer Essays rekonstruiert werden, die zwischen 1841 und 1860 verfaßt worden sind. Das wird glücklicherweise jedoch dadurch erleichtert, daß sich im ästhetischen Denken Emersons über die Jahre hinweg zwei Leitmotive kontinuierlich durchhalten.

Arthur Kenyon: English and American Philosophy since 1800. A Critical Survey. New York 1923, 213 f.

151 Amos Bronson Alcott (1799–1868) war ein extremer Zivilisationsgegner. Er betrachtet das Düngen als unzulässiges Eingreifen in die Eigenqualität der Natur. Man dürfe kein Gemüse essen, weil die Erde das Gemüse nicht freiwillig hergebe, und die Würmer in den Äpfel seien nicht als Schädlinge auszumerzen, weil sie dasselbe Recht auf die Früchte hätten wie jeder Mensch. Rogers bezeichnet Alcott deshalb als »bizarrsten und dennoch in gewisser Weise besonders typischen« Vertreter der Transzendentalisten-Bewegung. *Rogers: English and American Philosophy*. A. a. O. 214.

152 George Ripley (1802–1880) machte sich als Schriftsteller, als Bostoner Unitarierprediger (1826–1841) sowie als Literaturkritiker an der *New York Tribune* (1849–1880) einen Namen.

153 Henry David Thoreaus (1817–1862) Hauptwerk ist *Über die Pflicht zum Ungehorsam gegen den Staat* von 1849.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Beide[154] weisen auf den Einfluß der *Lakers* hin. Das erste Leitmotiv ist eine zivilisationskritische Grundhaltung, die für die Transzendentalisten insgesamt prägend ist, und mit der Emerson vor allem in Wordsworth einen Seelenverwandten gefunden hat. Das zweite Leitmotiv kann nur der Lektüre von Coleridges *On Poesy or Art* von 1818 geschuldet sein: Sämtliche Essays Emersons variieren nämlich die Kernthese dieser Schrift, daß das schöne Kunstwerk die ontologische Schönheit der göttlichen Schöpfung mit ästhetisch schönen Mitteln zum Vorschein zu bringen habe, damit wir Menschen der göttlichen Schöpfung mit der Liebe und Verehrung begegnen, die ihr zukommt. Damit zeigt sich Emerson deutlich der Tradition der angelsächsischen Romantik verpflichtet.[155]

Seine ontologischen Prämissen formuliert Emerson in dem naturphilosophischen Essay *Nature* von 1844. Dieser Essay beginnt auffälligerweise mit einer enthusiastischen Lobpreisung auf »die natura naturata oder die passive Natur«[156]! Was denjenigen stutzen läßt, der sich gerade an Coleridges Adaption der Naturphilosophie des frühen Schelling gewöhnt hat, ist nun gleich die Pointe von Emersons Naturphilosophie. Anders als die *Lakers* betrachtet Emerson die natura naturata nämlich keineswegs als ein »*hinfälliges* Bild«

---

154 Wie Emersons Zivilisationskritik zeigt, hatte Wordsworths Ästhetik ebenso Einfluß auf die Ästhetik Emersons wie die Ästhetik Coleridges. Insofern wird es der Sachlage nicht ganz gerecht, wenn es bei Blau heißt, daß die amerikanischen Transzendentalisten von der »Gedankenwelt der nachkantischen deutschen Philosophen« und vor allem von der »Friedrich W. Schellings« bestimmt gewesen seien, wie sie »ihnen durch Samuel Taylor Coleridge« vermittelt wurde. *Blau: American Philosophy.* A. a. O. 130. Vgl. im selben Sinne auch *Marcuse, Ludwig: Amerikanisches Philosophieren*. Pragmatisten, Polytheisten, Tragiker. Hamburg 1959, 159 f.
Regelrecht gruselig liest sich, wie der nationalsozialistische Philosophiehistoriker Müller im Kontext eines Lamentierens über den Niedergang des vornationalsozialistischen Europas das Verhältnis zwischen englischer und amerikanischer Romantik beschreibt: »Nicht besser steht es mit den englischen Romantikern, Carlyle, Wordsworth, Coleridge, von denen« Emerson sich laut Müller angeblich die »Erfüllung einer Sehnsucht nach Regeln und Führern versprochen hatte. Sie sind kleine Menschen wie alle. Er weiß danach, daß nichts und niemand ihn zur Gefolgschaft hinreißen kann.« Es folgen abstoßende Tiraden, nach denen sich Emerson lobenswerterweise zwar gegen die Verführung durch das Christentum, aber leider auch für »die Neger« trotz deren »fauler Mentalität« eingesetzt habe. *Müller, Gustav E.: Amerikanische Philosophie.* Stuttgart 1936, 100 f.

155 Vgl. Absatz 2.1.a. zur Zivilisationskritik bei Wordsworth. Vgl. zur Dichotomie schöner Kunstwerke und häßlicher Machwerke bei Coleridge Absatz 2.4.d.

156 *Emerson, Ralph Waldo: Nature.* 1844. Im Text zit. nach *ders.*: *Natur.* In *ders.: Die Sonne segnet die Welt.* A. a. O. (119–143) 126.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von dem, »was ewig lebt«[157], sondern im Gegenteil als das wunderbare Abbild eines noch vollkommeneren Vorbildes. Unter dem zivilisationskritischen Einfluß von Wordsworth und des Transzendentalistenkreises unterscheidet Emersons Naturphilosophie dann jedoch zwischen der von menschlicher Zivilisationswut verdorbenen Natur im Gegensatz zur natura naturata als der naturbelassenen Natur, welche uns in Schneeflocken, Bergen und Kristallen erscheint. Die Vortrefflichkeit dieser natura naturata kann Emerson gar nicht genug rühmen. Sie ist in seinen Augen ohne jeden Zweifel wohlgeordnet, anheimelnd und vollkommen schön. Diese Sichtweise bekräftigt er mit dem amüsanten Argument, daß sich die Natur schließlich niemals »im Hauskleid überraschen« und uns also in allen »Himmelsstrichen« Tage erleben ließe, an denen sie »so groß« dastünde, daß wir uns von der »ursprünglichen Schönheit« aller naturbelassenen Landschaften und sogar der »marmornen Wüsten Ägyptens« gegenüber der »Armseligkeit unserer Erfindungen« und der »Häßlichkeit der Städte und Paläste« überzeugen können.

Eine weitere Überraschung bereitet Emersons Naturphilosophie, wenn sie ihre eigenen Lobreden auf die natura naturata rasch als oberflächlich bezeichnet. Erstens sei es allzu leicht, mit Schwärmereien über die natura naturata »der Sympathie des Lesers vorauszueilen«, weil man über sie »schwerlich« sprechen könne, »ohne ins Übermaß zu verfallen«. Zweitens verführe die natura-naturata-Perspektive dazu, die Natur rein pragmatisch »mit eben der Selbstsucht« zu erforschen, »mit der man sonst Handel treibt«. Dem Naturphilosophen stünde es vielmehr an, der »natura naturans zu huldigen«, welche als die zu Stoff gewordene Allseele die »wirkende Ursache« in allen Erscheinungen der natura naturata sei. Im Folgenden listet Emerson die wesentlichen Merkmale der natura naturans[158] auf. Die-

---

[157] *Schelling: Aphorismen*. A. a. O. 657.

[158] Die Prämisse von Emersons Naturphilosophie lautet, daß alle Einzeldinge der natura naturata durch die raum- und zeitlose Allseele beseelt sind, welche Stoff geworden die natura naturans ist. Davon ausgehend entwickelt Emerson drei »Kardinalbedingungen« der Naturphilosophie. (1) Weil die Allseele außerhalb der Bedingungen von Raum und Zeit existiere, unterläge auch die natura naturans (als die eigentliche Natur) den Bedingungen von »unbegrenztem Raum und unbegrenzter Zeit«. Deshalb verliefen die Veränderungen in der natura naturata unendlich langsam. *Emerson: Nature*. A. a. O. 129. (2) Außerdem bestünde die Schöpfung, als natura naturans betrachtet, nur aus einem Stoff, nämlich aus Stoff gewordener Allseele bzw. aus Stoff gewordenem Gedanken. Die Natur als natura naturata sei damit »die Fleischwerdung eines Gedankens«. A. a. O. 143, 130. (3) Die natura naturans ist Garant dafür, daß die Entwicklungen in der natura

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

se müssen hier allerdings nicht weiter interessieren. Zum einen sind sie ästhetisch nicht von Belang. Zum anderen räumt Emerson selbst schnell ein, daß dieses Projekt nur unzureichend zu realisieren sei, weil »durch die ganze Natur ein spöttischer Zug« ginge und »etwas, das uns weiter und weiter lockt, aber nirgendwo ans Ziel gelangt«, so daß wir unausweichlich »in einem System von Annäherungen« leben müßten. Die »Wirklichkeit« der natura naturans sei »herrlicher« als jede menschliche »Kunde von ihr«[159]. Deshalb müsse der Naturphilosoph qua Mensch zwangsläufig hier an seine Grenzen stoßen. Festzuhalten bleibt damit, daß Emersons naturphilosophischer Essay von 1844 die durch Coleridges Schelling-Lektüre im angelsächsischen Sprachraum eingeführte Unterscheidung von natura naturans und natura naturata durch die Kategorie der von der menschlichen Zivilisationswut entstellten Natur erweitert.

Wenn die natura naturans nun immer jenseits dessen liegt, was wir erfassen können – könnte dann nicht alles Irrtum, Schein und Wahn sein? Damit kommen die epistemischen Prämissen von Emersons Ästhetik in den Blick, die er in dem Essay *The Oversoul* von 1841 formuliert.[160] Bezeichnenderweise erweist sich Emerson in diesem Essay als Anhänger derselben neuplatonischen Wiedererinnerungslehre, der auch Coleridge und Wordsworth anhängen. Auch Emerson ist der Überzeugung, daß die »größten Menschen« eine »gewisse Weisheit« mit den »niedrigsten gemein« haben. Schließlich seien alle Menschen in gleicher Weise (wie das gesamte Inventar der natura naturata) Stoff gewordene Allseele. Also können auch alle in gleicher Weise an ihrem heiligen Wissen partizipieren. Im Detail ist Emerson erstens der Überzeugung, daß wir alle über angeborene soziale und moralische Kompetenz[161] verfügen. Nach Emerson weiß

---

naturata trotz ihrer augenscheinlichen Zufälligkeit und Mannigfaltigkeit mit innerer Zwangsläufigkeit und Geordnetheit ablaufen. A. a. O. 131 f.

159 *Emerson: Nature.* A. a. O. 120–128, 138, 143.

160 *Emerson, Ralph Waldo: The Over-Soul.* 1841. Im Text zit. nach *ders.*: *Die Allseele.* In *ders.: Die Sonne segnet die Welt.* A. a. O. 92–118. Vgl. auch *Emerson: Nature.* A. a. O. 132.

161 Daraus zieht Emerson (vielleicht unter dem Einfluß von Alcott) auffälligerweise dieselbe Konsequenz wie Rousseau, daß man Kinder bei der Erziehung nämlich nicht ›formen‹ solle, weil das zu einer Verformung führen könne. Es heißt bei Emerson: »Dem gut geratenen Kinde sind alle Tugenden natürlich und nicht mühsam erworben. Lasse deine Rede zu Herzen gehen, und der Mensch wird auf einmal tugendhaft.« *Emerson: The Over-Soul.* A. a. O. 100. Weiter heißt es: »Wenn ich meinen Eigenwillen aufgebe und für die Seele handele«, so »sieht mich aus seinen jungen Augen dieselbe Seele an; es

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jeder intuitiv, ob ein anderer ihm Freund oder Feind ist, denn eigentlich kennen wir »einander sehr gut«. Jeder verfügt zweitens auch über eigentliches religiöses Wissen. Wer wissen will, »was der erhabene Gott spricht«, der muß laut Emerson (hier zitiert er die Bibel[162]) »in seine Kammer gehen und die Tür zuschließen«[163]. Schließlich habe jeder auch das wesentliche naturphilosophische Wissen über »das weise Schweigen, über die Allschönheit, auf die jeder Teil und jedes Teilchen gleichmäßig bezogen ist, das ewige Eine« in sich. Das ist ein Wissen, das uns laut Emerson »immer jung« erhält, weil es die »Liebe zur der ewigen Schönheit, die das All erfüllt« mit sich bringt. Jeder Wiedererinnerungslehre zufolge vollzieht sich Lernen als Wiederentdeckung unseres angeborenen Wissens. Laut Emerson offenbart sich das Wissen in glücklichen Momenten mit unbezweifelbarer Evidenz als überraschendes Geschenk. Emerson spricht von einem plötzlichen Erkennen »des absoluten Gesetzes«, welches die göttliche Schöpfung durchwaltet. Es wird verursacht durch das »Einfließen des göttlichen Geistes in unseren Geist« und begleitet von dem starken Gefühl des »freien Strömens der Liebe«[164]. Das sind die epistemischen Prämissen von Emersons Ästhetik, die ebenso deutlich den Stempel der *Lake-School*-Philosophie tragen wie schon seine Naturphilosophie.

(b) Denker, Erneuerer und Sager. Es gibt nach Emerson nun »keinen Menschen«, der das heilige Wissen nicht in sich hätte und »nicht in der Sonne und den Sternen, der Erde und dem Wasser einen über-

---

verehrt und liebt mich«. A. a. O. 100. Rogers kritisiert Emersons diesbezügliche Thesen treffend in dreierlei Hinsicht. (1) Es könne keine Wissens- und Entscheidungsfreiheit geben, wenn jedes gute Handeln durch das universale Wissen der Allseele determiniert ist. (2) Handlungen seien in dem einen Kontext gut, im anderen böse; eine Universalisierung des Guten könne dieser Kontextabhängigkeit des Handelns nicht entsprechen. (3) Außerdem ließe es sich nicht ausmachen, welches das gleichbleibende ethische Wissen aller Menschen sein könne. *Rogers: English and American Philosophy.* A. a. O. 217–219.

[162] Emerson paraphrasiert hier *Matthäus* 6.6.

[163] Thesen dieser Art haben schließlich zu einer Entfremdung Emersons von den Unitariern und der *Boston Church* geführt. Denn er fährt fort, daß selbst Gebete schädlich sein können, wenn es nicht die eigenen sind. Der Glaube dürfe nicht von Institutionen angesonnen sein, sondern müsse aus der Seele kommen. Sein Argument lautet: »Der Glaube, der auf Autorität beruht, ist kein Glaube.« *Emerson: The Over-Soul.* A. a. O. 116. Vgl. dazu auch *Rogers: English and American Philosophy.* A. a. O. 216.

[164] *Emerson: The Over-Soul.* A. a. O. 102, 95, 108, 114 ff., 94 f., 98, 103 f., 106, 116. Vgl. ähnliche Thesen auch in *ders.: Nature.* A. a. O. 143.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sinnlichen Nutzen und Wert ahnungsvoll«[165] empfinden würde. Allerdings bleibt das Wissen laut Emerson bei den meisten Menschen auf dem Niveau eines vagen Gefühls, weil ihr Zugang zu diesem Wissen durch starre religiöse Institutionen, durch Irrlehren und durch zu restriktive Erziehung im Kindesalter (durch ›Errungenschaften‹ der Zivilisation also) versperrt ist. Emersons Essay *The Poet* von 1844 zufolge gibt es jedoch einige wenige Ausnahmemenschen, deren Zugang zum Wissen der Allseele weniger verstellt ist als bei anderen Menschen. Offensichtlich unter dem Einfluß von Carlyle unterteilt Emerson diese außergewöhnlichen Menschen der platonischen Triade des Wahren, Guten und Schönen entsprechend in Denker, Erneuerer und Sager.[166] Gleichzeitig betont er jedoch, daß diese sich zwar in ihrem Wirkungsbereich unterscheiden, aber gleichrangig nebeneinander stünden. Seine Begründung lautet, daß dasjenige, was sich in genialen Theorien, Taten oder Kunstwerken

---

[165] *Emerson: Ralph Waldo: The Poet.* 1844. Im Text zit. nach *ders.: Der Dichter.* In *ders.: Die Sonne segnet die Welt.* A. a. O. (187–221) 190.

[166] Die Triade wird bei Nietzsche mehrfach erwähnt. Insgesamt erwähnt Nietzsche den Namen Emerson auffällig häufig. So ist das Motto von *Die Fröhliche Wissenschaft* in der ersten Ausgabe von 1882 beispielsweise folgende Emerson-Sentenz: »Dem Dichter und Weisen sind alle Dinge befreundet und geweiht, alle Erlebnisse nützlich, alle Tage heilig, alle Menschen göttlich.« An unzähligen weiteren Stellen von Nietzsches umfangreichen Lebenswerk fällt der Name des amerikanischen Philosophen, in der Regel in einem Atemzug mit Carlyle. In der *Götzendämmerung* von 1889 wird Emerson im Artikel 13 des Abschnitts *Was den Deutschen abgeht* z. B. als »viel aufgeklärter, schweifender, vielfach raffinierter als Carlyle« geschildert – und »vor Allem als glücklicher«! Fast verblüfft von soviel selbstverständlicher Glückseligkeit schreibt Nietzsche weiter, daß Emerson »diese gütige und geistige Heiterkeit« habe, welche »allen Ernst entmuthigt«; daß »sein Geist immer Gründe« finden würde, »zufrieden und selbst dankbar zu sein« und daß er »bisweilen« sogar »die heitere Transzendenz« eines »Biedermanns« streifen würde, »der von einem verliebten Stelldichein« zurückkommt. *Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe.* (14 Bde) Bd. 6. Hrsg. v. G. Colli, M. Montinari. München 1967–1977/²1988, 120. Ob solche Passagen ironisch-abfällig gemeint sind oder nicht, müßte die Forschung erst noch entscheiden. Gegen den Ironie-Verdacht spricht jedoch, daß Nietzsche Emerson in seinem Nachlaß würdigend als »den reichsten Amerikaner« bezeichnet, der »Gedanken und Bilder händevoll zum Fenster« hinauswerfen würde. A. a. O. Bd. 8, 588. Im Register-Band der Nietzsche-Gesamtausgabe werden unter dem Stichwort ›Emerson‹ folgende Stellen genannt: Bd. 1, 426; Bd. 3, 343; Bd. 6, 129; Bd. 8, 488, 538, 540, 562 f. 588; Bd. 9, 315 588, 616, 618, 666, 673; Bd. 10, 290, 294, 323, 486, 512, 551, 614; Bd. 11, 378; Bd. 13, 20, 82, 209; Bd. 14, 165, 172, 279, 301, 407, 476, 614–616, 634, 638, 649, 651, 656, 682, 686 f.; 692 f.; 720. Vgl. zum Einfluß Emersons auf Nietzsche auch *Gerhardt, Volker: Nietzsches ästhetische Revolution.* In: *ders. Pathos und Distanz.* Studien zur Philosophie Friedrich Nietzsches. Stuttgart 1988, 185.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

offenbare, einen einzigen Ursprung in dem umfassenden Wissen der Allseele habe, so daß »jedes dieser drei die Kraft der anderen verborgen in sich« trage, »neben seiner eigenen offenbaren Kraft«[167].

Lassen wir die Denker und die Erneuerer (letztere sind die »Könige auf dem Gebiet des Tuns«) beiseite und konzentrieren wir uns auf die Künstler, die Emerson umfassend ›Dichter‹ oder ›Sager‹ nennt. Emersons Künstler zeichnet sich durch einen unverstellten Zugang zum Wissen um die vollkommene Schönheit der göttlichen Schöpfung aus. Er weiß ohne jeden weiteren Beweisgrund aus der Gnade Gottes heraus mit unerschütterlicher Evidenz, daß die Welt »schön von Anfang an« ist. Aus seinem privilegierten Wissen resultieren zwei Fähigkeiten. Erstens hat der Dichter in besonderem Maße die Fähigkeit, die bei Wordsworth und Coleridge ›Imagination‹ heißt, die Emerson verwirrenderweise jedoch ›Vorstellungskraft‹ (fancy) nennt. Emerson spricht dem Künstler nämlich die Fähigkeit zu, die Schöpfung mit ihrem gesamten Inventar aus der begeistert-liebenden Perspektive der Hingabe zu betrachten, welche weder erlernt noch willentlich herbeigezwungen werden kann, sondern dem Künstler wie ein Geschenk plötzlich verliehen wird. Wenn Emerson auf die zweite Fähigkeit des Dichters zu sprechen kommt, meint man ebenfalls Wordsworth zu hören. Sie besteht nämlich darin, daß die Dichter ihrem heiligen Wissen »in Worten Ausdruck geben« können. Zwar hätten alle Menschen die Liebe zur Schönheit in sich, und damit auch das Bedürfnis, diese zu artikulieren. Allerdings seien die meisten Menschen zu unbeholfen, um den jeweils »hinlänglichen Ausdruck« zu finden. Sie bleiben laut Emerson »stumm« und benötigen die Dichter als »Dolmetscher«. Diese bezeichnet Emerson deshalb als »Stellvertreter«, als »Vorbild« und sogar als die »wahren und einzigen Lehrer« für die Menschheit.[168] Emersons Künstler sind also zweitens dadurch ausgezeichnet, daß sie »ohne Hindernis«[169] das vermitteln können, was sie wissen.

(c) Die universale Schönheit der natura naturata als Vorbild und Urquell der Kunst. Das spezielle Wissen des Dichters lautet im Kern,

---

[167] Vgl. die gleichnamigen Essays in *Emerson: Essays and Lectures*. A. a. O. 187–221, 222–246, 247–267. Vgl. dazu auch *Carlyle: On Heroes and Hero-Worship*. A. a. O. insg.
[168] Insbesondere hier setzt Poes Kritik an der Häresie des Didaktischen an. Vgl dazu Abschnitt 2.6.
[169] *Emerson: The Poet*. A. a. O. 190, 208, 197, 190.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß alles empirisch Schöne – sei es in der Kunst oder in der natura naturata – nur deshalb schön ist, weil es an der einen vollkommenen Schönheit der von der Allseele belebten göttlichen Schöpfung partizipiert.

Diese metaphysische Prämisse plausibilisiert Emerson in dem Essay *Art* von 1841 mit einer Anekdote. Emerson erzählt hier, daß er seine Europareise von 1833 unternommen habe, weil er in seinen »Jugendtagen von den Wundern italienischer Malerei gehört« habe. Als er jedoch »die Bilder mit eigenen Augen sah«, sei er zu dem Schluß gekommen, daß er sich die weite Reise hätte sparen können. Denn in Europa sei er auf dieselbe universale Schönheit gestoßen, die er in seinem vertrauten Boston schon in jeder Schneeflocke und im Gesicht seines Nachbarn gesehen habe. Daraufhin habe er sich gesagt: »Du dummer Junge, bist Du etwa bis hierher gekommen, über viertausend Meilen Salzwasser hinweg, um etwas zu finden, daß Du genauso vollkommen zu Hause hättest sehen können?«[170]

In dem Essay *On Beauty* von 1849 bezeichnet Emerson dann alles Schöne sowohl in der Kunst als auch in der natura naturata als »Bote« und Abbild der einen vollkommenen Schönheit der göttlichen Schöpfung, von der der Dichter in ganz besonderem Maße wisse.[171] Insofern ist die Natur bei Emerson wie schon bei Schelling das »wahrhafte Vorbild« der Kunst. Und sie ist auch ihr wahrhafter »Urquell«[172]. Daher betrachtet es Emerson nicht als individuelle Leistung, wenn das Werk des begnadeten Künstlers zur Vollendung gelangt. Vielmehr scheint sein »Stift oder Meißel gehalten und gelenkt« zu sein »von einer einzigen übermächtigen Hand«[173]. In dieser Form findet sich in Emersons Ästhetik also das bei Coleridge

---

170 »I remember, when in my younger days I had heard of the wonders of Italian painting, I fancied the great pictures would be great strangers.« *Emerson, Ralph Waldo: On Art*. In *ders.: Essays and Lectures*. A. a. O. (429–440) 436. »When I came at last to Rome, and saw with eyes the pictures«, I »had the same experience already in a church at Neaples. There I saw that nothing was changed with me but the place, and said to myself: Thou foolish child, hast thou come out hither, over four thousand miles of salt water, to find that which was perfect to thee there at home?« A. a. O. 436.

171 Beauty is »the herald of inward and eternal beauty«, *Emerson, Ralph Waldo: On Beauty 1849*. In *ders: Essays and Lectures*. A. a. O. (13–19) 19.

172 *Schelling: Bildende Künste*. A. a. O. 4 f. (VII 293).

173 »The artist's pen or chisel seems to have been held and guided by a gigantic hand to inscribe a line in the history of the human race.« *Emerson: On Art*. A. a. O. 431. In *The Poet* heißt es vergleichbar, daß »alle Poesie« geschrieben worden sei, »ehe die Zeit war«. *Emerson: The Poet*. A. a. O. 192.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unterschlagene Diktum Schellings wieder, daß Kunst »das reine Geschenk der Natur« sei, welche »ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt«[174]. Allerdings bleibt alles Kunstschöne als empirisch Schönes nur Annäherung und Abstufung der vollkommenen Schönheit der göttlichen Schöpfung, die wir Menschen laut Emerson »niemals ganz erhaschen«[175] können. Dasselbe gilt für das empirisch Schöne der natura naturata, über dessen Abstufungen sich Emerson im Laufe der Jahre gleich zweimal äußert. In dem früheren Essay mit dem Titel *On Beauty* von 1849 unterscheidet Emerson das Naturschöne, die Schönheit edler Handlungen und die intelligible Schönheit kohärenter Gedankengänge als drei Stufen empirischer Schönheit in der natura naturata.[176] Im späteren Essay mit demselben Titel von 1860 differenziert Emerson das Naturschöne noch einmal in die schönen natürlichen Einzeldinge (wie Schneeflocken, Blumen und Kristalle) gegenüber schönen landschaftlichen Zusammenhängen und der Schönheit des Menschen, welche laut Emerson in der Frauenschönheit gipfelt.[177]

Die zentrale Frage von Schelling und Coleridge lautete, was denn der Künstler nachahmen soll. Die Antwort liegt bei Emerson nun längst auf der Hand: Er bestimmt das Schöne der natura naturata zum Vorbild und Gegenstand der Kunst, und das mit seltener Konsequenz.[178] Schlichtweg gar nichts erklärt Emerson für unwürdig, zum Gegenstand der Kunst zu werden, weil er ja überzeugt ist, daß alles in der natura naturata an der universalen ontologischen Schönheit der Allseele partizipiert.[179] Ausdrücklich läßt Emerson auch Zivilisationsprodukte wie Eisenbahnen nicht unberücksichtigt: Weil

---

[174] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 37 (VII 324).

[175] *Emerson: Nature.* A. a. O. 140. Vgl. auch *ders.: On Art.* A. a. O. 434.

[176] *Emerson: On Beauty 1849.* A. a. O. 14–18. Diese Stufenfolge von Schönheit spiegelt sich in den Künsten wieder (die Musik fehlt allerdings): In den Bildenden Künsten geht es um Naturschönheit, in Dramen und Romanen geht es um die Schönheit menschlichen Handelns, während es in der Dichtung um schöne philosophische Einsichten geht. Vgl. im selben Sinne auch *ders.: On Art.* A. a. O. 431.

[177] *Emerson: On Beauty 1860.* A. a. O. 1112. Hier findet sich auch eine ähnliche Kritik, wie sie Schelling gegen einen falsch verstandenen Klassizismus geäußert hatte. Emerson kritisiert Künstler, welche die Dinge nicht in dem großen lebendigen Schöpfungszusammenhang natura naturans sehen. A. a. O. 1101.

[178] *Emerson: On Beauty 1849.* A. a. O. 18.

[179] Dieses Argument findet sich in *Emerson: On Beauty 1860.* A. a. O. 1108; sowie in *ders.: Nature.* A. a. O. 126 f.; sowie in *ders.: The Poet.* A. a. O. 198 ff.; sowie in *ders.:The Over-Soul.* A. a. O. 95.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Dichter aus seinem privilegierten Wissen heraus weiß, daß »die Eisenbahn« nicht weniger »als der Bienenstock und der Spinne geometrisches Gewebe« in die »große Ordnung« hineingehörten, deshalb weiß der Dichter laut Emerson auch »die Eisenbahn leicht unterzubringen«[180]. Alles in der natura naturata ist nach Emerson in einem ontologischen Sinne schön und deshalb prinzipiell würdiger Gegenstand der Kunst. Emerson meint ganz wörtlich *alles*, nämlich außer der Eisenbahn beispielsweise auch »das Versicherungsbüro, die Aktiengesellschaft, unser Gesetz, unsere Wahlversammlungen, unser Kommerz, die galvanische Batterie, der elektrische Widerstand, die Prismen, die Retorten der Chemiker«[181].

(d) Primäre und sekundäre Schönheit. Aber natürlich soll der Künstler den Gegenstand nicht einfach nur nachahmen. Kunst soll kein bloßes »Abbild vom Abbild« natura naturata sein. Laut Emerson muß der Künstler die Schönheit der natura naturata vielmehr durch ästhetisch schöne Gestaltung hervorheben, damit »eine neue und höhere Schönheit« entsteht dadurch, daß das Schöne der natura naturata »den Destillierkolben Mensch«[182] passiert. Um den Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit deutlich herauszustellen, führt Emerson eine Unterscheidung zwischen ›primärer‹ und ›sekundärer‹ Schönheit ein, die inhaltlich der Unterscheidung von konkreter und abstrakter Schönheit bei Coleridge entspricht, und die in der Einleitung als Unterscheidung von ontologischer und ästhetischer Schönheit eingeführt worden ist.[183]

Die primäre (bzw. ontologische) Schönheit bestimmt sich für den Gefühlsästhetiker Emerson über seine emotionale Wirkung. In einem primären Sinne schön ist laut Emerson dasjenige, was enthu-

---

[180] *Emerson: The Poet*. A. a. O. 202. Hat Edward Hopper die ästhetischen Schriften Emersons gelesen? Man könnte das angesichts seiner Gemälde *Railroad Sunset* von 1929 oder *Tugboat at Boulevard Saint Michel* von 1907 fast annehmen.

[181] »Proceeding from a religious heart it will rise to a divine use the railroad, the insurance office, the joint-stock-company, our law, our primary assemblies, our commerce, the galvanic battery, the electric jar, the prism, and the chemist's retort, in which we seek now only an economical use.« *Emerson: On Art*. A. a. O. 440. Vgl. mit ähnlichen Thesen auch *ders.: The Poet*. A. a. O. 201, 211 f.

[182] »Thus in our fine art, not imitation, but creation is the aim.« *Emerson: On Art*. A. a. O. 431. »Thus is Art, a nature passed through the alembic of man.« *Emerson: On Beauty 1849*. A. a. O. 18 f.

[183] Vgl. die Absätze 1.4.a. und 2.3.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

siastische Freude, große Sympathie und Liebe in uns evoziert.[184] In einem primären Sinne schön sind die natura naturata und ihr Inventar. Ästhetische Schönheit betrachtet Emerson hingegen als sekundäre und abgeleitete Schönheit. Er ordnet die ästhetische Schönheit nämlich dem Zweck unter, die sympathieerzeugende Wirkung des ontologisch Schönen so weit wie möglich zu verstärken. Laut Emerson ist selbst die natura naturata durch göttliche Gnade nur deshalb auch in einem ästhetischen Sinne schön, damit wir sie lieben und uns in ihr geborgen fühlen.[185] Dasselbe sagt er auch von der Menschenschönheit: In den Augen Emersons sind Frauen nur deshalb in ästhetischer Hinsicht schön, damit die Männer sie lieben und durch ihre Liebe zu intellektuellen, praktischen oder künstlerischen Höchstleistungen angespornt werden.[186] (Was Frauen anspornt, sagt Emerson uns nicht.) Die ästhetische Schönheit ist zweitrangig gegenüber der primären ontologischen Schönheit, das heißt gegenüber Liebenswürdigkeit, Anziehungskraft und Güte.[187] Das muß jeder Künstler laut Emerson beherzigen. Er muß in liebender Hingabe (Fantasie) das ontologisch schöne Wesen eines Dinges bzw. die Seele eines Menschen zu erfassen versuchen, bis schließlich die »emotionale Wirkung« über die bloß »ästhetische Schönheit triumphiert« und »uns mit einer Kraft entzückt, die so schön und freundlich und berauschend« ist, weil die »noch köstlichere« ontologische Schönheit des Gegenstandes offensichtlich wird.

Damit ist Emerson bei der philosophischen Leistungsfähigkeit angelangt, die den angelsächsischen Romantikern ja besonders wichtig ist. Er spricht sie zunächst einmal den ästhetisch schön gestalteten Kunstwerken mit dem schlichten Argument zu, daß »Schönheit die Form« sei, »in welcher der Intellekt die Welt am liebsten studiert«[188]. Allerdings wird der Intellekt nach Emerson beim Kunstwerk nicht stehen bleiben. Zwar stellt das Kunstschöne laut Emerson zweifellos eine »neue und höhere Schönheit«[189] dar gegenüber dem, was wir

---

184 *Emerson: On Beauty 1860.* A. a. O. 1102 f.
185 *Emerson: On Beauty 1849.* A. a. O. 19.
186 *Emerson: On Beauty 1860.* 1107 f.
187 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 191.
188 »This is the triumph of expression degrading beauty, charming us with a power so fine and friendly and intoxicating« that »a more delicious beauty has appeared.« *Emerson: On Beauty 1860.* A. a. O. 1109 f. »Beauty is the form, under which the intellect prefers to study the world.« A. a. O. 1102.
189 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 197.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tagtäglich in unserer zivilisierten Welt zu sehen bekommen. Die wiederum überraschende Pointe von Emersons Ästhetik besteht jedoch in der These, daß das Kunstschöne übertroffen würde durch das, was im Rahmen der Möglichkeiten empirischer Schönheit das vollkommen Schönste ist: durch die Menschenschönheit nämlich.[190] Menschenschönheit ist laut Emerson die höchste empirische Schönheit, weil Menschen wie nichts sonst unsere Liebe evozieren, und das auch dann, wenn sie nicht von ästhetisch schöner Gestalt sind. Den Dichterphilosophen Emerson interessiert deshalb letztlich »kein Objekt wirklich außer dem Menschen«. Weil Menschen die größte Liebe in uns erwecken, sind laut Emerson selbst die »größten Glücksgriffe« in Natur und Kunst nur »Schatten und Vorboten« der (ontologischen) Schönheit, »welche ihre Perfektion in der menschlichen Gestalt« erreicht. Schelling klingt an, wenn Emerson schreibt, daß selbst die schönste Skulptur nicht schöner als ein lebendiger und atmender Mensch sei. »Die schönste Musik« sei nicht etwa das Oratorium (für den gläubigen Unitarier Emerson ein naheliegender Gedanke), sondern »die menschliche Stimme«, sobald jemand mit »Zärtlichkeit, Aufrichtigkeit oder Mut« von seinem wirklichen Leben spricht. Das wirkliche Leben könne mindestens ebenso »lyrisch oder episch« wie ein Gedicht oder ein Roman sein. Und insgesamt verblasse die Kunst auf der Stelle, wenn das »Auge geöffnet« ist »gegenüber dem ewigen Bild, das die Natur in den Straßen mit den lebendigen Menschen und Kindern, Bettlern und feinen Damen zeichnet«[191]. Wieder gerät Emerson ins Schwärmen über die natura naturata.

---

[190] Der frühe Dewey scheint hier erste Anregungen für die Ausdehnung des ästhetischen Feldes in die Lebenswelt bekommen zu haben, die er später in seiner Ästhetik *Art as Experience* vornehmen sollte. Zumindest heißt es schon beim frühen Dewey über Emerson: »Art becomes one with fullness of life. As Emerson says *There is higher work for Art than the art.* No less than the creation of man and nature is its end.« *Dewey, John: Review* zu *Bernard Bosanquet, A History of Aesthetics.* 1893. In: *John Dewey – The Early Work.* Bd. 4. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale 1972, (189–197) 197.

[191] »No object really interests us but man.« *Emerson: On Beauty 1860.* A. a. O. 1101. »The felicities of design in art, or in work of Nature, are shadows or forerunners of that beauty which reaches its perfection in the human forms.« A. a. O. 1107. »The sweetest music is not in the oratorio, but in the human voice when it speaks from its instant life tones of tenderness, troth or courage.« *Emerson: On Art.* A. a. O. 438. »Life may be lyric or epic, as well as a poem or a romance.« A. a. O. 438. »Then is my eye opened to the eternal picture which nature paints in the streets with moving men and Children, beggars and fine ladies.« A. a. O. 434.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(e) Das ontologische Problem des Bösen. Aber sollte Emerson die negativen Phänomene der empirischen Wirklichkeit schlicht übersehen haben? Ist es nicht blanker Zynismus, wenn er behauptet, daß die Schönheit der Kunst angesichts eines Bettlers verblassen würde? Diese Frage legt den Finger in die Wunder der Ästhetik der angelsächsischen Romantik. Sie markiert ihr zentrales systematisches Problem, das sich bei Emerson mit besonderer Dringlichkeit stellt. Erstens würden Emersons normative Anforderungen an die Kunst hinfällig, wenn sich seine ontologischen Prämissen als nicht haltbar erweisen, daß die Menschen im Grunde ihres Herzens gut und daß die Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen vollkommen schön und für uns Heimat ist. Dann könnte Emerson nämlich ebensowenig wie Wordsworth und Coleridge von Kunstwerken einfordern, daß sie ihre Gegenstände mit ästhetisch schönen Mitteln als sympathische präsentieren. Gravierender noch fällt ins Gewicht, daß sich Emersons Künstler im Gegensatz zu Coleridge und Wordsworth nicht etwa die natura naturans, sondern die natura naturata im Gegensatz zu der von der Zivilisation verdorbenen Natur zum schönen Vorbild nehmen soll.

Emerson hat die negativen Phänomene in der empirischen Wirklichkeit nun durchaus registriert. Anders als die englischen Romantiker vor ihm stellt er sich sogar ausdrücklich der Tatsache, daß es in der empirischen Wirklichkeit sowohl das ästhetisch (sekundäre) als auch das ontologisch (primäre) Häßliche gibt. So räumt der Essay *On Beauty* von 1860 ein, daß es in der empirischen Wirklichkeit ästhetisch häßliche Menschen[192] und ästhetisch häßliche Gegenstände gäbe. Der Essay *The Poet* gesteht dann die ästhetisch häßlichen Machwerke der Kunst zu. Der posthum veröffentlichte Essay *The Tragic* konzentriert sich schließlich auf die Faktizität von ontologisch Häßlichem (d. h. von bösen Taten und schmerzhaft-bedrohlichen Ereignissen) in der empirischen Wirklichkeit. Ausgehend von diesen Diagnosen unternimmt Emerson hier deutliche Anstrengungen, um die ontologischen Probleme seiner Ästhetik auszuräumen, die jedoch zu gravierenden Inkonsistenzen führen.

Emersons Essay *The Tragic* beginnt mit der Bemerkung, daß »derjenige, dem niemals das Haus der Schmerzen gezeigt wurde«, nur »das halbe Universum gesehen« habe. »So wie das Salzmeer mehr als zwei Drittel der Erdoberfläche bedeckt, so trübt« laut Emer-

[192] *Emerson: On Beauty 1860*. A. a. O. 1108.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

son immer auch »die Sorge den Menschen in seinem Glück«. Deshalb sei »der wichtigste Anruf der Dinge an das müßige Auge« die »Melancholie«. Ja, laut Emerson scheint uns »in dunklen Stunden« unsere »Existenz« sogar »ein Verteidigungskrieg zu sein«, nämlich »ein Kampf gegen die Trübung.« Damit erkennt Emerson nun allerdings nicht etwa die Faktizität des ontologisch Häßlichen an. Nein, Anerkennung findet lediglich das Faktum des *menschlichen Leidens* am ontologisch Häßlichen. Dieses Faktum versucht Emerson zu erklären. Im Zuge dessen kommt zum Tragen, daß Emerson die Zivilisation zuvor von der natura naturata unterschieden hatte. Sein Erklärungsmodell für das Leiden am ontologisch Häßlichen lautet nämlich, daß die Menschen sich im Zuge von Zivilisationsprozessen widernatürliche Deutungsmodelle des Verhältnisses von Mensch und Natur geschaffen hätten. Sein Beispiel sind die ostindischen und türkischen Kulturen sowie die griechische Tragödie, wo fatalerweise der Mythos eines ›grausamen Schicksals‹ erfunden worden sei, der uns bis heute am wohlgeordneten Charakter des Naturganzen zweifeln ließe. Wenn uns etwas bedrohlich bzw. in einem ontologischen Sinne häßlich zu sein scheint, dann liegt das nach Emerson nur daran, daß wir durch solche Mythen verlernt hätten, die »philosophische Notwendigkeit« des Bedrohlichen zu erkennen. Diese Notwendigkeit wird laut Emerson ersichtlich, wenn der individuelle Mensch »das Gute des Ganzen berücksichtigt, von dem er ein Teil ist«[193]. Aber Emerson weiß Rat: Seiner Wiedererinnerungslehre zufolge läßt sich diese dem Menschen natürliche Einstellung gegenüber dem Bösen und dem Leiden wiedergewinnen. Wem das gelingt, der leidet laut Emerson fortan nicht mehr, weder an zum Bösen pervertierten Menschen noch an von Menschen pervertierter Natur. Er fühlt sich nämlich nicht mehr als verletzliches Individuum, sondern als Teil eines Ganzen, auf dessen innere Notwendigkeit er auch angesichts von persönlichem Übel vertrauen kann.

---

[193] »He has seen but half the universe who never has been shown the House of Pain. As the salt sea covers more than two thirds of the surface of the globe, so sorrow encroaches in man on felicity.« *Emerson, Ralph Waldo: The Tragic.* In *ders.*: *Essays and Lectures.* A. a. O. (1289–1295) 1289. »The prevalent hue of things to the eye of leisure is melancholy. In the dark hours, our existence seems to be a defensive war, a struggle against the encroaching.« A. a. O. 1289. There is »the doctrine of Philosophical Necessity« that »the suffering individual finds his good consulted in the good of all, of which he is a part.« A. a. O. 1290. Dieselbe These wird auch vertreten in *Emerson: The Poet.* A. a. O. 201. Interessant wäre ein Vergleich mit Schopenhauer; ob ein Einfluß vorliegt, ist (mir) jedoch nicht bekannt.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Warum aber gibt es das ästhetisch Häßliche in der empirischen Wirklichkeit? So lautet Emersons nächstes Problem. Der Essay *On Beauty* von 1860 entfaltet die Erklärung, daß Menschen in naturwidriger Weise in die natura naturata eingegriffen hätten. So gesteht Emerson zu, daß beispielsweise Mirabeau und De Boullion ästhetisch häßliche Menschen gewesen seien. Nach Emerson sind sie jedoch nur deshalb ästhetisch häßlich geboren worden, weil ihre Vorfahren die Fortpflanzungsgesetze der Natur mißachtet hätten. Hingegen wären alle Menschen von ästhetisch schöner physischer Gestalt, »wenn unsere Stammväter die Gesetze beachtet hätten«[194]. Das ist nun ganz sicher nicht rassistisch gemeint. Emerson hat sich nämlich Zeit seines Lebens ohne Rücksicht auf persönliche Freundschaften oder Vorteile sowohl gegen die Sklaverei[195] als auch für die amerikanischen Ureinwohner eingesetzt.[196] An den amerikanischen Ureinwohnern mag er zudem auch aus ästhetischen Gründen interessiert gewesen sein: Laut Emerson gibt es ästhetisch häßliche Gegenstände nämlich nur in Gesellschaften, die von den natürlichen menschlichen Gesellschaftsordnungen abgekommen sind.[197] In diesen Gesellschaften würde der Gegenstand auf seine Nützlichkeit reduziert und auf ästhetische Schönheit keinen Wert gelegt. Somit ist es nach Emerson also eine Zivilisationskrankheit und nicht im Wesen nützlicher Gegenstände begründet, wenn Eisenbahnen als verrostete Ungetümer durch die Gegend fahren. In allen naturbelassenen menschlichen Gesellschaften hingegen sind laut Emerson alle Gebrauchsgegenstände

---

194 There would be no ugliness »if our ancestors had kept the laws.« *Emerson: On Beauty 1860*. A. a. O. 1108.

195 In den Nordstaaten wurde die Abschaffung der Sklaverei im Jahr 1804 beschlossen, in den Südstaaten jedoch erst nach dem Sezessionskrieg durchgesetzt. Im Jahr 1865 fand das Verbot der Sklaverei als 13. Artikel endlich Eingang in die Verfassung der U.S.A. Die UN-Menschenrechtskommission hat die Sklaverei erst im Jahr 1948 (!) verboten.

196 Einige Details: Im Jahr 1845 weigerte sich Emerson, Vorlesungen am *New Bedford Lyceum* zu halten, nachdem er erfahren hatte, daß Schwarze dort nicht zugelassen sind. 1851 schrieb er wütende Artikel gegen eine Rede seines ehemaligen Freundes Daniel Webster (der den Sommer 1843 im Hause Emerson zugebracht hatte) vom 7. März 1851, in der dieser die Gesetze zum Umgang mit entlaufenen Sklaven verteidigt hatte. 1854 forderte Emerson, Verzeichnisse von Angriffen auf flüchtige Sklaven in New York City publik zu machen. 1855 hielt er in Boston, New York City und Philadelphia Vorlesungen gegen die Sklaverei. Auch gegen die Sklaverei in Indien und gegen die Vertreibung der Cherokee-Indianer von dem Land ihrer Vorväter setzte er sich ein.

197 Zum Einwand, daß ›natürlich‹ nicht per se gleich ›naturbelassen‹ ist, vgl. Absatz 2.1.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

immer auch so ästhetisch schön gestaltet, wie es ihnen zukommt. (Diesen Gedanken wird Ruskin aufgreifen.[198])

Emersons letztes Problem in diesem Zusammenhang ist das Faktum von ästhetisch häßlichen Kunstwerken. Natürlich sieht er wiederum in der Zivilisation die Ursache dafür. Durch den Einfluß der Zivilisation ist das universale Wissen der Allseele laut Emerson bei vielen sogenannten Künstlern verstellt. Die wirklichen Künstler gehören nach Emerson jedoch zu den wenigen außergewöhnlichen Menschen, deren Zugang zum universalen Wissen der Zivilisation relativ unverstellt ist, weil sie sich vom Einfluß der Zivilisation weitgehend befreit haben, indem sie in »Verborgenheit in der Natur leben« und ein »bescheidenes und zurückgezogenes Leben« führen, selbst wenn sie für »weltfremde Narren« gehalten werden.[199] Solche Menschen mit relativ unmittelbarem Zugang können relativ schöne Kunstwerke schaffen. Allerdings kann sich nach Emerson selbst der genialste Künstler niemals ganz von den Einflüssen der Zivilisation freimachen, weil er schließlich von seinen Zeitgenossen verstanden werden will und sich deshalb ihren Ausdrucksbedürfnissen in gewissen Grenzen anpassen muß.[200] Deshalb schaffen auch die genialsten Künstler keine vollkommen schönen Kunstwerke; deshalb sucht Emerson »vergeblich nach dem Dichter«, welchen er beschreibt; und deshalb ist selbst das noch so schöne Kunstwerk nicht mehr »als der Weg des Schöpfers zu seinem Werk«.[201]

Für die Entstehung von trügerischen Machwerken, die ihre Gegenstände mit ästhetisch häßlichen Mitteln als antipathische präsentieren, ist die Zivilisation nach Emerson natürlich erst recht die Ursache. Machwerke schaffen diejenigen Künstler, die »zum Kapitol oder zur Börse« gehen und sich ihre »Hirne anfüllen mit Boston und New York«.[202] Gemeint sind Künstler, die sich dem Einfluß der

---

198 *Emerson: Nature.* A. a. O. 127 f.; sowie *ders.: On Art.* A. a. O. 438. Sontag diskutiert das zwiespältige Verhältnis der angelsächsischen Idealisten (genauer: Emersons, Thoreaus und Ruskins) zur Industrialisierung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. *Sontag: Against Interpretation.* A. a. O. 285 f.

199 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 190, 219 f., 210 f. Vgl. auch *ders.: The Over Soul.* A. a. O. insg. Deshalb gibt es nach Emerson in zivilisierten Gesellschaften so wenig wirkliche Künstler. Die gegenteilige Position vertritt John Ruskin. Vgl. Abschnitt 5.1.

200 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 192, 194 f., 217. Vgl. auch *ders.: On Art.* A. a. O. 431 f.

201 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 217. Vgl. auch *ders.: On Art.* 437; *ders.: Nature.* A. a. O. 138 ff.

202 *Emerson: The Poet.* A. a. O. 219 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zivilisation so unbedingt ausliefern, daß ihr Zugang zum universalen Wissen der Allseele um die Schönheit der Welt vollständig verstellt ist. Nur solche ›sogenannten‹ Künstler können eine so völlig falsche Sichtweise auf ihre Gegenstände entwickeln, daß sie sie so antipathisch, bedrohlich, abstoßend, ontologisch häßlich präsentieren, wie sie Emersons Offenbarungsglauben zufolge definitiv nicht sind.

Laut Emerson wäre ohne den Einfluß der Zivilisation also alles in ästhetischer Hinsicht schön, und zugleich wüßte jeder, daß alles in ontologischer Hinsicht schön ist. Je mehr Einfluß die Zivilisation jedoch gewinnt, um so mehr leiden die Menschen an scheinbar Bösem, Abstoßenden, Bedrohlichen, und um so ästhetisch häßlicher werden Menschen, Dinge und Kunstwerke. So lautet Emersons Lösung seiner ontologischen Probleme. Letztlich vermag diese Lösung jedoch nicht zu befriedigen. Denn vom seltsamen Bild des Künstlers als menschenscheuem Waldschrat einmal abgesehen, drängt sich sofort der psychologische Einwand auf, daß Emerson das Faktum des ontologisch Häßlichen schlicht verdrängt. Schließlich leiden viele Menschen unbestreitbar an ontologisch Häßlichem vielerlei Spielart. Das läßt sich mit Hinweis auf eine falsche Einstellung gegenüber dem Leiden nicht verharmlosen. Emerson ist voller Gottvertrauen, daß der Mensch »dem ihm bestimmten Guten gar nicht entgehen« kann, weil »die Dinge«, welche »wirklich« für ihn bestimmt sind, »mit aller Kraft« zu ihm hinstreben würden. Aber kann sich jemand, der schwer krank oder auf andere Weise vom Schicksal geschlagen ist, tatsächlich gelassen damit abfinden, daß es göttliche Vorsehung und »am besten« für ihn ist, wie es nun einmal ist?[203]

Neben diesem psychologischen Einwand liegen zwei logische Einwände auf der Hand. Emersons Verteidigungsstrategie ist erstens problematisch, weil nicht ganz klar wird, wie weit der Einfluß der Zivilisation tatsächlich geht. Ist die Wirklichkeit durch ihren Einfluß ein für alle Mal zur häßlichen Zivilisation geworden, oder gibt es eine Perspektive, aus der ich sehen kann, daß die Wirklichkeit hinter der häßlichen Maske der Zivilisation immer noch natura naturata und damit sowohl im ontologischen als auch im ästhetischen Sinne schön ist? Die von Emerson so oft erwähnte Eisenbahn beispielsweise – täuschen wir uns, wenn wir sie in einem ästhetischen Sinne häßlich finden, insofern sie verrostet ist, oder sind Eisenbahnen als Zivilisa-

[203] *Emerson: The Over-Soul*. A. a. O. 115.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tionsprodukte tatsächlich häßlich? Was heißt es, daß der Dichter sie als dem Naturganzen zugehörige sehen kann?

Vor allem aber führt Emerson mit der Zivilisation etwas ein, das es seinen Prämissen zufolge eigentlich nicht geben kann, weil es in seinem Universum keinen Grund für die Entstehung von Zivilisation gibt. Ist die Zivilisation ein Aspekt der natura naturata? Wie aber kann aus der Natur, wie Emerson sie auffaßt, überhaupt so etwas Mangelhaftes wie die Zivilisation entstehen? Es sind natürlich die Menschen, die den Fehler machen, vom Naturplan abzuweichen – aber schließlich sind die Menschen selbst im Naturplan vorgesehen als Wesen, die in die natura naturata gestaltend eingreifen. Ihnen ist das Wissen der Allseele angeboren, damit sie als ihre Handlanger fungieren können. Wie aber sollen Menschen von einem Plan abweichen, aufgrund dessen sie selbst geplant sind, und wie vollkommen ist ein Plan, dem zufolge solche Abweichungen möglich sind? Emerson würde vielleicht sagen: Menschen weichen nur unter dem Einfluß der Zivilisation ab. Dann läge jedoch ein Zirkel vor, weil die Zivilisation dann sowohl Ursache als auch Produkt der Abweichung wäre. Das letztgenannte Problem ließe sich nur lösen, wenn zusätzlich etwas wie die ›menschliche Freiheit‹ angenommen würde. Menschliche Freiheit könnte erstens im Sinne des Schelling von 1809 die Bedingung der Möglichkeit des Menschen zum Abweichen vom Naturplan und damit Bedingung der Möglichkeit von Zivilisation sein. Außerdem könnte menschliche Freiheit auch die Instanz sein, aufgrund derer sich der ›wirkliche Künstler‹ von der Zivilisation distanzieren und die Einstellung gegenüber der Wirklichkeit einnehmen kann, auf die Emerson als die einzig ›richtige‹ Einstellung so pocht. Erstens aber ist bei Emerson von menschlicher Freiheit nicht die Rede. Außerdem hätte Emerson dann dasselbe Problem, dem Schellings Freiheitsschrift gewidmet ist, nämlich die Möglichkeit menschlicher Freiheit zum Bösen innerhalb seines metaphysischen Systems rechtfertigen zu müssen.[204] Eine solche Rechtfertigung gibt es bei Emerson jedoch nicht.

Damit bleibt auch bei Emerson letztlich nur derselbe religiöse Offenbarungsglaube, der schon der Ästhetik der englischen Romantik zugrunde liegt. Letztlich bleibt nur das enthusiastische Bekenntnis, daß man fühlen könne, daß die Menschen im Grunde gut und die

[204] Vgl. zu Schellings *Freiheitsschrift* in aller Kürze Absatz 2.4.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schöpfung wohlgeordnet und Heimat ist. Das ist allerdings deutlich zuwenig, um an den starken ontologischen Prämissen der Ästhetik der angelsächsischen Romantik festzuhalten. Die Hilflosigkeit der angelsächsischen Romantik gegenüber dem Bösen im Menschen und dem Bedrohlichen in der äußeren Natur sollte im ausgehenden 19. Jahrhundert dann auch zum größten Einfallstor der Kritik werden. Darauf komme ich im Abschnitt 2.6. zu sprechen. Zuvor meldet sich jedoch der anerkannte amerikanische Meister des Grauens, Edgar Allan Poe, zu Wort. Poe unternimmt den waghalsigen Versuch, eine Alternative zur Ästhetik der angelsächsischen Romantik aus der schlichten Umkehrung ihrer optimistischen ontologischen Prämissen in einen ontologischen Pessimismus zu entwickeln.

6. Edgar Allan Poe und die Sehnsucht der Motte nach dem Stern

Der amerikanische Dichter, Redakteur und Literaturkritiker Edgar Allan Poe hat nicht nur Gedichte und gruselige Kurzgeschichten geschrieben: Mit seinen hierzulande wenig bekannten ästhetischen Essays kann er außerdem zwar nicht als der wirkmächtigste, aber doch als der polemischste Kritiker der angelsächsischen Romantik gelten. Poe greift vor allem Emerson an, mit dem er persönlich verfeindet war. Aber auch an Coleridge und Wordsworth läßt er kein gutes Haar! Er disqualifiziert die Dichter als »metaphysische Poeten« und beschimpft ihre These von der philosophischen Leistung der Dichtung als »Häresie des Didaktischen«. Dafür führt er zwei Gründe an. Erstens will Poe metaphysische Lehren leidenschaftslos durch Argumente und nicht durch starke Gefühle vermittelt haben. Zweitens ist Poe der Ansicht, daß philosophische Abhandlungen immer einen gewissen Umfang haben sollten, damit sie ihre Argumente adäquat entfalten können. Gute Gedichte müßten hingegen kurz sein, weil eine starke Gefühlsregung, die durch Dichtung laut Poe wesentlich erzielt werden soll, niemals von langer Dauer sein könne.[205] Das ist als Spitze gegen die tatsächlich ziemlich langen »Lehrgedichte« der angelsächsischen Romantiker gemeint, denen Poe in Bausch und Bo-

[205] *Poe, Edgar Allan: The Poetic Principle.* In: *The Home Journal.* August 1850/*The Union Magazine of Literature.* Okt. 1850. Im Text zit nach: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 10. A. a. O. (673–703) 679.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen jede philosophische[206] und jede poetische[207] Kompetenz abspricht. Seine Polemik gipfelt schließlich in dem Ausspruch, daß er »in Ansehung« dieser »metaphysischen Poeten, als Poeten genommen«, nichts als »die souveränste Verachtung«[208] empfinde. Aber aller Polemik zum Trotz ist dennoch ein Körnchen Wahrheit daran, wenn Colacurcio schreibt, daß Poe und die angelsächsischen Romantiker »Kinder desselben Feuers« seien.[209] In seiner eigenen Ästhetik knüpft Poe nämlich deutlich an die Ästhetiken seiner Vorläufer an, allerdings nicht in affirmativer, schlicht fortführender Weise, wie in einschlägiger Literatur seltsamerweise oft behauptet wird.[210] Nein,

---

[206] *Poe, Edgar A.: Increase of the Poetical Heresy-Didacticism.* In: *Evening Mirror.* 3. Febr. 1845. Im Text zit. nach *ders.: Ein Irrweg der Poesie – Das Überhandnehmen des Didaktizismus.* In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* A. a. O. Bd. 9 (363–367) 363; *ders: Letter to B. 1831.* In: *Southern Literary Messenger* July 1836. Im Text zit. nach *ders.: Brief an B.* In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 9. A. a. O. (242–251) 242.

[207] Vgl. *Poe: Letter to B.* A. a. O. 245 ff.; sowie über Wordsworth in *ders: Heresy-Didacticism.* A. a. O. 363; sowie über die ›Unmusikalität‹ von Coleridges Gedichten in *ders.: The Rationale of Verse.* In: Southern Literary Messenger. Okt./Nov. 1848. Im Text zit. nach: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 10. A. a. O. (608–672) 640 f.

[208] *Poe: Letter to B.* A. a. O. 250.

[209] *Colacurcio, Michael J.: Idealism and Independence.* In: *Columbia Literary History.* A. a. O. 214.

[210] Poes (1809–1849) Kritik an den ›metaphysischen Poeten‹ der angelsächsischen Romantik ist gemeinhin bekannt. Dennoch geistert in der Literatur viel Seltsames herum, was die angebliche Abhängigkeit Poes von Coleridge, aber auch von Emerson angeht. Symons Behauptung, daß »Poes Theorie der Kunst sich im allgemeinen mit der Romantik im 19. Jahrhundert« decke, »so wie sie Coleridge entwickelte«, ist einfach falsch. *Symons, Julian: Die kritischen Schriften.* In: *The Tell-Tale Heart.* The Life and the Works of E. A. Poe. London 1978. Im Text zit. nach *ders.: Edgar Allan Poe.* Leben und Werk, München 1986, (246–271) 247. Siebel untersucht den Einfluß von Coleridge auf Poes Lyrik und kommt zu dem Ergebnis, daß Poe in Coleridge »seinen kritischen und kunsttheoretischen Lehrmeister« gefunden hätte. Als Beleg zitiert er ausgerechnet die deutlich ironischen ›Huldigungen‹, die Poe in *Letter to B.* an Coleridge richtet. Anschließend behauptet er, daß Poe von Coleridge die idealistische Harmoniekonzeption übernommen habe. *Siebel, Paul: Der Einfluß Samuel Taylor Coleridges auf Edgar Allan Poe.* Diss. Münster 1924, 90–102. Poe setzt jedoch die Melodie als Strukturierung von Zeit an die Stelle von Coleridges (Schellings) Konzeption von ›Schönheit‹ als ›organischer Ganzheit‹, weil es Poe um das Erzeugen von Spannung geht (s. u.), und nicht um die Verkörperung einer schönen Totalität. Außerdem ist die Dichtung bei Poe nicht höchste Kunstform wie bei Coleridge: Poe definiert sie vielmehr als niedere, intellektuellere Form der Musik. Vgl. *Poe: Rationale of the Verse.* A. a. O. 620; sowie *ders.: Letter to B.* A. a. O. 249; sowie *ders.: Poetic Principle.* A. a. O. 619 f. Kesting analysiert den Unterschied zwischen Coleridge und Poe hingegen deutlich kenntnisreicher und sensibler. *Kesting, Marianne: Negation und Konstruktion.* In: *Poetik und Hermeneutik.* Bd. 6. Positionen der Negativität. Hrsg. v. H. Weinrich. München 1975, 377. Angaben auch

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Poe entwickelt seine eigene Ästhetik, indem er die zentralen Thesen und Überzeugungen seiner Vorläufer ins düstere Gegenteil zu wenden und ihre ontologischen Prämissen ins Negative umzukehren versucht. Poes Weltbild ist wesentlich von Pessimismus und Zweifeln an der ontologischen Schönheit der Wirklichkeit geprägt. Nur so betrachtet, sind die angelsächsischen Romantiker und Poe tatsächlich ›Kinder desselben Feuers‹.

(a) Poes pessimistischer Zweifel. Poes Welt- und Menschenbild betreffend, kommt seinem Essay *The Imp of the Perverse* von 1845 eine exponierte Rolle zu. Den Ausgangspunkt dieses Essays bildet die psychologische[211] These, daß die ontologischen Prämissen der angelsächsischen Romantiker kein fundamentum in re hätten, sondern lediglich Ausdruck einer übergroßen persönlichen Sehnsucht nach einer wohlgeordneten Wirklichkeit und nach im Grunde herzensguten Menschen seien. Nach Poe haben sich Coleridge, Wordsworth und Emerson so sehr nach einer wohlgeordneten Schöpfung und nach liebenswürdigen Menschen gesehnt, daß sie schließlich zu der »felsenfesten Einbildung« gelangt seien, daß Welt und Menschen tatsächlich so seien, wie sie es sich wünschen. Laut Poe wäre es jedoch nicht nur »klüger, es wäre auch sicherer gewesen«, wenn sie sich auf Beobachtungen statt auf ihre Wunschträume gestützt hätten. Poe plädiert für »induktives« Philosophieren[212], um sich auch methodisch von der religiös fundierten Naturphilosophie seiner Erzfeinde in der angelsächsischen Romantik abzusetzen.

Ein erstes Ergebnis von Poes empirischer Bestandsaufnahme lautet, daß sich natürlich alle Menschen danach sehnen würden, daß ihnen die Welt wohlgeordnete und durchschaubare Heimat ist. So weit kommt Poe den »metaphysischen Poeten« gerne entgegen. Aber völlig unverständlich ist es in seinen Augen, daß die angelsächsischen

---

zu weniger offensichtlichen Einflüssen auf Poes Ästhetik finden sich in *Kelley, G. E.: The Aesthetic Theories of Edgar Allan Poe.* An Analytical Study of his Literary Criticism. Diss. Graduate College of the State University of Iowa 1953, 57–123.

211 Vgl. zu einer Analyse der psychologischen Dimension von Poes Werken auch *Bonaparte, Marie: Edgar Allan Poe.* Psychoanalytische Studien. 3 Bde. Übers. v. F. Lehner. Wien 1934.

212 *Poe, Edgar Allan: The Imp of the Perverse.* In: *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*. Juli 1845. Im Text zit. nach *ders.: Der Alp der Perversheit.* In.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Bd. 3. *Der schwarze Kater.* Gedichte & Essays. Hrsg. v. K. Schuhmann, H. D. Müller. Zürich 1994, (472–480) 473.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Romantiker die äußere Wirklichkeit dann tatsächlich für wohlgeordnet gehalten haben, obwohl wir laut Poe doch ständig mit Unwägbarem, Unerklärlichem und sogar Unheimlichem konfrontiert werden. Angesichts dessen sei es viel wahrscheinlicher, daß unsere Wirklichkeit so ist, wie sie sich uns präsentiert, nämlich unerklärlich, unwägbar, bedrohlich, kurz: in einem ontologischen Sinne häßlich. Aber weil wir niemals ein definitives Wissen haben und somit auch kein Wissen, das unsere Befürchtungen definitiv bestätigen würde, bleibt die Hoffnung auf eine wohlgeordnete Wirklichkeit nach Poe im Menschen trotz aller Befürchtungen immer lebendig.

Zweitens läßt sich nach Poe beobachten, daß sich alle Menschen danach sehnen, daß ihre Mitmenschen ›im Grunde gut‹, liebenswürdig und vertrauenerweckend sind. Wieder kommt Poe den ›metaphysischen Poeten‹ ein Stück entgegen. Aber wenn wir die Menschen und uns selbst beobachten, wie können wir dann noch an eine gute Naturanlage glauben? Mit welcher Berechtigung sollten wir darauf vertrauen? Falls es nämlich ein »angeborenes Urprinzip menschlichen Handelns« gibt – dann ist das nach Poe mit Sicherheit keine gute Naturanlage, sondern im Gegenteil eine »unbesiegliche Macht«, die Poe den »Urtrieb zum Bösen« und »in Ermangelung eines treffenderen Ausdrucks« schließlich auch »Perversheit«[213] nennt. Phänomenologisch beschreibt Poe den dunklen Trieb zum Perversen als einen zerstörerischen Drang, gegen unser eigenes Verlangen nach Wohlsein und gegebenenfalls sogar gegen bessere Einsicht und besseren Willen zu handeln. Er äußert sich, wenn wir etwas einzig aus dem Grund tun, weil wir es nicht tun sollen; wenn wir ein Gesetz verletzen, nur weil es Gesetz ist; wenn wir Unrecht tun, nur weil wir wissen, daß es Unrecht ist. Und wir merken empirisch, daß es einen solchen Drang zu geben scheint, wenn wir z.B. an einem Abgrund stehen und mit dem Gedanken kokettieren, uns hinunterzustürzen. Schließlich bringt Poe noch ein amüsantes Beispiel: Auch die seltsame Lust, andere mit endlosen Reden zu peinigen, entspringe diesem dunklen Drang zum Perversen.[214] Aber wieder weiß nie-

[213] *Poe: Imp.* A. a. O. 473 f. Poe kritisiert in bekannt ironischem Ton die ›metaphysischen Poeten‹, weil diese jedes Verhaltensmuster der Menschen – Eßtrieb, Sinnlichkeit, »Kampfeslust, Idealität, Kausalität, Bausinn« – damit zu erklären versuchten, daß »die Gottheit« den Menschen diese Fähigkeiten »mitgegeben« habe. A. a. O. 473.

[214] *Poe: Imp.* A. a. O. 475 ff. Vgl. auch *ders.: The Black Cat*. In: *United States Saturday Post*. 19. August 1843. Im Text zit. nach *ders.: Der schwarze Kater.* In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Bd. 3. A. a. O. (139–152) 142.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mand definitiv, ob es den Trieb zum Perversen tatsächlich gibt und ob er ihn selbst in sich trägt. Deshalb bleiben den Menschen wieder sowohl die Furcht vor menschlichen Abgründen als auch das Hoffen darauf, daß der Mensch von seiner Anlage her ein gütiges Wesen ist.

In seinem Essay *The Poetic Principle* von 1850 weiß Poe drittens auch zu begründen, warum sich die angelsächsischen Romantiker so sehr nach Schönheit sehnen, daß sie gegen die Erfahrung die eigentliche Schönheit von Menschen und Natur behaupten. Nach Poe gibt es nämlich einen unermeßlichen »Durst« nach Schönheit, der »als unauslöschlicher Instinkt tief im Innern des Menschen« sitzt, und von dem er sogar sagt, daß »dieser Durst« ein »Teil des Unsterblichen im Menschen«[215] sei. Nun klärt Poe nicht darüber auf, warum man vom Instinkt zur Schönheit sicher wissen kann und vom Instinkt zum Perversen nicht. Wieder steht er jedoch mit einem Bein in der Tradition, von der er sich abwendet. Insbesondere dieser ›Durst nach Schönheit‹ ist laut Poe entgegen Emersons Versicherungen nämlich niemals zu stillen, weil es sich um einen »Durst nach größerer, intensiverer Schönheit« handelt, »als die Erde je hervorbringen kann«.[216] Wir wissen, daß unsere große Sehnsucht nach ästhetischer Schönheit immer unerfüllte Sehnsucht bleiben wird – und deshalb vergleicht Poe diese Sehnsucht schließlich in einer schönen Metapher mit der »Sehnsucht der Motte nach dem Stern«[217]. Ausgehend von dieser Bestandsaufnahme setzt Poe dann sein eigenes Welt- und Menschenbild gegen die religiöse Naturphilosophie der angelsächsischen Romantik. Es besteht im Kern in der Überzeugung, daß alle Menschen zwar durchaus im Sinne der angelsächsischen Romantiker von einer tiefen Sehnsucht nach einer wohlgeordneten Schöpfung, nach liebenswürdigen Mitmenschen und nach ästhetischer Schönheit getrieben sind – daß es allerdings nicht den geringsten Anhaltspunkt für die Hoffnung gebe, daß auch nur eine dieser drei Sehnsüchte in unserer empirischen Wirklichkeit jemals auch nur annähernd Erfüllung finden kann.

(b) Schönheit und Melancholie. Dieses Welt- und Menschenbild stellt den Hintergrund dar, vor dem Poe in dem Essay *The Poetic Principle* von 1850 seine melancholische Gefühlsästhetik entwickelt,

---

215 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 681.
216 *Poe: Heresy-Didacticism.* A. a. O. 365.
217 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 681.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit der er sich wiederum in entscheidenden Punkten von der Ästhetik der angelsächsischen Romantik distanziert. Zwar scheint seine Ästhetik auf den ersten Blick dieselben Gegenstände zu behandeln wie die Ästhetiken der angelsächsischen Dichterphilosophen. Sie konzentriert sich nämlich ebenfalls auf Kunstwerke, die ihre Gegenstände in ästhetisch schöner physischer Gestaltung präsentieren. Poes entscheidende Frage lautet dann jedoch, was solche ästhetisch schön gestalteten Kunstwerke in uns bewirken? Evozieren sie tatsächlich die übergroße Freude an der Güte der göttlichen Schöpfung und ihrer menschlichen Bewohner, von der in der angelsächsischen Romantik die Rede war? Poe bejaht diese Frage zunächst einmal: Ja, in gewissem Sinne schon. Tatsächlich erheben sie uns nämlich »in den Bereich einer makellosen Schönheit« und damit »in einen Zustand«, der in der »Elevation so stiller und intensiver Entzückung schon ein Ahnen des künftigen, vergeistigten Lebens in sich birgt«, und der »alle irdischen Leidenschaften nicht minder transcendiert wie das heilige Feuer der Sonne den schwächlich phosphoriscierenden Schimmer des armseligen Glühwurms«[218].

Aber Poe ist eben kein angelsächsischer Romantiker von echtem Schrot und Korn mehr, sondern ein Romantiker, der melancholisch geworden ist. Entscheidend ist, daß wir uns nach Poe in dem Zustand nicht freuen können, in den uns ästhetisch schöne Kunstwerke versetzen. Nach Poe können wir nämlich niemals ausblenden, was uns immer begleitet: die Furcht und die dumpfe Ahnung, daß die Welt vielleicht nicht so ist, wie wir sie uns ersehnen und wie sie uns das ästhetisch schöne Kunstwerk präsentiert. Wir ahnen, daß da etwas nicht stimmt. Wir ahnen, daß ästhetisch schöne Kunstwerke uns etwas vorgaukeln. Deshalb versetzen uns ästhetisch schöne Kunstwerke nach Poe eben nicht in ›große Freude‹. So leicht lassen wir uns nicht blenden, und Poe macht sich sogar darüber lustig, daß Wordsworth »unmittelbare Freude« durch die Vermittlung einer »schönen Erkenntnis«[219] indirekt erwecken will. Nach Poe passiert im Gegenteil folgendes: Wenn uns Dichtung oder Musik »zu Tränen rührt«, so weinen wir nicht etwa »aus übermäßigem Entzücken«. Nein, nach

---

[218] *Poe: Heresy-Didacticism.* A. a. O. 364. Symons spricht von ›überempirisch-schönen‹ Kunstwerken, d. h. von Kunstwerken, in denen sich unsere Hoffnungen auf eine ewige und von allem empirisch-Negativen befreite Existenz verkörpern. *Symons: The Tell-Tale Heart.* A. a. O. 249.

[219] *Poe: Letter to B.* A. a. O. 242.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Poe sind wir in emotionalen Aufruhr versetzt »aus einer gewissen ärgerlichen, ungeduldigen Trauer über unser Unvermögen, jetzt, vollständig, hier auf Erden, ein für allemal, jene göttlichen und überwältigenden Freuden zu erlangen, von denen wir durch die Dichtung oder durch die Musik nur flüchtige und unbestimmte Blicke erhaschen«[220]. Das ästhetisch schöne Kunstwerk macht uns laut Poe den Hiat zwischen der empirischen Wirklichkeit und der im Kunstwerk verkörperten ontologisch schönen Sehnsuchtswelt deutlich bewußt – und das macht uns nach Poe traurig, ärgerlich, ungeduldig, melancholisch.

Damit ist der Kern von Poes Ästhetik erreicht: Kunstwerke *sollen* nach Poe nämlich melancholische Zustände evozieren, und das möglichst intensiv. Für den Gefühlsästhetiker Poe bemißt sich der ästhetische Wert eines Kunstwerks ausschließlich nach der Intensität des melancholischen Zustandes, den es evoziert. Ein Kunstwerk verdient nach Poe seinen »Namen nur insofern, als es durch die Erhebung der Seele erregt«, und sein Wert steht ausschließlich »im Verhältnis zu dieser erhebenden Erregung«[221]. ›Melancholie‹ ist der Zentralbegriff in seiner Ästhetik: Melancholie meint den psychischen Zustand, in dem sowohl eine große Sehnsucht als auch die Befürchtung ihrer wahrscheinlichen Unerfüllbarkeit in quälender Spannung erlebt werden.[222] Die zentrale These von Poes melancholischer Gefühlsästhetik lautet, daß der Mensch einzig um eines intensiven Zustandes der Melancholie willen Kunstwerke schafft. Nach Poe schaffen die Menschen im ästhetischen Sinne schöne Kunstwerke, weil sie sich nach einer wohlgeordneten Wirklichkeit mit gütigen Menschen sehnen und diesem Sehnen einen Ausdruck geben wollen, gerade weil sie ahnen, daß es unerfüllbar ist. Das sehnsüchtige »Streben, die höchste Seligkeit zu erfassen«, hat laut Poe »der Welt all das geschenkt«, »was sie seit jeher sogleich als poetisch zu verstehen und zu empfinden vermochte«[223].

---

220 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 682.

221 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 673.

222 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 682, 688; sowie *ders.: The Philosophy of Composition.* In: *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine.* April 1846. Im Text zit. nach *ders.: Methode der Komposition.* In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Bd. 5. A. a. O. (196–211) 201. Nach Anm. 471 liegt hier möglicherweise ein Einfluß A. W. Schlegels vor. Zitiert wird eine Passage, in der Schlegel die antike klare Poesie mit der schwermütigen Poesie der Romantik vergleicht. Vgl. *Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur.* Bd. 1. Hrsg. v. E. Lohner. Stuttgart 1966, 25 f.

223 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 682. Weiter heißt es: »Meine Absicht war zu zeigen«,

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(c) Die philosophische Leistung von Kunstwerken. Anders als bei den angelsächsischen Romantikern haben Kunstwerke nach Poe also ihren Ursprung in keiner metaphysischen Instanz mehr, sondern in der Psyche des Menschen. Damit ist Poe kein Genieästhetiker mehr. Im Gegenteil streitet Poe die Existenz jeder wie immer gearteten geheimnisvollen Kraft explizit ab, durch welche des Künstlers Werk plötzlich zur Vollendung gelangen könnte. In seinem Aufsatz *The Philosophy of Composition* von 1846 rekonstruiert er vielmehr Schritt für Schritt den technischen Konstruktionsprozeß seines im Jahr 1844 entstandenen berühmten Gedichtes *The Raven*. Das soll demonstrieren, »daß sich kein Punkt in seiner Komposition auf Zufall oder Intuition« zurückführen läßt. Poe zeigt im Gegenteil, daß das Werk »Schritt um Schritt der Präzision und strengen Folgerichtigkeit eines mathematischen Problems seiner Vollendung entgegenging«. Poe distanziert sich ausdrücklich von den »Poeten« Emerson, Wordsworth und Coleridge, welche nach Poe »gern so verstanden sein« möchten, »als arbeiteten sie in einer Art holdem Wahnsinn« und »ekstatischer Intuition«. Gegen einen solchen »Geniekult« will Poe die »Öffentlichkeit einen Blick hinter die Kulisse tun« lassen und ihnen auch die Mühsamkeiten künstlerischen Schaffens zeigen. Er will die »verschlungene und unschlüssige Unfertigkeit des Denkens«, die »erst im letzten Augenblick begriffene Absicht«, die »unzähligen flüchtigen Gedanken« und das »mühsame Streichen und Einfügen«[224] nicht länger verschwiegen wissen.

Wenn Poe dann sagt, daß die »Erschaffung von Schönheit«[225] das höchste und einzige Ziel des Künstlers und »das Schöne das einzig legitime Gebiet des Gedichts« sei[226], und wenn er weiterhin sagt, daß wir das »reinste« Vergnügen »aus der Betrachtung des Schönen«[227] gewinnen, dann heißt das ebenfalls etwas ganz anderes als bei den angelsächsischen Romantikern.[228] Bei Poe ist ästhetische

---

daß das poetische »Prinzip selbst genau und einfach das Streben des Menschen nach der höchsten Schönheit ist.« A. a. O. 701.

224 *Poe: Philosophy of Composition.* A. a. O. 197 f.

225 *Poe: Heresy-Didacticism.* A. a. O. 363. Vgl. auch *ders.: Philosophy of Composition.* A. a. O. 201.

226 *Poe: Philosophy of Composition.* A. a. O. 200.

227 *Poe: Poetic Principle.* A. a. O. 683. Vgl. auch *ders.: Composition.* A. a. O. 200.

228 Bei Martin Seel findet sich ein Hinweis auf einen weiteren Punkt der Distanzierung von den angelsächsischen Romantikern. Nach Seel »kann die Stadt bei Poe« nämlich »als die echtere, reinere Landschaft und somit als legitime Nachfolgerin der verlorenen, verödeten, banal gewordenen Natur erscheinen.« *Seel: Ästhetik der Natur.* A. a. O. 232.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schönheit nämlich keine Entsprechung für ontologische Schönheit. Er ist vielmehr davon überzeugt, daß Menschen »von Schönheit sprechen«, wenn sie eine bestimmte »Wirkung« meinen, nämlich »eben jene starke und reine Erhebung der Seele«, welche sich »durch die Betrachtung des Schönen einstellt«[229] – und bei dieser Wirkung geht es nicht um die ›übergroße Freude‹ der ›metaphysischen Poeten‹, die zu erleben uns nach Poe ja nicht vergönnt ist, sondern um Melancholie.

Damit hat Poe schließlich auch eine andere Einstellung zur philosophischen Leistungsfähigkeit von Kunstwerken als seine Vorgänger. Es geht Poe mit ästhetischer Schönheit von Kunstwerken um eine intensive melancholische Wirkung und nicht um Freude, moralische Erziehung oder Erkenntnis. Poes Kunstwerke sind nicht deshalb im ästhetischen Sinne schön, damit sie uns zeigen, wie ontologisch schön unsere Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen tatsächlich ist.[230] Nein, sie sind nur deshalb ästhetisch schön, damit sie »eine Emotion hervorbringen, gegen die selbst die brennendsten der nur-menschlichen Emotionen schal und bedeutungslos sind«[231]. Sie vermitteln kein Wissen, sondern sie lassen uns lediglich intensiv erleben, daß wir ständig in der existentiellen Spannung zwischen schönem Sehnen und häßlichen Befürchtungen leben müssen. Mehr als Ahnungen können schöne Kunstwerke nicht vermitteln. Von Evidenz und Offenbarung ist bei Poe nicht mehr die Rede. Das markiert den wichtigsten Unterschied zwischen Poe und seinen Vorgängern. Für die angelsächsischen Romantiker leistet Philosophisches, was uns umfassendes Wissen über die Wirklichkeit und unsere Lage in der Wirklichkeit vermittelt. Das ist eine wahrheitsästhetische Antwort

---

Tatsächlich wendet Poe die Zivilisationskritik von Wordsworth und Emerson so ins Gegenteil.

229 *Poe: Philosophy of Composition.* A. a. O. 200.

230 Aus der Tatsache, daß für Poe nicht die Erkenntnis der überempirischen Wirklichkeit, sondern die Spannung zwischen Sehnsucht und Befürchtung wichtig ist, ergibt sich auch, daß Poe im Gegensatz zu Coleridge die Nachahmungstheorie des häßlichen Machwerks nicht mehr vertritt. In dem Aufsatz *Nature and Art* setzt sich Poe mit Lowells These auseinander, daß Nachahmung in der Kunst immer zum Scheitern verurteilt sei, weil die Schlichtheit der Natur mit künstlerischen Mitteln nie zu erreichen sei. Poe entzieht sich dieser Diskussion, indem er sagt, daß Kunst kein Gegensatz zur Natur sei, sondern Natur dem Menschen handhabbar gemacht. *Poe, E. A.: Nature and Art.* In: *Evening Mirror.* 17. Jan. 1845. Im Text zit. nach *ders.: Natur und Kunst.* In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 9. A. a. O. 351.

231 *Poe: Heresy-Didacticism.* A. a. O. 365.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auf die Frage nach der philosophischen Leistung von Kunstwerken. Bei Poe sind Kunstwerke hingegen Ausdruck einer persönlichen, in der Regel hilflosen und im Bestfall aggressiv lustbesetzten existentiellen Verunsicherung angesichts der Diskrepanz zwischen der Welt, wie sie in metaphysischen Systementwürfen versprochen wird, und wie sie sich in der empirischen Wirklichkeit präsentiert.

Damit gibt Poe eine existenzphilosophische Antwort auf die Frage nach der philosophischen Leistung von Kunstwerken. Wenn es nämlich tatsächlich der Fall ist, daß wir über die Wirklichkeit und unsere Lage in der Welt nicht mehr wissen können, als daß wir uns nach einer guten Welt und gütigen Menschen sehnen, obwohl wir allzu häufig enttäuscht werden und selbst nicht allzu zuverlässig sind – dann kann Poe ebenso wie die angelsächsische Romantik behaupten, daß Kunstwerke etwas der Philosophie Vergleichbares leisten. Zwar können sie uns nicht darüber aufklären, wie unsere Welt tatsächlich beschaffen ist. Sie können uns aber über unsere Lage in der Welt aufklären, indem sie uns in quälende Spannung zwischen schönem Sehnen und bösem Ahnen versetzen. Je intensiver ihnen das gelingt, um so deutlicher werden sie uns bewußt machen, wie sehr solche Zustände zu unserer menschlichen Existenz gehören. Schließlich können wir ja trotz aller spekulativen Metaphysiken letztendlich niemals wirklich sicher wissen, daß die Wirklichkeit und unsere Mitmenschen tatsächlich so sind, wie wir es uns wünschen. Diese existenzphilosophische Wendung ist wahrscheinlich der interessanteste und weiterführendste Gedanke in Poes Ästhetik. Hier betritt Poes Ästhetik tatsächlich die »neuen Bahnen«, von denen Jauß lobend spricht. Hier distanziert er sich tatsächlich von der »Metaphysik des zeitlos Schönen« und vom Mythos der »Substantialität des Schönen«[232], welche die Ästhetik der angelsächsischen Romantik noch so deutlich prägen.[233]

---

[232] Nach Jauß führt Valéry in seinem Essay *Léonard et les Philosophes* von 1829 die Ablösung idealistischer Philosophie in Poes *Philosophy of Composition* zu Ende. Es heißt »Die Kunst ist auf neuen Bahnen, seit sie mit der Metaphysik des zeitlos Schönen die vollendete Form des ästhetischen Gegenstands, mit dem vorgängig Wahren der Idee das nachbildende Schaffen des Künstlers und mit dem Ideal der ruhenden Anschauung die Unbeteiligtheit des Betrachters preisgegeben hat. Die Kunst befreit sich von der ewigen Substantialität des Schönen.« *Jauß, Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1982/[4]1984, 117.

[233] Gregorzewski bezeichnet Poes Ästhetik sogar als die erste ›originär amerikanische Ästhetik‹. *Gregorzewski, Carla: Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik*. Heidelberg 1982. Vgl. zu Poes Wirkungsgeschichte im angelsäch-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(d) The Black Cat. Obwohl Poes Einwände gegen die angelsächsische Romantik nicht von der Hand zu weisen sind, konnten keine Wirkmacht entfalten, weil sie ihre eigentlichen Adressaten nie erreicht haben. Dasselbe gilt auch für Poes ästhetischen und ontologischern Gegenentwurf, der der romantischen Ästhetik im angelsächsischen Sprachraum schon deshalb keine Konkurrenz machen konnte, weil er nie rezipiert wurde. Nachhaltige Spuren hinterließen. Poes philosophische und ästhetische Überlegungen nur an einer einzigen Stelle: Im Werk des Dichters Poe. Poes Ästhetik hat in der angelsächsischen Philosophie keine namhaften Anhänger gefunden. Dafür hilft sie aber, das literarische Werk Poes besser zu verstehen. Dem Programm des Ästhetikers Poe entsprechen die Kunstwerke des Dichters Poe nämlich in faszinierender Weise.[234] Seine Gedichte und Kurzgeschichten sind ästhetisch schön in dem Sinne, daß sie durchkonstruiert sind bis ins kleinste Detail und reich an luziden Metaphern.[235] Gleichzeitig aber bricht in Poes Gedichten und Kurzgeschichten immer wieder grausam und kalt ontologisch Häßliches[236] ein, das uns daran zweifeln läßt, ob die Natur tatsächlich wohlgeordnete Heimat und unsere Mitmenschen von gutem Charakter und wohlwollend sind. Bohrer weist treffend darauf hin, daß Poe die für ihn kennzeichnenden Schock-Effekte (diesen Begriff hat Benjamin geprägt[237]) erreicht, gerade weil er uns durch ästhetisch schöne Gestaltung des Geschehens in Sicherheit wiegt. Ebenfalls weist Bohrer treffend auf die bedrohliche Spannung hin, die in dieser Weise zwischen künst-

---

sischen Sprachraum auch *Kühnelt, Harro Heinz: Die Bedeutung von E. A. Poe für die englische Literatur.* Innsbruck 1949.

234 Vgl. dazu auch *Staats, Armin: Edgar Allan Poes symbolistische Erzählkunst.* Heidelberg 1967.

235 Mit der Entstehung von klassischen Versmaßen aus dem ›Geist der Musik‹ sowie mit der Frage, wie streng sich ein Dichter an Versmaße etc. halten soll, setzt sich Poe auseinander in *The Rationale of the Verse.* A. a. O. insg. Im Essay geht es gegen die angelsächsischen Romantiker wieder um die Konstruierbarkeit von Dichtung. Im Zentrum steht die These, daß Dichtung eine niedere Form der Musik sei, so daß Dichtung nach rhythmischen Prinzipien von Gleichheit und Abwechslung konstruiert sein müsse. Am Schluß findet sich dann eine Diskussion des musikalischen Charakters verschiedener klassischer Versmaße, insb. des Hexameters.

236 Vgl. zur Rede vom ontologisch Häßlichen und ontologisch Schönen Absatz 1.4.a.

237 *Benjamin, Walter: Über einige Motive bei Baudelaire.* In *ders.: Illuminationen.* Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. S. Unseld. Frankfurt a. M. 1955. Reprinted 1977, 185–229. Vgl. zum Einsatz von Schock-Effekten in mittelalterlicher Kunst auch *Jauß, Hans-Robert: Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen in mittelalterlicher Literatur.* In: *Die nicht mehr schönen Künste.* A. a. O. (143–168) 160 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lerischer Formkraft und der Bedrohtheit der menschlichen Existenz durch das nicht Wägbäre entsteht: Nach Bohrer ist es »das Bewußtsein der Bedrohtheit künstlerischer Phantasie, die durch strengste Anwendung hermetischen Vokabulars gesichtet werden sollte«[238]. Ich interpretiere Bohrers Äußerung so, daß er den Sachverhalt meint, daß das ästhetisch Schöne auch in Poes Kunstwerken im gewissen Sinne immer noch für das ontologisch Schöne steht. Anders als bei seinen Vorgängern verkörpert es jedoch nicht mehr die Zuversicht, daß die Wirklichkeit tatsächlich in einem ontologischen Sinne schön ist. Es steht lediglich für unsere Sehnsucht danach. Laut Poe sind wir gleichzeitig immer von der Ahnung gequält, daß die Gegenstände in einem ontologischen Sinne häßlich sein könnten. Daraus entsteht schließlich ein Spannungsverhältnis zwischen der ästhetischen Schönheit der Kunstwerke zur eigentlichen ontologischen Häßlichkeit der Gegenstände, die sie präsentieren. So erzeugt der Dichter Poe die Spannung, um die es dem Ästhetiker geht: die intensive psychische Spannung[239] zwischen dem durch ästhetische Schönheit evozierten Sehnen nach einer ontologisch schönen und dem existentiellen Grauen vor einer ontologisch häßlichen Welt.

Wir sind nun in der glücklichen Situation, daß sich Poes ästhetische Theorie mit seinem poetischen Werk veranschaulichen läßt. Ganz besonders geeignet hierzu ist die Kurzgeschichte *The Black Cat* von 1843.[240] Man könnte fast den Eindruck haben, daß Poe diese Geschichte mit der Absicht der Dekonstruktion der zentralen metaphysischen Prämissen der angelsächsischen Romantik geschrieben hat. In der Geschichte geht es nämlich um das Erwecken von Zweifeln an den Überzeugungen, daß der Mensch im Grunde seines Herzens gut ist und daß uns die Schöpfung Heimstatt ist.

Was passiert in der Geschichte? Der Erzähler liebt seinen Kater und seine Frau, und er sagt von sich, daß er »im Grunde gut« war und

---

238 *Bohrer, Karl-Heinz: Die Ästhetik des Schreckens.* Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien 1978, 21, 25.

239 Auch wenn Poe sich direkt zum Bösen äußert, geht es um ein Spannungsverhältnis. Es heißt, daß »im Sittlichen das Böse die Hohlform des Guten ist.« *Poe, Edgar Allan: Berenice.* In: *Gesammelte Werke in zehn Bänden.* Bd. 10. A. a. O. 556.

240 Daß die Geschichte ganze zwei Jahre vor dem Essay *The Imp of the Perverse* von 1845 entstanden ist, spricht nicht gegen meine These, daß die Geschichte die metaphysischen Prämissen der angelsächsischen Romantik dekonstruiert. Sie spricht vielmehr dafür, daß Poes Ästhetik aus seiner Auffassung von Dichtung entsprungen ist, und daß er nicht etwa seine Gedichte umgekehrt einer bestimmten ästhetischen Theorie angepaßt hat.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein »menschenliebendes Wesen« und »Herzensweichheit« hatte. Das dürfte mittlerweile bekannt vorkommen: Wenn der Erzähler behauptet, eine gute Naturanlage zu haben, sagt er von sich, was die angelsächsischen Romantiker vom Menschen generell behaupten. Unter der Wirkung des Alkohols aber packt ihn plötzlich eine »dämonische Wut«, die »augenblicklich von ihm Besitz« ergreift und ihn wie eine fremde Macht dazu drängt, seinem geliebten Kater »voller Überlegung eines seiner Augen aus der Höhle« zu schneiden. Als der Kater dann Angst und Aversion zeigt, wird der Erzähler noch wütender, erhängt ihn an einem Baum und erschlägt schließlich noch seine Frau. Eine brutale Mordgeschichte? Weit gefehlt. Denn weil es nach Poe keine Gewißheit darüber gibt, wie die Menschen wirklich sind, weder im optimistischen Sinne der angelsächsischen Romantiker noch in irgendeinem definitiv negativen Sinne – deshalb läßt Poe es letztendlich offen, ob sein Protagonist zum haltlosen Alkoholiker geworden ist, oder ob er unter dem Einfluß eines dunklen Triebs zum Bösen gequält und getötet hat. Der Leser erfährt lediglich, daß der Erzähler gegen irgend etwas Destruktives in sich ankämpft, und daß dieses Destruktive in ihm immer mehr Macht gewinnt, bis »der schwache Rest des Guten« schließlich »unter dem Druck von Qualen wie diesen« im Erzähler »zum Erliegen kommen« muß, so daß »böse Gedanken« zu seinen einzigen Vertrauten« werden. Entscheidend ist die Gradwanderung zwischen nüchterner Normalität und unheimlichem Spuk, den Poe hier unternimmt. Wenn das Destruktive im Protagonisten der Alkohol ist, dann gebe es eine plausible Erklärung für seine Charakterveränderung. Dann müssen wir nicht daran zweifeln, daß jeder Mensch prinzipiell einen guten und liebenswürdigen Kern hat. Dann wäre der Mann einfach krank. Es könnte aber auch sein, daß es einen dunklen Trieb zum Bösen in uns gibt, gegen den wir keine Chance haben. Im Protagonisten selbst kommt eine solche Ahnung auf, denn Poe läßt ihn sagen, wie »gewiß« er sei, daß »Perversheit einer der Urantriebe des menschlichen Herzens ist«, und »eine der unteilbaren Grundfähigkeiten oder – empfindungen, welche dem Charakter des Menschen Richtung geben«[241]. Diese Gewißheit ist allerdings eine intuitive Ahnung und kein sicheres Wissen. Sicher können wir niemals wissen, was wirklich der Fall ist und ob es den Trieb zum Perversen tatsächlich gibt – aber die böse Ahnung bleibt, daß wir uns vielleicht noch nicht einmal auf uns selbst verlassen

[241] *Poe: Black Cat*. A. a. O. 139, 141, 148, 141, 142.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

können, geschweige denn darauf, daß alle Menschen im Grunde gut und vertrauenswürdig sind. Diese quälende Spannung des Nichtwissens macht den intensiven Effekt aus, für den Poes Geschichten von seinen Lesern geschätzt werden.

Auch die ontologische Prämisse vom Heimatcharakter der Schöpfung wird in *The Black Cat* angezweifelt. Der Erzähler kauft sich einen neuen Kater (dem ebenfalls ein Auge fehlt!) und mauert die Leiche seiner Frau im Keller ein. Als er die Polizisten durch sein Haus führt, hört man ein Wimmern aus dem Keller. Man bricht die Wand auf, und auf der schon halb verwesten Leiche sitzt: ein einäugiger Kater! Wieder könnte es sein, daß alle Ereignisse ganz nüchtern zu erklären sind, und daß alles bloß eine Verkettung von Zufällen und Fehlhandlungen ist. Das würde uns sehr beruhigen, denn dann gebe es nichts Unheimliches und Bedrohliches (ontologisch Häßliches) in der Welt. Daß auch ein zweiter Kater nur ein Auge hat, das kann vorkommen, und wahrscheinlich wurde der Kater auf der Leiche einfach versehentlich mit eingemauert. Es könnte aber auch sein, daß der Kater ein rächender Teufel und die Verkörperung einer unheimlichen Macht ist, welche die unheimlichen Ereignisse inszeniert hat, um zu strafen oder um sich als böse Macht zu manifestieren.[242] Man weiß es nicht – was bleibt, ist die schlimme Ahnung, daß die Welt vielleicht doch nicht das heimelige Zuhause ist, das wir uns wünschen.[243]

So faszinierend Poes literarische Gestaltungen seines existen-

---

[242] *Poe: Black Cat.* A. a. O. 144, 141.

[243] Um dieselbe Spannung geht es in dem Gedicht *The Raven*. Hier trauert der Protagonist um seine verstorbene Geliebte. Es kommt ein Rabe. Der Protagonist stellt dem Raben drängende Fragen, ob er seine Geliebte – vielleicht im Paradies? – jemals wiedersehen wird. Aber: der Rabe antwortet monoton mit ›Nevermore‹. Poe betont nun in seinem Essay *The Philosophy of Composition*, wie wichtig es sei, daß es sich bei dem Raben sowohl um ein dressiertes Tier als auch um einen Dämon handeln könnte. *Poe: Philosophy of Composition*. A. a. O. 210 f. Wenn der unheilverkündende Rabe lediglich dressiert ist und gar nichts anderes sagen kann als »Nevermore«, dann spricht nichts dagegen, an der optimistischen Prämisse einer durchschaubaren und wohlgeordneten Welt festzuhalten. Es gebe schließlich eine ganz ›natürliche‹ Erklärung dafür, daß der Rabe die Hoffnungen des Protagonisten mit seinem ›Nevermore‹ immer wieder zerschmettert; er hätte andere Fragen stellen müssen, und die Situation wäre anders und ›schöner‹ für ihn verlaufen. Es könnte aber auch sein, daß ein Dämon dem Raben seine Stimme geliehen hat, um dem Protagonisten zu offenbaren, daß die Welt nicht so eingerichtet ist, wie er es sich so sehr wünscht; daß sie in einem ontologischen Sinne häßlich ist, und daß er keine Hoffnung hegen kann, seine geliebte Leonore jemals wiedersehen zu dürfen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tiellen Zweifels auch sein mögen, so wird Poe im angelsächsischen Sprachraum dennoch lange Zeit nicht nur als Philosoph, sondern auch als Dichter wenig geschätzt. Noch im Jahr 1938 bezeugt der späte Robin George Collingwood[244] in drastischen Worten, daß Poe unter den englischen Intellektuellen lediglich als Verfasser von billigen Horrorgeschichten gehandelt wird. Das erklärt, warum Poes Kritik an der angelsächsischen Romantik auch dann keine Berücksichtigung findet, als in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im englischen Oxford einige junge Hegelianer die Bühne der Ästhetik mit dem erklärten Ziel betreten, die Vormachtstellung der schönheitsfixierten Ästhetik der angelsächsischen Romantik zu brechen.

7. Schelling und die englische Romantik im Licht des Second-Oxford-Hegelianismus

Dem Zeugnis der Oxford-Hegelianer zufolge kann der Einfluß der englischen Romantik auf das kulturelle Leben Englands bis in das frühe 20. Jahrhundert hinein gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Laut Bosanquet sind die Gedichte der englischen Romantiker noch um die Wende zum 20. Jahrhundert von den Lehrplänen der englischen Schulen nicht wegzudenken. Collingwood bezeichnet noch im Jahr 1925 die von Wordsworth inspirierte Zurück-zur-Natur-Bewegung als das wahrscheinlich »wichtigste Faktum im gegenwärtigen ästhetischen Leben« seines »Landes«[245].

Vor diesem Hintergrund wird das Maß der Provokation sichtbar, das gegen Ende des 19. Jahrhunderts von dem Versuch der beiden Hegel-begeisterten Ästhetiker Bernard Bosanquet und Andrew

---

[244] So heißt es beim späten Collingwood: »In Poe the element of fear was exceedingly strong, and either because of his influence, or because of something ingrained in the civilisation of the United States, the present-day American detective story shows a stronger inclination towards that type« of amusing art »than those of any other nations.« *Collingwood, Robin George: The Principles of Art.* London 1938/[6]1964, 86. Vgl. zu Collingwoods Geringschätzung von bloß unterhaltender Kunst (amusing art) als ›Pseudo-Kunst‹ Absatz 6.4.a.

[245] *Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic.* London 1915. Reprinted New York 1968, 77. »This movement is by far the most important fact in the aesthetic life of our own country at the present day.« *Collingwood, Robin George: Outlines of a Philosophy of Art.* London 1925. Im Text zit. nach *ders.: Essays in the Philosophy of Art.* Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964, 107.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bradley ausgegangen sein muß, die Vormachtstellung der Ästhetik der englischen Romantik durch ihre eigene hegelianische Ästhetik zu brechen. Beide Ästhetiker gehören zum sogenannten ›Second-Oxford-Hegelianismus‹, von dem noch ausführlich die Rede sein wird.[246] Sie verfolgen das Projekt, die Autorität Schellings und der englischen Romantiker in Frage zu stellen, um der Ästhetik der englischen Romantik mit ihrer eigenen, von Hegel geprägten Ästhetik den Rang abzulaufen. Dieses Ziel realisieren sie äußerst erfolgreich mit zwei verschiedenen Strategien. Der Oxforder Philosoph und Philosophiehistoriker Bernard Bosanquet konzentriert sich auf die Kritik an Schelling und an der englischen Romantik. Der Oxforder Literaturwissenschaftler Andrew Bradley unternimmt hingegen angestrengte Versuche, sowohl die Ästhetik als auch die Wirklichkeitsauffassung der englischen Romantik für den Hegelianismus zu vereinnahmen.

(a) Die Schelling-Kritik des frühen Bosanquets in Grundzügen. Den Auftakt macht Bosanquet, indem er unter dem Deckmantel einer vorgeblichen Würdigung in dem Kapitel *Objectice Idealism* seiner einflußreichen *A History of Aesthetic* von 1892 ein überwiegend negatives Bild von der Ästhetik Schellings zeichnet. Gleich zur Einstimmung bezeichnet Bosanquet Schelling als einen »wenig vertrauenswürdigen Führer« durch seine Gedankengänge. Kurz darauf wird dem deutschen Philosophen jedes »männliche Urteilsvermögen über Kunst« (was immer das sein mag!) abgesprochen und eine »konstante Neigung« zum »Sentimentalen und Übernatürlichen« konstatiert. Schließlich wird Bosanquet sogar persönlich, indem er Schelling »ungeduldig« und »leichtgläubig« nennt. Das ist nur der Auftakt zu einer ganzen Reihe von Fehleinschätzungen, die der ansonsten sehr belesene und gewissenhafte Bosanquet in seiner *A History of Aesthetic* über Schelling abgibt.

Irreleitend ist beispielsweise schon Bosanquets einleitende Äußerung zu Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800, der zufolge Schellings Philosophie der Kunst hier bis auf die Klassifizierung der Kunstgattungen schon nahezu vollständig entwickelt sein soll. Tatsächlich hat Schelling seine ästhetische Auffassung jedoch gerade in seinen frühen Jahren immer wieder revi-

[246] Zum Namen und zur Entstehungsgeschichte des ›Oxford-Idealismus‹ vgl. den Anfang von Kapitel 4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

diert.[247] Der Hauptteil von Bosanquets Ausführungen zu Schelling besteht dann darin, daß die zentralen Gedanken von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* von 1800 mit langen Zitaten wiedergegeben werden. Die Auswahl besagt im Kern, daß »die ideale Welt der Kunst und die reale Welt der Objekte« nach Schelling »Produkte derselben Aktivität« seien. Treffend würdigt Bosanquet zunächst, daß diese Philosophie »trotz all ihrer Extravaganzen« nicht weniger leisten würde als »eine in Begriffen Fichtes und Schillers formulierte Antwort auf die Kantische Frage nach einer zugrundeliegenden Einheit von Natur und Freiheit«. Außerdem betrachtet Bosanquet es aus seiner (in diesem Punkt allerdings grob verfälschenden[248]) Second-Oxford-Perspektive als vorwärtsweisend, daß das Absolute Schellings »keine Existenz jenseits seiner Ausdrücke« habe. Als der frühe Schelling die konkrete Realität der Natur sowie die ideale Realität der schönen Kunst zu seinen anschaulichen Manifestationen erklärte, habe er dem abstrakten Absoluten Fichtes immerhin seinen Ort in der konkreten Wirklichkeit zugewiesen. Damit mündet Bosanquet zunächst in einer kurzen Würdigung seines philosophischen Gegners.

Allerdings sage Schelling nur, wo das Absolute anschaulich wird, um es dann aber in so umfassender Totalität zu denken, daß es jede konkrete Faßbarkeit wieder einbüße. Daß diese Kritik Bosanquets vom Standpunkt einer spekulativen Metaphysik wenig einsichtig ist, weil sie eine totale Erfassung der Wirklichkeit ja gerade intendiert, kann hier nicht weiter beschäftigen. Wichtig ist, daß Bosanquets scheinbare Würdigung von Schellings *System des transzendentalen Idealismus* in harsche Kritik umschlägt.

Aus Schellings *Philosophie der Kunst* von 1802/03 greift Bosanquet die Theorie über die Entwicklung der Kunstformen heraus. Von diesem Werk war bis jetzt noch nicht die Rede, weil es zur Entstehungszeit der englischen Romantik noch nicht veröffentlicht war und also keinen Einfluß entfalten konnte (s. o.). Deshalb in aller Kürze: Bosanquet thematisiert die Passagen, in denen Schelling die bil-

---

[247] Vgl. dazu *Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik*. A. a. O. 171, 178; sowie *Metzger: Die Epochen der Schellingschen Philosophie*. A. a. O. 2.

[248] Der Second-Oxford-Hegelianismus betrachtet das Kunstwerk als adäquaten Ausdruck eines intensiven Gefühls. Mit dieser Auffassung sieht sich der frühe Bosanquet fälschlicherweise in der Ästhetik Hegels bestätigt, die seiner Lesart zufolge im Kunstwerk den adäquaten Ausdruck eines kulturell bedingten menschlichen Interesses sieht. Vgl. dazu die Absätze 5.1.b. und 5.1.c.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dende Kunst als »reale Seite der Kunstwelt« von der »redenden Kunst« als »der idealen Seite der Kunstwelt« unterscheidet, um dann zu vertreten, daß diese beiden »Urformen« der Kunst sich auf höheren Ebenen mischen und so neue Kunstgattungen bilden würden.[249] Laut Bosanquet kommt Schelling damit immerhin der Verdienst zu, als erster überhaupt den Versuch einer historischen Klassifizierung der Künste unternommen zu haben. Dadurch seien ästhetische Weichen bis hin zu Schopenhauer gestellt worden.

Im Detail würde Schelling die dialektische Methode jedoch viel zu formal an die Geschichte der Kunst herantragen. Infolgedessen könne er lediglich eine bloße Aufeinanderfolge von verschiedenen Kunstformen konstatieren, aber ihre Entwicklung nicht wirklich erklären. Diese Kritik ist nur insofern bemerkenswert, als sie im Second-Oxford-Hegelianismus offene Türen einrennt. Wenn Bosanquet das auch nicht kenntlich macht, so paraphrasiert seine Kritik nämlich die Auffassung des Glasgower Philosophen Caird von 1883 zur Anwendung der dialektischen Methode bei Schelling und seinen Nachfolgern (Caird kann als Gründungsvater des Oxford-Hegelianismus gelten).[250]

Über den späten Schelling verliert Bosanquet nur die eine abfällige Bemerkung, daß dieser mit seinen Andeutungen über die »übersinnliche und theosophische Welt der Schönheit« in »pseudoplatonische Abstraktion«[251] verfallen sei. Weitere Referate sind überflüssig: Es sollte deutlich geworden sein, daß der frühe Bosanquet die

---

[249] *Schelling: Philosophie der Kunst*. A. a. O. (126–132) 126, 130, 132.

[250] Es heißt bei Caird: »Their negative dialectic simply blotted out all the differences of finite things, and merged them in the absolute, their positive dialectic was a series of superficial analogies.« Er würdigt hingegen: »Hegel sought to reform this arbitrary procedure by introducing a strict dialectical evolution of thought. And the first step towards this was to show that the negative, distinguishing, or differentiating movement of thought is essentially related to, or rather an essential part of, its positive, constructive or synthetic movement.« *Caird, Edward: Hegel*. Edinburgh/London 1883, 59. Vgl. zum Einfluß von Caird auf den Oxford-Hegelianismus den Beginn von Kapitel 5.

[251] »But soon the reader finds that he is an untrustworthy guide; impatient, incoherent, credulous, with no sterling judgement of art, and with a constant bias to the sentimental and the superstitious.« *Bosanquet: History*. A. a. O. (317–362) 334. »The ideal world of art and the real one of objects are products of one and the same activity.« *Schelling: Werke* Bd. 3, 349; in dieser engl. Übersetzung zit. in *Bosanquet: History*. A. a. O. 321. »But whatever may have been its follies and its extravagances«, we have nothing »but the answer in terms of Fichte and Schiller, to the Kantian demand for an underlying unity between nature and freedom.« A. a. O. 321. »The absolute has no existence apart form its expressions.« A. a. O. 320. »We hear nothing as yet of the supra-sensuous and

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ästhetik Schellings in ihrer Bedeutung herabwürdigt, um den Boden für sein eigentliches Anliegen zu bereiten, Hegel als ›den besseren Schelling‹ auszuweisen![252] Bosanquets Einwände gegen Schellings Ästhetik im Detail zu widerlegen, lohnt den Aufwand nicht, solange es sich um Einwände gegen Theorieteile handelt, die in der angelsächsischen Romantik keine Erben gefunden haben. Wirkmächtig rezipiert wurde nur Schellings Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* von 1807. Bosanquets Äußerungen über andere ästhetische Schriften Schellings sind hier nur deshalb von Interesse, weil sie demonstrieren, wie deutlich die Stimmung unter den englischen Ästhetikern am Ende des 19. Jahrhunderts zu Ungunsten Schellings umgeschlagen ist.

(b) Bosanquets Klassizismuskritik. Bosanquets Kritik an Schellings Rede von 1807 lautet im Kern, daß Schelling seiner klassizismuskritischen Attitüde zum Trotz selbst Klassizist geblieben sei.

Nach bekanntem Muster würdigt Bosanquet zunächst, daß Schellings Rede angeblich den Unterschied zwischen dem »zu imitierenden Schönen« in der Natur im Gegensatz »zu dem Häßlichen, das nicht imitiert werden soll« plausibel erklärt habe. Die Rede besagt Bosanquets Lesart zufolge nämlich, daß der kreative Mensch vollende, was in der Natur unvollendet geblieben sei, indem er mit dem schönen Kunstwerk die ideale Schönheit hervorbringt, die er als Teil des kreativen »lebendigen Ganzen der Natur« in der Natur angelegt sieht. Schon diese einleitenden Passagen machen deutlich, daß Bosanquet Schellings Ästhetik durch die Brille von Coleridge liest: Während es für Coleridge ja tatsächlich um eine ›idealisierende‹ Sichtbarmachung der eigentlichen ontologischen Schönheit des natürlich Gegebenen durch die Kreativität des Menschen zur Überwindung der empirischen Häßlichkeit der Dinge geht, ist die Schöpfungsmacht der Natur bei Schelling wohl kaum auf die Hilfestellung einer von ihr selbst geschaffenen Instanz angewiesen.[253]

Im Anschluß an diese halbherzige Würdigung entfaltet Bosanquet die Argumente für seine Klassizismuskritik. In einem ersten

---

theosophic world of beauty, into which pseudo-Platonic abstractions Schelling fall in later years.« A. a. O. 321.

[252] Bosanquets Ausführungen über Hegel stehen ausdrücklich unter diesem Motto. Vgl. Absatz 5.1.b.

[253] Vgl. dazu im Detail Absatz 2.4.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gefechtsgang zitiert er aus Schellings *Philosophie der Kunst* mehrere Passagen, die »das Schöne in einem epochenübergreifenden Sinn« als die »Präsentation des Unendlichen im Endlichen« definieren. Weil diese Formel der Charakterisierung der antiken Kunst in der *Philosophie der Kunst* inhaltlich entspräche, hat sich Schelling laut Bosanquet nämlich ein gravierendes Konsistenzproblem eingehandelt. Schließlich würde er einerseits registrieren, daß die Kunstwerke der Moderne[254] nicht mehr in derselben Weise wie die Kunstwerke der Antike schön seien. Andererseits aber würde er einen epochenumfassenden Begriff von ›Kunst‹ einführen, der mit der Kennzeichnung der antiken Kunst ineins fiele.

Dieses Argument kann nun von einem Klassizismus des frühen Schelling schon deshalb nicht überzeugen, weil in Schellings Philosophie der Kunst ›Epochenübergreifung‹ etwas anderes bedeutet als im Klassizismus. Winckelmann geht es in seiner ›epochenübergreifenden‹ Rückwendung zur Kunst der Antike (bzw. der Renaissance) um eine würdigende Bewahrung dessen, was er für die antike Lebensweise und das Ideal des antiken Menschen hält.[255] Wenn Schelling hingegen vom ›Schönen‹ in einem »epochenübergreifenden Sinn« als die »Präsentation des Unendlichen im Endlichen« spricht, meint er das allumfassende Göttliche und damit etwas sehr viel Umfassenderes und weniger Greifbares als Winckelmann! Schellings *Philosophie der Kunst* zufolge ist die Kunst »weder ein bloßes Handeln noch ein bloßes Wissen«, sondern »ein ganz von Wissenschaft durchdrungenes Handeln«. Weil die Kunst in dieser Weise »zum Handeln gewordenes Wissen« ist, kann sie »die Indifferenz des Idealen« bzw. Geistigen und des »Realen« bzw. der Natur zur Darstellung bringen. Die eigentliche Einheit des Idealen und des Realen liegt laut Schelling bei »Gott« als »unendliche, alle Realität in sich begreifende Idealität«[256]. Das wiederum heißt, daß in der Kunst nichts Geringeres als das Göttliche selbst zur Darstellung gelangen soll! Allerdings ist das im stofflich begrenzten Medium der Kunst nur in partikularer Weise möglich. Einzelne Kunstwerke können nicht das allumfassende Göttliche selbst erfassen, sondern immer nur einzelne Aspekte des Gött-

---

254 Gemeint sind die Kunstwerke der frühen Romantik und die späten Sinfonien Beethovens.

255 *Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke.* A. a. O. 20 f.

256 *Schelling: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 24 f. (V 320 f.).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lichen in der Gestalt von einzelnen Göttergestalten der Geschichte. Nach Schelling sind also die einzelnen Göttergestalten der vornehmste Inhalt der Kunst, und nicht das Ideal einer schönen Seele und eines scharfen Geistes in einem durchtrainierten und gesunden Körper, das Winckelmann zum Leitbild der Kunst erhoben hat. Diese Auffassung vom Kunstwerk als endliche Darstellung des Göttlichen wiederum bezeichnet er nicht etwa deshalb als ›epochenübergreifend‹, weil er im Sinne eines epigonalen Klassizismus von der Kunst erwartet, die schönen Götterskulpturen der Antike zu kopieren, sondern weil er der Überzeugung ist, daß es keine Epoche ohne jede Gottesvorstellung geben kann. Wenn der ›epochenübergreifende‹ Kunstbegriff Schellings also der Auffassung vom antiken Kunstwerk entspricht, dann stehen die antiken Götterstatuen lediglich als pars pro toto für alle Kunst als Verkörperung des Göttlichen, während sich die ›epochenübergreifende‹ Kunstauffassung des epigonalen Klassizismus' von dem ableitet, was für die Kunstauffassung der Antike gehalten wird.

Bosanquets zweites Argument behauptet eine klassizistische Unzeitgemäßheit von Schellings Auffassung von Kunst. Weil »antike Schönheit und eigentliche Schönheit« bei Schelling »miteinander koinzidieren« würden, müßten Schellings Ausführungen zur Kunst der Moderne so gelesen werden, als sei der allegorische Charakter des modernen Kunstwerks ein ästhetischer Mangel, eine fehlerhafte Mehrdeutigkeit oder ein Konventionalismus. Eine Ästhetik, die moderne Kunstwerke als mangelhaft erscheinen läßt, könne jedoch den Kunstwerken der Moderne nicht wirklich gerecht werden, was Schelling mit seiner *Philosophie der Kunst* aber beanspruche.

Daß ›antike Schönheit‹ und ›eigentliche Schönheit‹ bei Schelling nicht schlicht identisch sind, wurde schon gesagt. Interessanter aber ist, daß Bosanquet auf den Schluß von Schellings Rede gar nicht eingeht (der bezeichnenderweise bei Coleridge ebenfalls nicht thematisiert wird). Wie oben dargestellt, mündet die Rede schließlich in Appellen zur Erneuerung der Kunst, wovon sich Schelling zwar keinen neuen »Raphael« erhofft, aber immerhin doch einen Meister, »der auf eine gleich eigentümliche Weise zum Höchsten der Kunst gelangt«[257]. Von einem mangelnden Vertrauen Schellings in die Möglichkeiten der Kunst seiner Zeit kann also keine Rede sein.[258] Gegen-

[257] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 44 (VII 329).

[258] Ein solches Mißtrauen kommt eher bei Schlegel zum Ausdruck. In kreativer An-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über die Kunstauffassung der englischen Romantik wäre Bosanquets Kritik des Antimodernismus hingegen durchaus angebracht gewesen: Sie ist so sehr auf ästhetische Schönheit festgelegt, daß sie Unkonventionelles, Sprödes und Brüchiges tatsächlich nicht zulassen kann. Auch Bosanquets zweites Argument für seine Klassizismuskritik an Schelling scheint sachlich also seinen Grund in der Ästhetik der englischen Romantik zu haben.

In einem dritten Schritt nimmt Bosanquet die Stufenfolge des Schönen in Schellings Rede von 1807 unter Beschuß, der zufolge die »charakteristische Schönheit« nur die »Wurzel« ist, »aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann«[259] (s. o.). Warum werden die Möglichkeiten des Charakteristischen als spezifische Schönheit der Moderne nicht evaluiert? Bosanquet diagnostiziert, daß »Schellings ästhetische Sensibilität« beim Charakteristischen »ihre Grenzen« findet, obwohl das Charakteristische doch ein Kennzeichen der modernen Kunst sei. Er bezeichnet Schellings Hierarchie der Künste insgesamt als unzeitgemäß, weil das Charakteristische das Kennzeichen der Kunst zur Entstehungszeit von Schellings Rede sei.[260]

Während Coleridge die deutsche Debatte des frühen 19. Jahrhunderts um den Stellenwert des Charakteristischen vermutlich überhaupt nicht kannte, thematisiert Bosanquet im Zuge seiner Klas-

---

knüpfung an Schillers Unterscheidung der naiven und der sentimentalischen Dichtung bezeichnet Schlegel das Streben nach möglichst vollkommener Schönheit in der Kunst als Ideal der Vergangenheit (genauer: der griechischen Antike). Die Kunst der Moderne zeichnet sich in seinen Augen hingegen durch »das totale Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten« aus. Schlegel bedauert, daß »das Schöne« nicht mehr »das Ideal der Modernen Poesie« sei. Er betrachtet »die gegenwärtige Charakterlosigkeit moderner Poesie mit ihrem Übergewicht des Charakteristischen, Individuellen und Interessanten sowie ihrem rastlosen unersättlichen Streben nach dem Neuen, Pikanten und Frappanten« insgesamt als »das ästhetische Pendant mangelnder Bildung«. *Schlegel: Studium der griechischen Poesie.* A. a. O. 130, 118, 310 f., 224, 228. Dafür bietet Jung folgende psychologische Erklärung an: »Der Einwand, Schlegel zeichne ein stark idealisiertes Griechentum, dem jedes gesellschaftliche Substrat fehlt, ist zutreffend; doch verkennt, wer ihm dies anlastet und ihn klassizistisch abstempelt, den emanzipatorischen Stellenwert seiner Theorie. Dem an der bürgerlichen Gesellschaft leidenden Schlegel ist der Blick zurück in die Geschichte eine Haltung reflektierter Regression notwendig, um befreit vorwärts gehen zu können.« *Jung: Schöner Schein der Häßlichkeit*. A. a. O. 35. Er beruft sich damit auf *Dischner, Gisela: Caroline und der Jenaer Kreis.* Berlin 1979, 96.

[259] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 20 (VII 307).

[260] *Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic.* London [1]1892/[4]1917, 328 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sizismuskritik an Schellings Rede ausführlich die Thesen von Goethe und Winckelmann zum Charakteristischen in der Kunst: Anders als Coleridge kennt sich Bosanquet in dieser Debatte offensichtlich gut aus. Dennoch aber wird Bosanquet auch in diesem Punkt Schellings Rede nicht gerecht: Schließlich erhält das Charakteristische ja gleich zweimal seinen Stellenwert in der hier entwickelten Hierarchie des Schönen (s. o.). Vor allem aber läßt sich gegen den Einwand der Unzeitgemäßheit von Schellings Hierarchie der Künste das Argument ins Feld führen, daß eine Rechtfertigung der ästhetischen Phänomene seiner Zeit gar nicht in der Absicht von Schellings Rede (die sich in diesem Punkt von der *Philosophie der Kunst* unterscheidet) liegt. Schellings Rede will keine Philosophie der Kunst im engeren Sinne entwickeln, sondern eine wirklichkeitsumfassende Ontologie, in der das Kunstwerk eine exponierte Funktion erfüllt. Sie will nicht weniger als »das Kunstwerk überhaupt, seinem Wesen nach«[261] erfassen. Um diesen Anspruch zu erfüllen, *darf* sich Schellings Rede gar nicht auf die Kunst einer einzigen Epoche fokussieren. Es ist völlig hinreichend, wenn die zeitgenössische Kunst am Ende der Rede ihren Platz erhält.

Bosanquets vierter Kritikpunkt richtet sich gegen Schellings These, daß nur die Skulptur auf einfache Schönheit festgelegt sei, während der Maler »definitiv zur modernen Welt« gehöre, somit alle Gestaltungsfreiheit habe und »alle Grade des Charakteristischen und sogar des offensichtlich gar nicht so Schönen« nutzen könne. Will Schelling damit den Klassizisten etwa zustimmen, daß Gemälde auf minderem Niveau schön seien als Skulpturen? Das ist in Bosanquets Augen nicht zu akzeptieren.

Diesem Einwand ist nun zunächst einmal insoweit stattzugeben, daß laut Schelling in einer Statue (in der Statue der Königin Niobe nämlich) die höchste Form von Schönheit erreicht wird, welche nach Schelling den Betrachter »entzückt« mit der »Macht eines Wunders«[262]. Einzuräumen ist auch, daß die Malerei nach Schelling dem ästhetisch Schönen (sprich: dem ›Anmutigen‹ in Schellings Terminologie) weniger Spielraum als die Skulptur geben kann. Das bedeutet aber keineswegs eine Degradierung der Malerei, weil es der metaphysischen Ästhetik Schellings gar nicht um die sinnliche Freude an der ästhetischen Schönheit der Kunst geht, sondern um das, was die

[261] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 3 (VII 291).
[262] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 29 (VII 316).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstwerke zur Darstellung bringen. Hier liegen die eigentlichen Unterschiede in den Kapazitäten von Malerei und Skulptur nach Schelling: Während die Plastik nach Schelling wegen ihrer Festlegung auf Harmonie, Ruhe und Balance nur die olympischen Gottesvorstellungen veranschaulichen kann, ist die Malerei geeignet, die ganze Bandbreite der verschiedenen Mythologien von ihren Anfängen bei den Titanen bis hin zu den sakralen Gestalten des Christentums hin zu veranschaulichen, weshalb sie auch im Gegensatz zur Plastik als Kunstform der Moderne gelten kann. Diese eigentliche Pointe von Schellings Ausführungen zu den Unterschieden von Malerei und Skulptur beinhaltet offensichtlich keine Degradierung der Malerei. Bosanquet hat sie jedoch nicht erfassen können, weil er die religiöse Dimension von Schellings Ästhetik insgesamt mit strikter Konsequenz ausblendet.[263]

Bosanquets fünftes Problem besteht schließlich darin, daß Schelling ausgerechnet »Guido Reni als den genuinen Maler der Seele« bezeichnet. Damit ist Schelling in Bosanquets Augen »auf dem untersten Niveau« eines kitschigen »Sentimentalismus« angelangt. Insbesondere darin sieht Bosanquet seine generelle Auffassung bestätigt, daß Schelling dem »einfachen und uniformen« Schönheitsideal des Klassizismus verhaftet geblieben ist und »der Tradition« nachfolgt, »mit der er gerade zu brechen« versucht.

Mit der Einschränkung, daß es in der philosophischen Ästhetik grundsätzlich schwierig wird, sobald persönliche Geschmacksurteile ins Spiel kommen, muß eingeräumt werden, daß Schellings Begeisterung für die Kunst Renis aus der Retrospektive tatsächlich kaum noch nachzuvollziehen ist. Zu Schellings Verteidigung sei allerdings darauf hingewiesen, daß die Rede unter anderem auch als Hommage an Bayerns König Maximilan I. konzipiert ist. Dieser scheint nun etwa zu der Zeit, als die Rede gehalten wurde, das betreffende Gemälde von Reni für die bayrische Landeshauptstadt München erworben zu haben. Zumindest heißt es in einer zeitgenössischen Rezension von Schellings Rede, daß »Herr Schelling« die »Gelegenheit« ergriffen habe, einem »schönen Gemälde« des Meisters Reni – »der Himmelfahrt Christi« nämlich, das sich »sonst in München« befände, ein »verdientes Lob zu spenden«[264]. Es ist also durchaus denkbar,

[263] Dasselbe gilt übrigens für Bosanquets Sicht auf die Ästhetik Hegels: Auch hier wird jeder Hinweis auf ihre religiöse Dimension sorgsam vermieden. Vgl. Absatz 5.1.c.

[264] *Meyer, J. H.: Rezension zu Schellings Rede von 1807*. In: *Ergänzungsblätter zur*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß Schellings Würdigung mehr dem Kaiser als dem Maler galt, womit auch Bosanquets fünftes Klassizismus-Argument hinfällig wäre.

Abschließend charakterisiert Bosanquet Schellings frühe Ästhetik als eine, die das Schöne als den »höchsten Ausdruck der absoluten bzw. göttlichen Realität« auf den höchsten Sockel stelle, auf dem es jemals gestanden habe. Prophetisch bezeichnet er die Ästhetik des frühen Schelling als den »Scheidepunkt der Ästhetik des 19. Jahrhunderts«[265], nach dem etwas Neues kommen müsse – womit natürlich die hegelianische Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus[266] gemeint ist, wenn das auch nicht explizit ausgesprochen wird. Bosanquets Ausführungen über Schelling sollten vor diesem Hintergrund als Sterbeurkunde für die Ästhetik Schellings als dem wichtigsten Bezugspunkt der Ästhetik der englischen Romantik gelesen werden, die den Weg für die Autorität Hegels frei machen soll, auf den sich die jungen Second-Oxford-Hegelianer mit ihren Ästhetiken stützen.

(c) Bradley über Wordsworth. Der frühe Bosanquet betreibt die Ablösung der romantischen Ästhetik, indem er die Autorität Schellings als den wichtigsten Referenzautor der englischen Romantik infragestellt. Der Oxforder Literaturwissenschaftler Andrew Bradley verfolgt eine andere Strategie: Er versucht, die englische Romantik und vor allem Wordsworth für die Ästhetik des Oxford-Hegelianismus

---

Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung 1/2. 1813, 71. Im Text zit. nach *Sziborsky, L.: Anmerkungen*. In *Schelling: Bildende Künste*. A. a. O. 62.

265 »Nature is recognized as a living whole, the expression of reasonable powers, and the rule of ›imitation‹ and ›idealisation‹ becomes clear.« *Bosanquet: History*. A. a. O. 327 f. It gives an »explanation how the beautiful which was to be imitated differed from the ugly which was not«. A. a. O. 327. »Modern beauty is still the presentation of the infinite in the finite.« A. a. O. 327. »It is very remarkable that Schelling's general definition of beauty coincides with the formula which he applies to ancient imagination in contrast with modern.« A. a. O. 327. »Schelling's aesthetic sensibility begins here to show its limitations.« A. a. O. 329. »The painter, who belongs distinctly to the modern world, has all creation before him, and can use all grades of the characteristic and apparently less beautiful as contributory to the wider totality of his work.« A. a. O. 328. »But when he comes to treat Guido Reni as the genuine painter of the soul, we recognize that he is on the downgrade of sentimentalism.« A. a. O. 329 f. »It must be granted, however, that in conformity with the very natural inconsistency which pursues us throughout, Schelling is constantly tempted to treat the simplest and most uniform beauty as the highest and truest, following the tradition which at the same time he breaks down.« A. a. O. 328 f. »With Schelling we are fairly launched on nineteenth century aesthetic.« A. a. O. 333.

266 Vgl. das Kapitel 5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu vereinnahmen, indem er sie gegen Einwände verteidigt, die von zeitgenössischen Ästhetikern um die Wende zum 20. Jahrhundert herum erhoben werden. Den Anfang macht ein Essay aus dem Jahr 1903 mit dem schlichten Titel *Wordsworth*. Der Essay enthält die Quintessenz von zwei Vorlesungen über Wordsworth, die Bradley im April 1903 an der Universität von Oxford gehalten hatte. Er kündigt an, das Bild korrigieren zu wollen, das sich sowohl bei den »gemeinen Lesern« als auch »in der zeitgenössischen Kritik« etabliert habe. Die zeitgenössischen Kritiker sind Coleridge, Hazlitt, Swinburne, Brooke, Myers, Pater, Lowell, Legouis, Sir Raleigh und Arnold. Laut Bradley besagt ihre Kritik im wesentlichen, daß Wordsworths »Themenfeld ziemlich eng«, seine »Romantik eher hausbacken« und sein »moralisches Einfühlungsvermögen begrenzt« sei, und daß er »dazu tendiere, die dunklen Seiten der Welt einfach zu ignorieren«.

Dem ersten Einwand der Themenfeldenge räumt Bradley ein, daß Wordsworths Gedichte tatsächlich überwiegend Szenen aus dem »niedrigen und bäuerlichen Leben«[267] gestalten würden. Das geschähe jedoch »in einer völlig neuen«, exzentrischen und oft »befremdlichen oder sogar paradoxen Weise«. Wenn der Wanderer in Wordsworths Gedicht *Margret* beispielsweise aus »den stillen Gesichtern der Wolken unaussprechliche Liebe« herauslesen und »in seinen Augen in den Bergen alle Dinge Unsterblichkeit atmen« würden, dann sind das laut Bradley »aufsehenerregende Äußerungen«, die vergessen lassen, daß es eigentlich nur um Wolken, Berge und Wanderer geht. Laut Bradley muß man sich auf »das Befremdliche und Paradoxe« von Wordsworths Perspektive auf die Dinge einlassen, um seinen Gedichten gerecht zu werden.

Um zweitens Wordsworths Begriff von ›Romantik‹ vom Verdacht der hausbackenen Biederkeit zu befreien, unterscheidet Bradley die naturalistische Romantik von der Schauerromantik. Die Schauerromantik kennzeichnet er durch eine »Liebe zum Außergewöhnlichen, zum Übernatürlichen, zum Exotischen und zu den Welten der Mythologie«. Bradley würdigt, daß sich Wordsworth mit seiner zarten Einfühlung in bäuerliche Menschen positiv von den groben Effekthaschereien der Schauerromantik unterscheide. Gleichzeitig bezweifelt er, daß Wordsworths Gedichte eindeutig der Romantik des ersten, biederen Typs zuzurechnen seien. Schließlich

[267] »Low and rustic life was generally chosen because in that situation the essential passions of the heart find a better soil.« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 239.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

würde das Übernatürliche zumindest in Wordsworths frühen Gedichten eine zentrale Rolle spielen. Zudem würden einige seiner Gedichte exotische Gegenstände gestalten. So ginge es in dem Gedicht *Solitary Reaper* beispielsweise um eine arabische Sandlandschaft.

Dem dritten, Wordsworths moralische Engstirnigkeit betreffenden Einwand begegnet Bradley (indem er abrupt vom Werk zur Person wechselt) mit dem Hinweis auf die Portraits des Dichters. Diese würden die Berichte von Wordsworths Schwester bestätigen, daß der Mensch Wordsworth von stürmischem Temperament, starken Affekten, großer Rastlosigkeit und zähem Willen gewesen sei. Daraus zieht Bradley den Schluß, daß der Mensch Wordsworth eher »exzessiv tolerant« als »exzessiv rigide« gewesen sei, wenn er sich in sexueller Hinsicht auch ausgesprochen prüde gezeigt habe. So lautet Bradleys dritte These zu Wordsworth, die jedoch wie die ersten beiden nur das Vorgeplänkel zu seinem eigentlichem Thema sind.

Bradleys zentrales Thema ist die Theodizee-Frage nach dem Stellenwert des Bösen, des Unglücks und der Einsamkeit in Wordsworths Ästhetik und in seinen Gedichten. Bradleys Zeugnis zufolge wurden von den Kritikern im Laufe des 19. Jahrhunderts nämlich vor allem Einwände mit dem Grundtenor erhoben, daß Wordsworth die dunklen, schmerzhaften und abgründigen Seiten der menschlichen Existenz schlicht ableugne. Statt dessen würde er »fast zwanghaft in allem das Element des Guten sehen und exponieren«. Selbst Arnolds *Memorial Verses* lassen (wie Bradley betont) diese Kritik anklingen, obwohl sie eigentlich als Würdigung von Wordsworths Lebenswerk verfaßt sind.[268]

Bradley begegnet dieser Kritik mit der These, daß Wordsworth zwei verschiedene Auffassungen von Wirklichkeit gehabt habe. Aus der einen Perspektive habe Wordsworth natürlich registriert, was

[268] Diese Kritik hat das Bild von Wordsworth nachhaltig geprägt. Noch im 20. Jahrhundert entwirft Christopher Hampton in dem Theaterstück *Der Menschenfreund* eine Figur, die Wordsworths optimistische Sicht auf die Wirklichkeit ebenfalls nicht zu teilen bereit ist. Der Eaton-Schüler James Boot hat während des Unterrichts Wordsworths Schriften kennengelernt. In den Ferien liest er dann ökonomische und politische Protestschriften (genauere Angaben fehlen), die ihn wütend machen, weil er Wordsworths Gedichte anschließend für rosa überzuckerte Lügengebäude hält. Er zündet aus Protest gegen Wordsworth die Schule an und rechtfertigt sich schließlich mit den Worten, daß die Gedichte von Wordsworth, »wie alle Kunst, ein Haufen wehleidiger Scheiße« seien, nämlich in ihrem weltfremden Vertrauen auf die Wohlgeordnetheit der Schöpfung und das Gute im Menschen »ohne jede Bedeutung für unsere Probleme, ohne jeden Nutzen für Mensch oder Tier.« *Hampton, Christopher: Der Menschenfreund.* 3. Akt.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht zu leugnen ist, daß nämlich die »Welt, soweit sie die Menschheit betrifft, eine dunkle Welt« ist. Als Beleg weist Bradley darauf hin, daß »viele und vielleicht sogar die meisten seiner bekanntesten Gedichte schmerzliche Themen« behandelten, und »nicht wenige sogar extremes Leiden«. Bradleys Beispiele sind die Gedichte *The Thorn, The Sailor's Mother, Ruth, The Brothers, Michael, The Affliction of Margret, The White Doe of Rylstone*, welche tatsächlich mit »Armut, Verbrechen, Krankheit, verlorener Unschuld, quälend dem Untergang geweihten Hoffnungen, schmerzlicher Einsamkeit, und sogar mit Verzweiflung« konfrontieren. Insofern steht es für Bradley zunächst einmal »außer Frage«, daß Wordsworth »die dunklen Seiten des menschlichen Schicksals gesehen und seine Augen nicht davon abgewandt« habe. Das aber sei nur die eine Seite der Medaille. Jenseits dessen, was in der empirischen Wirklichkeit jeden Tag an Bösem, Unwägbarem, Widrigem zu beobachten sei, sei Wordsworth von dem festen Glauben beseelt gewesen, daß »die üblen Geschicke, an denen wir leiden, die wir beklagen und verdammen«, tatsächlich keineswegs so »real sind, wie sie uns zu sein scheinen«. »Utopia« sei für Wordsworth vielmehr trotz der teilweise erbärmlichen empirischen Wirklichkeit »ein Land« gewesen, welches er selbst »jeden Tag« gesehen hat und »das alle Menschen sehen können, wenn sie nicht kämpfen, nicht weinen, nicht aufbegehren, sondern ihr Herz in Liebe und Dankbarkeit süßen Einflüssen öffnen, die so allgemein und ewig wie die Luft zum Atmen sind«[269].

---

[269] »I think that in a good deal of current criticism, and also in the notion of his poetry prevalent among general readers, a disproportionate emphasis is often laid on certain aspects of his mind and writings.« *Bradley, Andrew C.: Wordsworth.* 1903. In *ders.: Oxford Lectures on Poetry.* London 1909/²1909, (99–145) 100. »His field was therefore narrow; and besides, he was deficient in romance, his moral sympathies where somewhat limited, and he tended also to ignore the darker aspects of the world.« A. a. O. 107. »He saw new things, or he saw things in a new way.« A. a. O. 100. He said that he »could read in the silent faces of the clouds unutterable love, and that among the mountains all things for him breathed immortality. This is a startling statement«. A. a. O. 102. »The road into Wordsworth's mind must be through his strangeness and his paradoxes and not round them.« A. a. O. 101. Romantic in a more special sense is »signalised, among other ways, by a love of the marvellous, the supernatural, the exotic, the worlds of mythology.« A. a. O. 114. There are no »such effects as were produced by frantic novels of the Radcliff or Monk Lewis type, full of mysterious criminals, gloomy castles and terrifying spectres.« A. a. O. 111. »It would really be easier to make out against Wordsworth a charge of excessive tolerance than a charge of excessive rigidity.« A. a. O. 122. »Wordsworth's morality is one piece with his optimism and with his determination to seize and exhibit in everything the element of good.« A. a. O. 123. Arnolds Verse

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bradley spielt vermutlich auf die Passage an, in der Wordsworth behauptet, daß die »aufrichtige Anerkennung der Schönheit des Universums« ein »ganz leichtes und einfaches Unternehmen« sei, und daß es tatsächlich machbar sei, das Universum dauerhaft »aus dem Geist der Liebe« heraus zu betrachten.[270] Mit seiner Verteidigungsstrategie erweist Bradley dem Dichter Wordsworth allerdings einen Bärendienst. Bradleys Interpretation besagt schließlich, daß Wordsworth die negativen Seiten der empirischen Hinsicht zwar registrieren, sie dann aber im Rahmen seiner Ontologie wieder nivellieren würde. Nichts anderes besagt die Kritik, die Bradley eigentlich entkräften wollte.

(d) Bradley über die ›Affinitäten‹ zwischen Wordsworth und Hegel. Ist Wordsworths Wirklichkeitsauffassung tatsächlich falsch? Mit dieser Frage unternimmt Bradleys Essay von 1903 einen letzten, besonders hilflosen Verteidigungsversuch. Nein, sie kann nicht falsch sein, weil Wordsworths Wirklichkeitsauffassung in »signifikanter, wenn nicht sogar erstaunlicher Weise« mit den Ideen »korrespondieren« würde, die »Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer« in Deutschland entwickelt haben! Nun lassen sich Zweifel an einer philosophischen Ontologie mit einem solchen Autoritätsargument sicherlich nicht besänftigen. Zumal die Leichtigkeit befremdet, mit der Bradley so grundsätzlich verschiedene Philosophien wie die von »Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer«[271] in einen Topf wirft.

---

werden zitiert in A. a. O. 107 ff. »His world, so far as humanity is concerned, is a dark world.« A. a. O. 124. »Many of his best-known poems of human life – perhaps the majority – deal with painful subjects, and not a few with extreme suffering.« A. a. O. 109. »We find ourselves in the presence of poverty, crime, insanity, ruined innocence, torturing hopes doomed to extinction, solitary anguish, even despair.« A. a. O. 123 f. »Unquestionably then he saw the cloud of human destiny, and he did not nave his eyes from it.« A. a. O. 124. »The evils which we suffer, deplore or condemn, cannot really be what they seem to us when we merely suffer, deplore or condemn them.« A. a. O. 124. »For him the ideal was realised, and Utopia a country which he saw every day and which, he thought, every man might see who did not strive, not cry, nor rebel, but opened his heart in love and thankfulness to sweet influences as universal and perpetual as the air.« A. a. O. 107.

[270] »An acknowledgement of the beauty of the universe« is »a task light and easy to him who looks at the world in the spirit of love«. *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 252.

[271] »His poetry is immensely interesting as an imaginative expression of the same mind which, in his days, produced in Germany great philosophies.« *Bradley: Wordsworth.* A. a. O. 130. »His poetic experience, his intuitions, his single thoughts, even his large views, correspond in a striking way, sometimes in a startling way, with ideas methodically developed by Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer.« A. a. O. 130.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Daß das nun alles andere als ein Versehen ist, beweist Bradleys Essay *English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth* von 1909.

Ausgangspunkt dieses Essays ist eine verschrobene kulturphilosophische Diagnose, der zufolge es im Deutschland des 19. Jahrhunderts Philosophen wie Fichte, Schelling, Hegel und Schopenhauer, aber keine bedeutenden Dichter gegeben habe. Das England des 19. Jahrhunderts habe im Gegenzug dazu zwar geniale Dichter wie Shelley, Keats, Byron, Scott, Austen und Wordsworth, aber keine Philosophen vom Rang eines Hume, Locke, Burke oder Berkeley hervorgebracht. Selbst Coleridge habe schließlich niemals das Niveau der deutschen Philosophen erreicht. Es gäbe jedoch eine auffällige »Verwandtschaft« der deutschen Philosophie zur englischen Dichtung, während diese zur englischen Philosophie in keiner nennenswerten Beziehung stünde. Diese angebliche Affinität begründet Bradley, indem er einen ›Zeitgeist‹ des 19. Jahrhunderts behauptet, der sich »direkt oder indirekt in der denkwürdigsten Dichtung und Philosophie dieser Zeit« manifestiere. »Ganz besonders deutlich« würde sich dieser Zeitgeist in einem Vergleich zwischen den Wirklichkeitsauffassungen von Hegel und Wordsworth zeigen.[272] Hier sieht Bradley besonders auffällige »Affinitäten«. Damit ist die Katze aus dem Sack: Bradleys Essay intendiert die Vereinnahmung der Naturphilosophie der englischen Romantik für seinen eigenen Hegelianismus. Anders als beim frühen Bosanquet ist der Hegelianismus von Andrew Bradley allerdings auffällig unkonturiert. Vor allem hat er erstaunlich wenig mit Hegels Philosophie zu tun. Sobald Bradley nämlich ins Detail geht, drängt sich schnell der Verdacht auf, daß er Schellings und Hegels Philosophien schlicht verwechselt.

Eine erste Parallele sieht Bradley darin, daß sowohl Wordsworth als auch Hegel davon überzeugt seien, daß »in der Natur dieselbe Seele wie im Menschen« waltet. Diese These ist schnell abzuhandeln: Nicht etwa bei Hegel, sondern bei Schelling ist von einer gemeinsamen Seele von Mensch und Natur die Rede. Hegels Philosophie hingegen ist ein Monismus der Vernunft. Das belegt das berühmte

---

[272] Das ›Argument‹, daß Wordsworth und Hegel im selben Jahr geboren seien, ist natürlich keiner Diskussion würdig. Wahrscheinlich hätte Bradley seine helle Freude gehabt, wenn er registriert hätte, daß die Ästhetiker der Aufklärung Burke, Mendelssohn und Lessing alle im Jahr 1729 geboren sind! Daraus jedoch inhaltliche Schlüsse zu ziehen, grenzt an Wahrsagerei.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(und oft mißverstandene) Diktum aus Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in dem es heißt: »Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig«[273].

Laut Bradley vertreten außerdem beide die Auffassung, daß auf dem Niveau der »poetischen Seele« die »Ahnung einer Naturseele« aufkommen würde, die »wie sie selbst ist«, die »in Gebirgen zu Stein«, in »Bäumen zu Träumen« und in »Vögeln und Säugetieren zu erstem wachen Gefühl« geworden ist, und die »alles belebt und bewegt«. Auch diese zweite angebliche Parallele deutet natürlich in die Richtung von Schellings Ästhetik, wie sie in der Rede von 1807 entfaltet wird. Hier ist schließlich vom ›blinden Wirken einer bewußtlosen Kraft‹ die Rede, wenn ein Vogel beim Nestbau »ohne Übung und Unterricht leichte Werke der Architektur vollbringt«[274]. Hegel sieht den ersten Impuls des Kunstschaffens hingegen in einer plötzlichen Erfahrung der Fremdheit des Menschen in der Natur. Sie ereignet sich in dem Moment, in dem sich der Mensch darüber bewußt wird, daß er als ein zur Reflexion fähiges Wesen anders ist als die Natur.[275] Auch diese These kann von einer »offensichtlichen Ähnlichkeit« von Wordsworths »Ideen zu Hegels Position« nicht überzeugen.

Drittens führt Bradley ins Feld, daß Wordsworth und Hegel Sympathien sowohl für nicht-christliche Mythologien als auch für die französische Revolution hätten, ohne jedoch Individualismus oder Anarchismus gegen staatliche Ordnungen und Gewalten zu akzeptieren. Das gilt nun für den jungen Hegel ebenso wie für den frühen Schelling und für unzählige andere Intellektuelle ihrer Zeit. Insofern ist diese dritte Parallele wenig aussagekräftig.

Dasselbe muß von der vierten von Bradley behaupteten Parallele gesagt werden. Während Bradley Wordsworths Ontologie im Jahr 1903 noch verteidigt, kritisiert er 1909, daß sowohl Hegel als auch Wordsworth »die Faktizität des Bösen« zwar anerkennen«, aber weder mit ausreichender »Intensität nachfühlen« noch theoretisch »stark genug gewichten« würden. Ein Anzeichen dafür sei bei Hegel wie bei Wordsworth ein naives Vertrauen in die Wohlgeordnetheit

---

[273] *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts.* In: *Werke.* Bd. 7. Hrsg. von E. Moldenhauer und K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/[2]1976, 24.

[274] *Schelling: Bildende Künste.* A. a. O. 12 f. (VII 300).

[275] Hegels Thesen zum Ursprung des Kunstschaffens werden detailliert dargestellt im Abschnitt 3.4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Natur. Bradley gesteht zu, daß beide die Theorie Darwins natürlich noch nicht kennen konnten. Dennoch aber hätten sie in ihrem schwärmerischen »Evangelium der Natur« auch über die grausame Seite der Natur einige Worte verlieren müssen. Statt dessen hätten sie der Zivilisation und den zivilisierten Menschen alle Schuld an allen Übeln angelastet und ständig einen »Kontrast« zwischen »dem Glück, der Unschuld und der Harmonie der Natur« und »der Rastlosigkeit, dem Elend und der Sündhaftigkeit des Menschen«[276] behauptet. Tatsächlich kann man Hegel kein naives Vertrauen in die Wohlgeordnetheit der Natur nachsagen! Im Gegenteil gibt es wohl kaum einen Philosophen, der die Fremdheitserfahrungen des Menschen in der Natur so ausgiebig thematisiert.

Zivilisations- und Kulturfeindlichkeit kann man Hegel ebenfalls nicht unterstellen, wie Bradley fünftens behauptet. Mit guten Gründen macht Herbert Schnädelbach im Jahr 1999 den Vorschlag, den »mißverständlichen Hegelschen Geist-Begriff mit ›Kultur‹ zu übersetzen«, und zwar mit »Kultur im umfassenden Sinn« als das »Nicht-Natürliche, von Menschen Gemachte und zu Erhaltende, weil es sich nicht von selbst versteht und erhält, die eigentliche Menschenwelt«.[277] Hegel steht dem Prinzip ›Kultur‹ definitiv nicht kritisch gegenüber. Das genaue Gegenteil ist der Fall. Auch in diesem letzten Punkt kann Bradleys Zeitgeist-Theorie also nicht überzeugen.

---

[276] »Our poetry shows but little kinship with our own philosophy, and a good deal with that of Germany.« *Bradley, Andrew C.: English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth*. Manchester 1909. Reprinted 1969, (6–28) 11. »That sense of the greatness of mind which appears, directly or indirectly, in the most notable poetry and philosophy of the time, shows itself very strongly, in those two writers.« A. a. O. 17. There are »some particular affinities between Wordsworth and Hegel, who happened to be born in the same year«. A. a. O. 6. »It is, however, the same soul in Nature and in Man.« *Bradley: Age*. A. a. O. 19. »The poetic soul divines in nature a soul something like its own, petrified in the mountains, dreaming in the trees, waking to feeling in bird and beast, living and moving everywhere.« A. a. O. 18. »The likeness of these ideas to Hegel's general position is obvious.« A. a. O. 19. »The only question, apart from particular traits in their optimism, is whether after all it did not rest, at least to some extend, on a failure to feel keenly enough, or to weigh heavily enough.« A. a. O. 24. »So Wordsworth yields here and there too much to a tendency to contrast the happiness, innocence, and harmony of Nature with the unrest, misery, and sin of men.« A. a. O. 25.

[277] *Schnädelbach, Herbert: Hegel*. Zur Einführung. Hamburg 1999, (115–119) 115 f. Diskutiert wird, ob diese Begriffsverwendung auch auf den Subjektiven Geist übertragen werden kann. Verwiesen wird auch auf *ders.: Kultur und Kulturkritik*. In: *ders.: Zur Rehabilitierung des* animal rationale. Frankfurt a. M. 1992, 158 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Angesichts von so gravierenden philosophiehistorischen Fehlern verwundert es nicht weiter, daß Bradleys hilflose Hegelianisierungsbemühungen zur Integration der englischen Romantik in die Gedankenwelt des Second-Oxford-Hegelianismus keinen Nachhall finden. Die Naturphilosophie der englischen Romantik verschwindet mit ihren theodizee-belasteten ontologischen Prämissen im ausgehenden 19. Jahrhundert ebenso in der Versenkung wie ihre Fokussierung auf das zweifelsfrei schöne Kunstwerk in der Ästhetik. Das heißt aber nicht, daß von der englischen Romantik gar nichts geblieben wäre. Das Gegenteil ist der Fall. Durchgesetzt hat sich im angelsächsischen Sprachraum nämlich ein Theorieelement der englischen Romantik, daß für die angelsächsischen Ästhetiker anscheinend so selbstverständlich und unbestreitbar ist, daß Bradley es in seinen Würdigungsversuchen noch nicht einmal erwähnt: die gefühlsästhetische Auffassung vom ›Kunstwerk‹ nämlich, die sich ja schon bei Wordsworth in relativ elaborierter Form findet. Diese Auffassung erhält sich im Second-Oxford-Hegelianismus in auffälliger Bruchlosigkeit und mit auffällig geringen Modifikationen und Anpassungsschwierigkeiten. Ansonsten aber versetzt spätestens der späte Bosanquet in seinem *Three Lectures on Aesthetic* von 1915 der Ästhetik der englischen Romantik den finalen Todesstoß.

(e) Der späte Bosanquet über die Feenland-Ästhetik der englischen Romantik. Der späte Bosanquet verbirgt seine Vorbehalte gegen die Schönheitsfixierung der englischen Romantik und seine Zweifel an ihren ontologischen Prämissen nicht mehr hinter vorgeschobenen Würdigungen. Er äußert sich vielmehr offen ablehnend, wenn nicht sogar verächtlich.

Wegen ihrer Schönheitsfixierung tituliert Bosanquet die Ästhetik der englischen Romantik mit abfälliger Deutlichkeit als eine ›Feenlandästhetik‹. Zur Illustrierung führt er mehrere Gedichte von englischen Romantikern an, um sie mit der lapidaren Bemerkung zu kommentieren, daß die hier zum Ausdruck kommende schwärmerische Auffassung von der Wirklichkeit darauf hindeuten würde, daß ihre Autoren auf dem intellektuellen Niveau eines geistig zurückgebliebenen dreijährigen Kindes stehen geblieben seien. Damit nicht genug, mokiert sich der späte Bosanquet anschließend noch ausufernd über Southeys orientalische Phantastereien, über die Geschichten von Sir Walter Scott, über die religiösen Gefühlsduseleien von Shelley und über die Feenszenen von Sir Noel Paton. Selbst Mil-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tons epochemachendes Menschheitsepos *Paradise Lost*[278] bezeichnet er als »Sonntagslektüre für Kinder«. Im Gegensatz zum frühen Bosanquet und zu Bradley läßt der späte Bosanquet also ganz offen alle Masken der Höflichkeit fallen. Sein Urteil über die englische Romantik fällt eben so vernichtend aus wie das von Poe: Ihre an der angeblich vollkommenen Schönheit der eigentlichen Wirklichkeit orientierten Kunstwerke sind in den Augen des späten Bosanquet nichts als sentimentaler Kitsch!

Ebenso drastisch äußert er seine Zweifel an den ontologischen Prämissen der Ästhetik der englischen Romantik. Der frühe Bosanquet hatte seine Gegner noch indirekt mit der These zu treffen versucht, daß Schellings »falscher Begriff vom Ideal« nur die »Fiktion eines goldenen Zeitalters oder einer idyllischen Existenz«[279] vorgaukeln würde. Der späte Bosanquet ficht keine akademischen Spiegelgefechte mehr aus und äußert direkt an die Adresse der englischen Romantiker gerichtet die Hoffnung, daß in »seinen Tagen endlich der goldene Schleier, der Glamour« abgeworfen würde, »der vor dem Gesicht des Schönen hängt und es vom alltäglichen Leben separiert«[280]. Er fordert, daß endlich auch das Schmerzhafte, Anstrengende, Widrige und Böse in der Kunst seinen Platz bekommt, weil es ja schließlich auch einen großen Stellenwert im Leben habe. Deutlicher läßt sich das Programm der Second-Oxford-Ästhetik nicht formulieren, wie es sich aus der Opposition zur ›Feenland-Ästhetik‹ der englischen Romantik schließlich entwickelt: Im Zentrum dieser Ästhetik steht nämlich die Forderung, daß die Kunst auch das Widrige, Böse, Schmerzhafte und Bedrohliche zu thematisieren habe, weil es schließlich sehr viel mehr zum alltäglichen Leben gehöre als das Fantastische, Wunderbare und Sentimentale (vgl. den Abschnitt 5.4.). Die Ästhetik Hegels hat wichtige Impulse zur Abkehr der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus von den Ästhetiken Schellings und

---

278 John Miltons (1608–1674) wohl berühmtestes Werk *Paradise Lost* umfaßte in der ersten Fassung von 1667 10 Bücher, die 1974 auf zwölf Bücher erweitert wurden, die seitdem aus insgesamt 10565 Blankversen bestehen.

279 »The false ›ideal‹, the fancy of a golden age or idyllic existence, fails of true ideality.« *Bosanquet: History.* A. a. O. 344.

280 »Even *Paradise Lost* came to be like this, when construed as a child's sunday reading.« *Bosanquet, Bernhard: Forms of aesthetic Satisfaction.* Beauty and Ugliness. In *ders.: Three Lectures.* A. a. O. (77–116) 79. »In these days should be torn away the gilded veil, the glamour, so to speak, which hangs over the face of beauty and separates its from life.« A. a. O. 111.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der angelsächsischen Romantik gegeben. Hegels Auffassung von ›Kunst‹ war ein entscheidender Faktor für die Erneuerung dieser Ästhetik, die im ausgehenden 19. Jahrhundert stattgefunden hat. Welche Impulse das sind – das zeigt das nächste Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Kapitel
Das gar nicht immer schöne Schöne bei Hegel

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nachdem er durch Metzingen
gegangen war

Dich will ich loben, Häßliches!
Du hast so was Verläßliches!

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht –
fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
und Zeit meint stets: Bald ist's so weit.

Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer,
das Häßliche erfreut durch Dauer.

Robert Gernhardt[1]

[1] *Gernhardt, Robert: Reim und Zeit.* Gedichte. Stuttgart 1990, 68.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die Kritik der jungen Second-Oxford-Hegelianer[2] an der Ästhetik der angelsächsischen Romantik ist Bote einer neuen Zeit. Die romantische Ästhetik sieht (mit wie guten Gründen auch immer) in Schelling einen verwandten Geist und dominiert mit dieser Autorität im Rücken die angelsächsische ästhetische Landschaft fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch. Um die Wende zum 20. Jahrhundert entsteht im sogenannten Second-Oxford-Hegelianismus um Bernard Bosanquet und Francis Bradley jedoch eine neue Ästhetik, die sich auf Hegel beruft. Diese neue Generation von Ästhetikern drängt die Ästhetik der angelsächsischen Romantik sukzessive bis zur absoluten Bedeutungslosigkeit in den Hintergrund. In Folge dessen gibt es im 20. Jahrhundert schließlich auch keine Ästhetik mehr, die sich auf Schelling berufen würde. Die Ästhetik Hegels hat sich gegen die Ästhetik des frühen Schelling, wie sie von der angelsächsischen Romantik rezipiert wurde, vollständig durchgesetzt.

Was haben die Second-Oxford-Hegelianer in der Ästhetik Hegels gesehen, daß sie in ihren Augen der Ästhetik Schellings so deutlich den Rang ablaufen konnte? Diese Frage stellt sich nicht zuletzt, weil man gemeinhin vermutet, daß die Ästhetiken Schellings und Hegels im *Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus* eine gemeinsame erste Niederschrift gefunden haben. Dieses Schriftstück ist vermutlich im Juni des Jahres 1796 im Tübinger Stift entstanden. Bis heute ist jedoch umstritten, wessen Gedanken das Dokument enthält.[3] Es formuliert nämlich zentrale Auffassungen beider Ästhetiken, die Hegel und Schelling später unabhängig voneinander verfaßt haben. Sollte es dennoch etwas geben, womit sich erklären läßt, warum sich die Hegelsche Ästhetik in den Augen der Second-Oxford-Hegelianer so gravierend von der Ästhetik des frühen Schelling unterscheidet, daß sie der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus einen grundsätzlich neuen Impuls geben konnte?

Die Antwort ist in Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ zu suchen. Den angelsächsischen Romantikern zufolge muß das ›schöne Kunstwerk‹ etwas zweifelsfrei ontologisch Schönes in einer zweifels-

---

[2] Vgl. Abschnitt 2.6.

[3] Die Handschrift ist von Hegel. Dennoch waren sich die Sekundärautoren einig, daß die Gedanken vom frühen Schelling stammen, bis Otto Pöggeler diesen Konsens im Jahr 1965 erschütterte. Vgl. zu den Diskussionen um die Urheberschaft u. a. *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen.* Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1975, 192–211; sowie *Pöggeler, Otto: Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus.* In: *Hegel-Studien.* Beiheft 4. Hegel-Tage Urbino 1965, 17–32.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

frei ästhetisch schönen physischen Gestalt verkörpern. Den jungen Second-Oxford-Hegelianern ist diese Fixierung auf die ästhetische Schönheit von Kunstwerken ein Dorn im Auge, weil sie glauben, daß die Kunst auch die negativen Aspekte der menschlichen Existenz zum Ausdruck bringen sollte, was mit ästhetisch schönen Mitteln jedoch nicht adäquat machbar sei. Daß sich die Kunstauffassung der englischen Romantik so bei Schelling nicht findet, ist für das Verständnis der weiteren Entwicklung der angelsächsischen Ästhetik irrelevant.[4] Ausschlaggebend ist vielmehr, daß die jungen Second-Oxford-Hegelianer in Schellings früher Ästhetik keinen alternativen Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ finden können, der auch Kunstwerke mit aggressivem, melancholischem oder traurigem Gehalt umgreifen würde. Genau diese Alternative finden sie jedoch in der Ästhetik Hegels, die tatsächlich einen Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ präsentiert, mit dem sich eine viel größere Bandbreite von ästhetisch relevanten Phänomenen erfassen läßt, als es mit dem Kunstbegriff der angelsächsischen Romantik, aber auch mit dem Kunstbegriff Schellings möglich ist. Meine leitende These in diesem Abschnitt lautet somit: *Mit Blick auf Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ läßt sich erklären, warum die Hegelsche Ästhetik der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus im Second-Oxford-Hegelianismus eine neue Ausrichtung geben konnte.*

Ich könnte es nun bei dieser Erklärung belassen – wenn sie nicht vom frühen Bosanquet im Rahmen seiner Schelling-Kritik in seiner *History of Aesthetic* von 1892 grundsätzlich bestritten worden wäre.[5] Bosanquet behauptet hier nämlich, daß Hegels »Begriff des Schönen« durch Schellings Einfluß »so durch und durch positiv« geblieben sei, daß er sich zu keinen »speziellen Untersuchungen der Negationen des Schönen«[6] eignen würde. Dieses Diktum muß mich interessieren, weil es meine These zum Paradigmenwechsel von Schelling zu Hegel im angelsächsischen Hegelianismus gleich in zweifacher Weise bestreitet. Es bestreitet erstens, daß es relevante Unterschiede zwischen der Kunstauffassung des reifen Hegel und

[4] Vgl. zu den Mißverständnissen der englischen Romantik über Schelling Abschnitt 2.4. Vgl. zur Sicht des Second-Oxford-Hegelianismus auf Schellings Ästhetik Abschnitt 2.7.

[5] Vgl. dazu im Detail Absatz 2.7.a.

[6] »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, Bernard: A History of Aesthetic.* London 1892/[4]1917, 355.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

des frühen Schelling gibt. Zweitens bestreitet es, daß Hegels Ästhetik einen facettenreichen und subtilen Schönheitsbegriff mit großer Reichweite exponiert, der gegebenenfalls auch die adäquate Verkörperung von negativen Erfahrungen und Phänomenen umgreift. Angesichts dieser Sachlage bietet es sich nun an, Bosanquets Diktum von der vorgeblichen Positivität des Hegelschen Begriffs des ›Schönen‹ als Aufhänger zu nehmen, um meine Auffassung sowohl vom Verhältnis des späten Hegel zum frühen Schelling als auch von der Reichweite von Hegels Konzeption des ›Schönen‹ vorzustellen.

An Bosanquets Diktum anknüpfend, sind in diesem Kapitel somit zwei Fragen leitend. Die erste Frage betrifft die angebliche einseitige Abhängigkeit der Ästhetik Hegels vom frühen Schelling. Die zweite Frage ist mir ungleich wichtiger und lautet: *Wie positiv ist der Hegelsche Begriff des ›Schönen‹ bei näherer Hinsicht tatsächlich*? Diese Frage eignet sich als Leitfaden, um Hegels Begriff des ›Schönen‹ in seiner ganzen Bandbreite auszuloten. ›Positiv‹ kann dem allgemeinen Sprachgebrauch zufolge erstens ›zweifelsfrei‹ und ›unvermischt‹, zweitens ›alternativlos‹, drittens ›autonom‹, viertens ›uneingeschränkt zu bejahen‹ und fünftens ›vorbildlich‹ bedeuten. Meine Argumentation visiert den Nachweis an, daß Hegels Begriff des ›Schönen‹ definitiv in keiner der fünf genannten Bedeutungen »durch und durch positiv« ist. Das ist von weitreichender Bedeutung für das Verständnis der Entwicklung, welche die angelsächsische Ästhetik nach der Hochkonjunktur der Ästhetik der angelsächsischen Romantik nimmt. Die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus hat gegenüber der Ästhetik der angelsächsischen Romantik nämlich vor allem deshalb eine ganz eigene Prägung, weil sie Hegels flexible Konzeption vom ›schönen Kunstwerk‹ gegen die enge Fixierung der angelsächsischen Romantik auf ästhetische Schönheit fruchtbar machen kann. Hegels Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ ist die wichtigste Ursache dafür, daß Hegels Ästhetik im angelsächsischen Idealismus schließlich die Vormachtstellung der angelsächsischen Romantik brechen kann.

1. Die metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke

Das Adjektiv ›positiv‹ kann so etwas wie ›rein‹, ›zweifelsfrei‹ und ›unvermischt‹ bedeuten. Wenn einer Ästhetik ein »durch und durch

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

positiver Begriff des Schönen« in diesem Sinne zugrunde liegt, müssen die Kunstwerke in jeder Hinsicht zweifelsfrei schön sein. Das bedeutet erstens, daß sie in einem ästhetischen Sinne schön sein müssen. Dem im 2. Kapitel eingeführten Sprachgebrauch zufolge heißt das, daß sie ansprechend aussehen oder anzuhören sein müssen, damit sie den Sinnen gefallen. Im Spezialfall der Dichtung müssen die Wörter Konnotationen haben, die angenehme Assoziationen erwecken. Zweitens müssen zweifelsfrei schöne Kunstwerke ihre Gegenstände auch in einem ontologischen Sinne als schöne präsentieren. Das heißt, daß sie ihre Gegenstände als sympathische und liebenswürdige zeigen müssen. Wordsworth, Coleridge und Emerson hatten explizit einen solchen Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹, der die Kunst ausnahmslos auf ästhetische Schönheit festlegt. Coleridge beruft sich mit dieser Kunstauffassung auf Schellings Rede von 1807, der zufolge durch Anmut (das ist die ästhetische Schönheit der englischen Romantik in der Terminologie Schellings) gegenüber dem Charakteristischen jeweils eine höhere Stufe von Schönheit erreicht wird, und der zufolge die Kunst auf der höchsten Stufe von Schönheit den Betrachter »mit der Macht eines Wunders«[7] entzückt, indem sie die (ontologisch schöne) Botschaft der Übermacht der Liebe über den Tod in anmutiger (ästhetisch schöner) künstlerischer Verkörperung präsentiert. Auf Hegels *Vorlesungen* hätte sich Coleridge aller mangelnden Sorgfalt seiner Rekonstruktion zum Trotz definitiv nicht berufen können. Anders als Schellings frühe Ästhetik verwehrt sich Hegels Ästhetik bei genauer Hinsicht nämlich sogar ausdrücklich dagegen, das ›schöne Kunstwerk‹ *per se* auf das Verdeutlichen der ontologischen Schönheit seiner Gegenstände durch ästhetische Schönheit festzulegen.

(a) Vom Indifferenzpunkt des Wissens zum teleologischen Monismus der Vernunft. Es ist mittlerweile hinreichend erforscht[8], daß sich

---

[7] *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.* 1807. Einl. u. Hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 29 (VII 315). Vgl. im Detail die Absätze 2.1.b., 2.3.b. und insb. 2.4.d.

[8] Zur Distanzierung Hegels vom frühen Schelling vgl. *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. Lukács sieht den Grund der Distanzierung darin, daß Schelling eine »vollständige Verständnislosigkeit für alle jene Probleme der bürger-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lediglich der Hegel der Jugendschriften[9] mit dem frühen Schelling identifizierte. Ausgehend von der Diagnose, daß (in den Worten Hegels) in ihrer Zeit eine »Menge philosophischer Systeme« unverbunden nebeneinander stünden, wollte Schelling mit den Mitteln einer spekulativen Metaphysik diese »Mannigfaltigkeit« als »ein Ganzes konstituieren«[10]. Wie es für jeden spekulativen Metaphysiker kennzeichnend ist, war er der Überzeugung, daß sich das umfassende Wissen über das Ganze der Wirklichkeit bzw. das absolute Wissen bzw. das Wahre[11] aus einigen wenigen Prinzipien herleiten läßt, so daß

---

lichen Gesellschaft und Ökonomie« zeigt. *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) 660. Nach Pippin wurde die eigenständig- spekulative Position Hegels zum ersten Mal sichtbar in der Schrift *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie.* 1801. In: *Jenaer Schriften 1801–1807*. In: *Werke*. Bd. 2. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/[2]1986, 9–140; sowie in der Schrift *ders.: Glauben und Wissen.* Oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: *Kritisches Journal der Philosophie.* Juli 1802. Im Text zit. nach *Jenaer Schriften 1801–1807*. A. a. O. 287–433. Vgl. *Pippin, Robert B.: Schelling and the Jena Writings.* In: *ders.: Hegels Idealism*. The Satisfaction of Self-Consciousness. Cambridge (Mass.) 1989, 60–66. Hegels Abhängigkeit von Schelling war sicher nicht so einseitig, wie es gemeinhin angenommen wird. Vgl. dazu z. B. *Pippin, Robert B.: Reflection and Speculation*. A. a. O. 66–73, wo Hegels kritisch gegen Schelling gerichtete Verwendung der Begriffe ›Reflexion‹ und ›Spekulation‹ in der Differenzschrift von 1801 analysiert wird. Vgl. auch *Henrich, Dieter: Konstellationen*. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795). Stuttgart 1991. Weitere einschlägige Arbeiten von Henrich zu Hegels Ästhetik sind beispielsweise *ders.: Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel. In: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion.* Lyrik als Paradigma der Moderne. In: *Poetik und Hermeneutik*. Bd. 2. Hrsg. v. W. Iser. München 1966, 11–32; sowie *ders.: Zur Aktualität von Hegels Ästhetik.* Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie. Stuttgart 1970. In: *Hegel-Studien* 11. Bonn [2]1983, 295–301.

[9] Hegels Lebenswerk wird grob in ›Jugendschriften‹ und ›Systemschriften‹ (ab 1807) unterteilt. Beide präsentieren sich jedoch nicht als geschlossenes Ganzes. Vgl. dazu *Pöggeler, Otto: Werk und Wirkung.* In: *Hegel.* Hrsg. v. O. Pöggeler. Freiburg/München 1977, 7 f.

[10] *Hegel: Differenz.* A. a. O. 15, 20.

[11] ›Das Wahre‹, ›das Absolute‹ und ›das Ganze‹ bleiben bei Hegel Synonyme. So heißt es noch in der Phänomenologie: »Das Wahre ist das Ganze«. *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes.* 1807. In: *Werke*. Bd. 3. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970, 24. Und es heißt, »daß das Absolute allein wahr oder das Wahre allein absolut« ist. A. a. O. 770.
Sehr viel später spricht Hegel auch vom ›Göttlichen‹ bzw. von ›Gott‹. Es heißt in der *Enzyklopädie*, daß »Gott die Wahrheit und er allein die Wahrheit ist«. *Hegel, Georg*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich die Gesamtheit des Wissens schließlich dem (alles und damit auch sich selbst wissenden) absoluten Wissen als Einheit darstellt. Diese zugrundeliegende Einheit des absoluten Wissens ist für den frühen Schelling nun niemals verloren gegangen, sondern lediglich aus dem Bewußtsein seiner Zeitgenossen entschwunden. Deshalb visiert seine Metaphysik einen »absoluten Indifferenzpunkt« an, »dessen Erkenntnis zugleich der Anfang und das Ziel der Wissenschaft ist«[12]. Von diesem »Indifferenzpunkt« aus soll zu jedem Zeitpunkt der Geschichte »alles Wissen von vorne gleichsam neu entstehen«[13] können. Auch Hegels *Differenzschrift* von 1801 visiert die Rekonstruktion der verloren gegangenen Einheit des absoluten Wissens an. Und wie Horstmann bekundet, kann sich Hegel das Auffinden des absoluten Vereinigungspunktes für alles disparate Wissen in seinen frühen Jenaer Jahren nur mit den »Mitteln der Schellingschen Identitätsphilosophie«[14] vorstellen. Nach dem Weggang Schellings aus Jena im Jahr 1803 stellt Hegel die systematischen Prämissen des frühen Schelling jedoch immer mehr in Frage.[15]

In seinen späten Jenaer Jahren denkt Hegel die Einheit des Wissens nicht mehr als vorgängig gegebene Einheit, sondern vielmehr als das Telos der Geschichte, das sich im Prozeß der Geschichte sukzessive selbst *konstruiert*. Als Gelenkstelle[16] zu Hegels spätem Sy-

---

Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. In: *Werke*. Bd. (8–10) 8. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970, 41.

[12] *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Fernere Darstellung aus dem System der Philosophie*. 1802. Im Text zit. nach *ders: Ausgewählte Schriften*. Bd. 2 1801–1803. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, 197.

[13] *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Im Text zit. nach Leipzig 1979, 6.

[14] *Horstmann, Rolf-Peter: Jenaer Systemkonzeptionen*. In: *Hegel*. A. a. O. (43–58) 46. Vgl. auch *Hegel: Differenz*. A. a. O. 21, 9, 96; sowie *Schelling: System*. A. a. O. 10.

[15] Zur Hegel-Kritik des späten Schelling in seinen Münchener *Vorlesungen zur Geschichte der neueren Philosophie* von 1827 vgl. *Horstmann, Rolf-Peter: Die Grenzen der Vernunft*. Frankfurt a. M. 1991, 245–268. Hegels Philosophie sei lediglich eine Philosophie des Denkens (Negative Philosophie), in der die Natur resp. die reale Wirklichkeit (Positive Philosophie) nicht vorkäme. Hegel hätte die Natur logifiziert (d. h. dem Denken untergeordnet) und nicht erklären können, wie aus der Realität der logischen Idee die Realität der äußeren Wirklichkeit entstünde; sie sei notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für die Wirklichkeit. Horstmann spricht insgesamt von der »Erfolglosigkeit der Schellingschen Hegel-Kritik«. A. a. O. 265.

[16] Hegels *Phänomenologie* war ursprünglich als erster Teil des späten Systemgebäudes konzipiert. Seinen Ausführungen der dritten und letzten Fassung der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) zufolge übernimmt diese Funktion jedoch später die *Wissenschaft der Logik* (1812–1816). Vgl. dazu *Bubner, Rüdiger:*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stemdenken[17] gilt die *Phänomenologie des Geistes*[18] von 1807. Für den Hegel der *Phänomenologie* ist die Einheit des absoluten Wissens eine »sich wiederherstellende Gleichheit« und nicht etwa eine »ursprüngliche Einheit als solche«[19]. Mit dieser Hinwendung zu einem *teleologischen Monismus der Vernunft* ändert sich auch der Stellenwert der Kunst im Systemgebäude.[20] Der späte Hegel kann zwar insoweit noch an seine frühen Jenaer Jahre und an die Ästhetik des frühen Schelling anknüpfen, daß er das schöne Kunstwerk immer

---

Problemgeschichte und systematischer Sinn der Phänomenologie Hegels. In *ders.: Dialektik und Wissenschaft*. Frankfurt a. M. 1973.

17 Siep definiert Hegels Systembegriff folgendermaßen: »›System‹ ist somit für Hegel der vollständig begriffene Sinn der Selbstbewegung des Begriffs bzw. des sich denkenden Denkens. Es ist dessen Zu-sich-Kommen bzw. Werden, durch sich differenzierende Sinnmomente (Bestimmungen) und das zusammenziehende Vereinfachen in umfassendere und intensivere Bedeutungen.« Weiter heißt es: »Es ist das durch die sich begreifende Organisation seiner Momente zu sich kommende Absolute.« *Siep, Ludwig: Der Systembegriff bei Hegel und in der W. L. 1804*. In: *ders.: Hegels Fichtekritik und die Wissenschaftslehre von 1804*. Freiburg/München 1970, (98–101) 99. Vgl. auch *Angehrn, Emil: Freiheit und System bei Hegel*. Berlin/New York 1977.

18 Zu einer Einführung in Hegels *Phänomenologie* vgl. *Marx, Werner: Hegels Phänomenologie des Geistes*. Die Bestimmung ihrer Idee in *Vorrede* und *Einleitung*. Frankfurt a. M. 1981. Einige Probleme werden diskutiert in *Pippin, Robert B.: You Can't Get There from Here*. Transition Problems in Hegel's Phenomenology of Spirit. In: *The Cambridge Companion to Hegel*. Hrsg. v. F. C. Beiser. Cambridge (Mass.) 1993, 52–85. Vgl. auch den Sammelband *Materialien zu Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹*. Hrsg. v. H. F. Fulda, D. Henrich. Frankfurt a. M. 1973; sowie *Stewart, John: The Unity of Hegel's ›Phenomenology of Spirit‹*. A Systematic Interpretation. O. O. 1995.

19 *Hegel: Phänomenologie*. A. a. O. 23. Weiterhin heißt es: »Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.« A. a. O. 24. Bei Baum heißt es dazu, daß nach Hegel fortan »das Absolute nicht mehr am Anfang der Philosophie (als System) zu stehen hat, sondern daß es, so wie es selbst wesentlich Resultat ist, nunmehr erst in einem absoluten Wissen erkannt werden kann, das seinerseits Resultat einer langen Geschichte des Bewußtseins ist.« *Baum: Hegel*. A. a. O. 77.

20 Wie Otto Pöggeler zeigt, finden sich erste Spuren dieser Veränderung schon in Hegels letzten beiden Jenaer Jahren. Pöggeler unterscheidet zwei Jenaer Phasen der Entwicklung von Hegels Ästhetik, die romantische Phase (in der die Kunst sowohl schöne Religion als auch Vereinigungspunkt der Philosophie als auch Bildungsinstanz war) und die anti-romantische Phase der Jenaer Realphilosophie (1805/1806), in der erstmals die These vom Ende der Kunst formuliert und die Stellung der Kunst im späteren System vorläufig festgelegt wurde. *Pöggeler, Otto: Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena*. Hegel-Studien 20. Bonn 1980, (249–270) 251. Horstmann teilt die »systematischen Arbeiten Hegels« aus der Jenaer Zeit »verhältnismäßig grob« in drei Phasen von 1800–1803/04, von 1804 – 1805 und schließlich in die Schriften zur Realphilosophie von 1805 – 1806 sowie die Vorarbeiten zur Phänomenologie auf. *Horstmann: Jenaer Systemkonzeptionen*. A. a. O. 49 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch als Ort der Verkörperung des absoluten Wissens bzw. von Wahrheit sieht. Aber er kann im Kunstwerk nicht mehr das »einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«[21] sehen. Dem späten Hegel zufolge hat der Prozeß der Selbstkonstruktion des absoluten Wissens zu dem Zeitpunkt der Geschichte nämlich gerade erst begonnen, an dem sich das Absolute zum Zweck seiner Selbstvergewisserung im Medium des Sinnlichen als Kunstwerk verkörpert. Insofern äußern sich dem Hegel der *Vorlesungen* zufolge die »umfassenden Wahrheiten des Geistes« im schönen Kunstwerk noch nicht totaliter. Sie äußern sich lediglich als das jeweils historisch »bestimmte Wahre«[22]. Gemeint ist das nur vorläufige, partikulare, beschränkte und begrenzte Wahre einer vergänglichen Epoche der Geschichte.

Das wiederum hat Konsequenzen für den Begriff vom ›Kunstwerk‹. Das Absolute des späten Hegel *sucht* noch seine letztgültige und eigentliche Gestalt in verschiedenen Verkörperungen als schönes Kunstwerk. Also kann es in Hegels Monismus der Vernunft kein überzeitliches und für alle schönen Kunstwerke in gleicher Weise gültiges Vorbild geben. Hegels später Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ muß vielmehr ein *dynamischer* Begriff sein, der historische Wandlungen erfassen kann.

(b) Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹. Dem späten Hegel zufolge ist ein Werk nur dann ein ›schönes Kunstwerk‹, wenn es einen *substantiellen Inhalt im Medium des Sinnlichen adäquat verkörpert*. Unter einem ›substantiellen Inhalt‹ versteht Hegel das »bestimmte Wahre«[23] des Geistes, von dem schon die Rede war. Konkret meint er »die allgemeinen Weltanschauungen und religiösen Interessen« ganzer Epochen und Völker.[24] Und ein Inhalt verkörpert sich ad-

---

[21] *Schelling: System des transzendentalen Idealismus.* A. a. O. 272 f.

[22] *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik.* In: *Werke.* Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt 1970 a. M. 21. ›Bestimmt‹ heißt bei Hegel, daß etwas wegen seiner Individualisierung gegenüber dem Ganzen eingeschränkt und nur partikular ist. Was etwas Bestimmtes ist, ist eben nicht alles bzw. nicht das Ganze.

[23] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.

[24] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 50. Dazu heißt es in der *Enzyklopädie*: »Der absolute Geist kann nicht in solcher Einzelheit des Gestaltens expliziert werden; der Geist der schönen Kunst ist darum ein beschränkter Volksgeist, dessen an sich seiende Allgemeinheit« in »eine unbestimmte Vielgötterei zerfällt.« *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 368.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

äquat, wenn die physische Gestalt bzw. die Form des Kunstwerks sich aus dem substantiellen Inhalt folgerichtig ergibt: An der physischen Gestalt des Kunstwerks darf »nichts vorhanden« sein, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«[25]. Beides zusammengenommen besagt, daß der späte Hegel das ein ›schönes Kunstwerk‹ nennt, was die allgemeinen Weltanschauungen und religiösen Interessen einer ganzen Epoche adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpert. Nicht mehr, aber auch nicht weniger bezeichnet Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ ! Wenn Hegel an exponierter Stelle, nämlich ganz zu Anfang seiner *Vorlesungen zur Ästhetik*, das »weite *Reich des Schönen*« und näherhin die »schöne Kunst« zu seinem Gegenstand[26] bestimmt, dann sind ausschließlich solche Werke gemeint.

Die Pointe dieses Begriffs lautet: Mit diesem Begriff läßt sich das ›schöne Kunstwerke‹ nicht mehr im Sinne der angelsächsischen Romantik per se auf ästhetische Schönheit festlegen! Zwar gibt Hegels Ästhetik die für jede idealistische Ästhetik kennzeichnende intrinsische Beziehung zwischen ästhetischer Schönheit und Kunstwerk nicht vollkommen auf. Schließlich muß auch das schöne Kunstwerk Hegels unter bestimmten Bedingungen (nämlich im Falle des Ideals) von überwältigender ästhetischer Schönheit sein. Allerdings fordert Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ die ästhetische Schönheit selbst dieser Kunstwerke nur *indirekt* ein! Er besagt schließlich nicht, daß das ›schöne Kunstwerk‹ im Falle des Ideals ästhetisch schön zu sein habe. Er fordert vielmehr, daß es ein bestimmtes Wahres adäquat verkörpert. Das erst hat die Konsequenz, daß das Kunstwerk im Falle des Ideals auch im ästhetischen Sinne schön ist, denn wenn Hegels ›schöne Kunstwerke‹ auch in einem ästhetischen Sinne vollkommen schön sind, sind sie das, weil sie einen substantiellen Gehalt haben, der sich nur in einer ästhetisch vollkommen schönen physischen Gestalt adäquat verkörpern läßt. Umgekehrt aber müssen[27] Hegels ›schöne Kunstwerke‹ sogar in einem ästheti-

---

[25] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13,132. Weiter heißt es: »Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch, weil es keine andere gibt, sondern in dem konkreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung«. A. a. O. 101 f. »Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet.« A. a. O. 102.

[26] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 13.

[27] Das erklärt, warum es laut Hegel in der Zeit der Auflösung der klassischen Kunstform Kunstwerke gab, denen Hegel ausdrücklich den Status als ›schönes Kunstwerk‹

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

schen Sinne häßlich sein, wenn sie »religiöse Interessen und Weltanschauungen« verkörpern, die sich in ästhetisch schönen physischen Gestalten nicht adäquat verkörpern lassen! Das ist die eigentliche Pointe von Hegels Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ gegenüber dem Schellingschen. Nur so erklärt sich, warum sich in Hegels Vorlesungen unzählige Beispiele für ›schöne Kunstwerke‹ finden, die in ästhetischer Hinsicht unvollkommen schön oder sogar häßlich sind.[28]

(c) Die Entwicklung der Kunstformen. Um begriffliche Konfusionen zu vermeiden, werde ich von nun an die metaphysisch ausgezeichneten adäquaten Verkörperungen substantieller Gehalte ›in einem substantiellen Sinne schön‹ oder auch ›substantiell schön‹ nennen. Im Gegensatz dazu rede ich von ›ästhetischer Schönheit‹, wenn etwas den Sinnen gefällt und angenehm anzuschauen oder anzuhören ist. Hegels Entwicklungsgeschichte[29] der Kunst zufolge gibt es ganze Epochen, in denen die substantiell schönen Kunstwerke zwangsläufig in einem ästhetischen Sinne unvollkommen schön oder gar häßlich sein müssen.

Das erste Entwicklungsstadium der substantiell schönen Kunst nennt Hegel das Stadium der *symbolischen Kunstform*. Hegels Begriff vom ›Symbol‹ zufolge verweisen Symbole durch singuläre Merkmalsbezüge auf das Bezeichnete, haben aber darüber hinaus noch andere Merkmale, die nicht auf das Bezeichnete verweisen. Hegels Kunstwerke mit symbolischer Form verkörpern ihre Gehalte demzufolge wesentlich in mehrdeutiger Weise.[30] Den Beginn der

---

abspricht, weil ihre ästhetische Schönheit auf Kosten des substantiellen Gehalts übertrieben wurde. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 107–127.

[28] Michael Inwoods Erklärung lautet: »But *schön* is a wider term than *beautiful*, occuring in such contexts as *a fine piece of work* and *making a good job of something*. *Schönheit* for Hegel accomodates significant dissonances and even ugliness.« *Inwood, Michael: A Hegel Dictionary.* In: *The Blackwell Philosopher Dictionaries.* Malden (Mass) 1992, 41. Ich halte diese Erklärung für irreführend, weil sie den Unterschied zwischen schöner und profaner Kunst verwischt, der für Hegels Ästhetik konstitutiv ist (s. u.). Schließlich kann ja auch profane Kunst gelingen.

[29] Wegen dieser Entwicklungsgeschichte bezeichnet Gombrich Hegel als den »Vater der Kunstgeschichte«. Zudem verteidigt er Hegels Dialektik der Kunstformen gegen die ›Riesen‹ »ästhetischer Transzendentalismus, historischer Kollektivismus, historischer Determinismus, metaphysischer Optimismus und Relativismus« mit dem Argument, daß jede historisierende Darstellung zwangsläufig selektiv und deshalb vielleicht einseitig sei. Vgl. *Gombrich, Ernst H.: Hegel und die Kunstgeschichte*. Hegel-Preis-Rede 1977. Hrsg. v. D. Henrich, M. Rommel. Stuttgart 1977, 19.

[30] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 393–407. Zur Entwicklung der Konzeption ›sym-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

symbolischen Kunstform verortet Hegel bei den frühen orientalischen Hochkulturen, weil hier zum ersten Mal Göttliches im Medium des Sinnlichen verkörpert angebetet worden sei. Hegel spricht von der Sonne in der Religion des Zoroaster, von dem Affengott Ramajana und von anderen Tiergöttern im indischen Buddhismus.[31] Allerdings bezeichnet Hegel dieses allererste Stadium noch als das ›Stadium der unbewußten Symbolik‹ und ihre Gottesverkörperungen noch als ›Vorkunst‹, weil zu dieser Zeit Natürliches zum Ort des Göttlichen erklärt, aber noch kein Kunstwerk hergestellt worden sei. Von Menschen geschaffene Verkörperungen des Göttlichen wurden laut Hegel erstmalig im Kontext der ägyptischen Totenkulte angebetet. Hier gab es zum ersten Mal substantiell schöne Kunstwerke im Vollsinn des Begriffs. Darum nennt Hegel Ägypten das eigentliche »Land des Symbols« und die Ägypter »unter den bisherigen Völkern das eigentliche Volk der Kunst«[32]. Interessant ist nun, wie die physischen Gestalten dieser substantiell schönen Kunstwerke in ästhetischer Hinsicht Hegels Schilderung zufolge beschaffen waren. Laut Hegel waren die Kunstwerke der ersten Kunstvölker (er nennt neben den Ägyptern auch die Inder und die Chinesen) »geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt«, weil »der Geist« zu diesem Zeitpunkt seiner Selbstvergewisserung »sein eigenes inneres Leben« noch nicht »wahrhaft gefunden« und also »die klare helle Sprache des Geistes« noch nicht »zu reden«[33] verstanden hatte. Die ersten

---

bolische Kunstform‹ vor Hegels Berliner Vorlesungen zur Ästhetik vgl. *Kwon, Jeong-Im: Die Metamorphosen der ›Symbolischen Kunstform‹.* Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels. In: *Phänomen versus System.* Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Bonn 1992, 41–89. Weil die Einheit von Inhalt und Form auf der Stufe der symbolischen Kunstform nicht gegeben ist, ist das interpretierende Subjekt nach Rüdiger Bubner aufgefordert, diese Einheit durch Interpretation herzustellen. Daraus folgert Bubner, daß die Frage *Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel*? zu bejahen ist. *Bubner, Rüdiger: Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* In: *Hegel und die Kritik der Urteilskraft.* Hrsg. v. H. F. Fulda, R. P. Horstmann. Stuttgart 1990, (69–80) 75, 77. Ein ähnlicher Gedanke wird bei Gadamer über das Naturschöne geäußert. Vgl. *Gadamer, Hans Georg: Die Aktualität des Schönen.* Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart 1977, 40 f. Zumindest bei Bubner steht die Kantische Konzeption der ästhetischen Erfahrung Pate, die man mit dem Hegelschen Verstehen eines Kunstwerks meiner Ansicht nach allerdings nicht ohne weiteres identifizieren sollte.

31 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 409, 435.

32 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 456 f.

33 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 457.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstvölker hatten diffuse religiöse Vorstellungen, die sich in ästhetisch schönen physischen Gestalten nicht adäquat verkörpern ließen. Hegel warnt nun explizit vor dem Irrtum, den Grund in »subjektiver Ungeschicklichkeit« zu suchen, wenn »die Chinesen, Inder, Ägypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter, unwahrer Bestimmtheit der Form« blieben, so daß uns ihre Kunstwerke »sogar mangelhaft erscheinen« mögen. Für Hegel war eine »Mangelhaftigkeit der Form« nämlich zwangsläufig, weil »die mythologischen Vorstellungen« der ersten Kunstvölker bzw. »der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke« noch »in sich unbestimmt« oder von »schlechter Bestimmtheit«[34] war. Der »Mangelhaftigkeit des Inhalts« entsprechend mußten die ersten substantiell schönen Kunstwerke plumpe, verzerrte, ästhetisch häßliche physische Gestalten haben. Genau das fordert Hegels metaphysischer Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹.

Auf der Stufe der *Symbolik der Erhabenheit* geht es um die Verkörperung von pantheistischen Gottesbildern und um den Gott des Judentums. Das sind Gottesvorstellungen, in denen sich das Göttliche so »vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Dasein im Endlichen losgemacht« hat, daß es in endlichen physischen Ausdrucksgestalten eigentlich »schlechthin nicht darstellbar« ist. Deshalb ist es den Juden laut Hegel verboten gewesen, sich von ihrem Gott ein Bild zu machen. Der substantielle Inhalt der jüdischen Religion habe sich statt dessen poetisch geäußert. Aber auch die religiöse Poesie des Judentums (das Alte Testament) konnte Hegels Adäquatheitsbedingung zufolge ihre Gegenstände nicht mit angenehm konnotierten Wörtern in einem ästhetischen Sinn schön gestalten. Schließlich gehörten zur jüdischen Gottesvorstellung auch das Grauen und Ohnmachtsempfindungen gegenüber dem vielleicht liebenden, vielleicht aber auch rächenden Gott. Hegel zitiert den Psalm 96, der »auf durchdringende, ergreifende Weise« den menschlichen »Schmerz über die Nichtigkeit des Menschen« schildert; den Schmerz über seine »Endlichkeit und seinen unübersteiglichen Abstand« von Gott und darüber, daß »das Böse dem Menschlichen angehört«. Dieser Psalm macht laut Hegel deutlich, daß die jüdische Religion auch »in der Furcht« vor dem Herrn, »in dem Erzittern vor seinem Zorn«, in der »Klage, dem Lei-

[34] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 105 f. Bosanquet nimmt auf diese Stelle Bezug in *Bosanquet: History.* A. a. O. 355. Vgl. dazu Kapitel 5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den, dem Jammer aus der Tiefe der Brust« und im »Schreien der Seele zu Gott«[35] bestand. Auch auf der Stufe der Symbolik der Erhabenheit sind die religiösen Interessen also noch nicht von einer Art, daß sie sich in zweifelsfrei ästhetisch schönen physischen Gestalten adäquat[36] verkörpern ließen.

Nur in der griechischen Antike zur Zeit der *klassischen Kunstform* gab es laut Hegel ein Gottesbild, das sich in zweifelsfrei ästhetisch schönen physischen Gestalten adäquat verkörpern ließ. Deshalb waren nur die Götterskulpturen der griechischen Antike auch in einem *idealen* Sinne schön. Sie waren so schön, daß laut Hegel »Schöneres« nicht sein und auch »nicht werden«[37] kann. Hegel unterscheidet zwischen nur adäquaten und idealen Verkörperungen. Dieser Unterscheidung zufolge verkörpert ein Kunstwerk seinen Inhalt adäquat, wenn an der physischen Gestalt des Kunstwerks »nichts vorhanden« ist, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«[38]. Wie Hegels Ausführungen zur symbolischen Kunstform zeigen, lassen sich manche Inhalte nur zu dem Preis von

---

[35] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 485.

[36] En passant möchte ich allerdings auf ein Problem hinweisen: In seinen Ausführungen zur Symbolik der Erhabenheit nennt Hegel nämlich Kunstwerke ›in einem substantiellen Sinne schön‹, die er seiner eigenen Definition vom ›substantiell schönen Kunstwerk‹ zufolge eigentlich gar nicht so nennen dürfte. Wie soll sich schließlich ein Inhalt adäquat verkörpern, der laut Hegel »schlechthin nicht darstellbar« ist? Um dem Dilemma zu entkommen, nennt Hegel die entsprechenden Kunstwerke »erhaben« und definiert das Erhabene (offensichtlich in Anlehnung an Kant) als adäquate Darstellung eines Inhalts im Medium des Sinnlichen, der die Grenzen des Mediums durch Überdimensionalität sprengt. Aber natürlich ist das Problem damit nicht gelöst. Schließlich sprengt etwas »schlechthin nicht Darstellbares« die Darstellungskapazitäten nicht etwa, sondern es entzieht sich ihnen per definitionem völlig. Vgl. zur Symbolik der Erhabenheit insgesamt *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 478–484. Dasselbe Problem stellt sich nun im Stadium der bewußten Symbolik noch drastischer. Diese Kunst nimmt erstens »als Inhalt nicht mehr das Absolute selbst, sondern irgendeine bestimmte und beschränkte Bedeutung«. Zweitens ist »die Beziehung« von Inhalt und Form nach Hegel nur noch »ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen« nach Maßgabe »der *Subjektivität* des Poeten«. Hegel nennt diese substantiell schöne Kunst nun einschränkend eine »Verfallskunst«. A. a. O. Bd. 13, (485–545) 487. Was aber rechtfertigt es überhaupt noch, sie mit dem Begriff ›schönes Kunstwerk‹ zu bezeichnen, wenn sie weder einen substantiellen Inhalt noch eine diesem Inhalt angemessene physische Gestalt haben? Hegels Theorie der *symbolischen Kunstform* scheint also ein Konsistenzproblem aufzuweisen.

[37] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 128.

[38] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 132.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brüchen und Mehrdeutigkeiten verkörpern.[39] Einzig die religiösen Inhalte der klassischen Kunstform lassen sich nicht nur adäquat, sondern sogar idealiter verkörpern, weil sie keinen einzigen Aspekt aufweisen, der sich in physischem Material nicht bruchlos verkörpern läßt. Eine ideale Verkörperung ist eine nicht mehr zu steigernde Optimierung der adäquaten Verkörperung, die vorliegt, wenn an der physischen Gestalt schlichtweg überhaupt nichts mehr »vorhanden« ist, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«[40]. Um den qualitativen Sprung zwischen der adäquaten und der (vollkommen adäquaten) idealen Verkörperung zu markieren, warnt Hegel ausdrücklich davor, die ideale Verkörperung mit »der bloßen *Richtigkeit*« der adäquaten Verkörperung zu verwechseln, »welche darin besteht, daß irgendeine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt nicht unmittelbar wiederzufinden sei«. Hegel betont hier, daß »irgendein Inhalt« durchaus »ganz adäquat zur Darstellung kommen« könne, ohne jedoch »auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen«[41]! Die ideale Verkörperung ist demnach eine optimale, restlose und vollkommen deckungsgleiche Verkörperung des substantiellen Gehalts im Medium des Sinnlichen. Diese bruchlose Deckungsgleichheit ist nun auch in einem ästhetischen Sinne zweifelsfrei schön: Es gibt keine Ungereimtheiten und keine Ecken und Kanten, die den sinnlichen Genuß stören könnten.

Die Gottesvorstellung der griechischen Antike ließ sich nun nicht nur adäquat, sondern sogar idealiter verkörpern, weil die Verkörperung im Kunstwerk wesentlich an die Materie als das *principium individuationis* gebunden ist. Nach Hegel ist jedes Kunstwerk eine individuelle Ausdrucksgestalt und ein »individuelles in sich vollständig Konkretes und Einzelnes«[42]. *Das* Zeichen für individuelle Beseeltheit ist laut Hegel nun die menschliche Gestalt.[43] Das Gottesbild der griechischen Antike entwickelte sich nach Hegel in einem Prozeß der Degradierung der Tiere zu Opfertieren und der Ver-

---

[39] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 394. Vgl. auch A. a. O. 107 ff.
[40] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 132.
[41] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 105. Vgl. auch A. a. O. 145.
[42] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 101.
[43] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 194. In der *Enzyklopädie* heißt es dazu: »Unter den Gestaltungen ist die menschliche die höchste und wahrhafte, weil nur in ihr der Geist seine Leiblichkeit und hiermit anschaubaren Ausdruck haben kann.« *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 368.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

menschlichung des Göttlichen. Das Resultat waren die menschengleichen olympischen Götter.[44] Als menschengleiche individuelle Götter konnten sie ihre Verkörperungen in den individuellen menschengleichen Götterstatuen finden, die in Stein gehauen der Unsterblichkeit der olympischen Götter entsprechend der Zeit trotzten.[45] Das Kunstwerk mit klassischer Kunstform hatte »zu seinem Inhalte wie zu seiner Form das Menschliche«, und »beide Seiten« waren »zu dem vollendetsten Entsprechen ineinandergearbeitet«[46]. Das physische Material entspricht reibungslos dem zu verkörpernden Inhalt. Deshalb gab es die Verzerrungen, Deformierungen, Brüche des Materials nicht mehr, die Hegel für die Stufe der symbolischen Kunstform konstatiert. Es gab nur noch Deckungsgleichheit, selbstverständliche Entsprechung, vollkommene Harmonie: »Schöneres« kann nicht sein und »auch nicht werden«[47].

Das Absolute konnte jedoch bei seiner idealen Verkörperung nicht stehen bleiben, weil der Anthropomorphismus der griechischen Antike eine immanente Grenze hatte. Die olympischen Götter sind den Menschen schließlich nur *ähnlich*.[48] Im Gegensatz zum Menschen lebten sie im Olymp in »heiterer Ruhe«, in »Seligkeit« und im »Sichselbstgenügen«. Sie waren weder in die Zweck- und Leidenszusammenhänge der Natur eingebettet noch vom Tod bedroht.[49] Die Kunst »gewinnt« laut Hegel jedoch erst dann »das höhere Recht«, die menschliche Gestalt »zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden«, wenn das Göttliche selbst Mensch wird und sich »mitten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseins hinein«[50] stellt. Seine Vollendung und zugleich seine Überwindung erfuhr das anthropomorphe Gottesbild der Antike Hegel zufolge im christlichen Gottesbild. Seine Verkörperung fand es in den Kunstwerken der *romantischen Kunstform*.

Die christliche Religion besteht laut Hegel im Kern in dem

---

[44] Vor den olympischen Göttern stehen die Naturgötter der griechischen Vorklassik, die Giganten, die Titanen und die Erinnyen. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 33–74, insb. 43 f.

[45] Zur Skulptur vgl. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 92, 351–462.

[46] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 75.

[47] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 128.

[48] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 23. Die Auflösung der klassischen Kunstform vollzog sich nach Hegel durch Übertreibung der Menschenähnlichkeit der Götter auf Kosten ihrer allgemeinen sittlichen Substanz. A. a. O. Bd. 14, 107–127.

[49] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 208 (228, 140 f.; Bd. 14, 76–81).

[50] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 130 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Glauben, daß Gott die Menschen so geliebt hat, daß er in Jesus Christus Mensch geworden und um der Versöhnung der Menschheit mit dem Göttlichen willen unter Schmerzen am Kreuz gestorben ist. Damit ist der substantielle Inhalt der romantischen Kunstform für Hegel wesentlich »zerrissen«. Zu verkörpern sind schließlich sowohl die Hoffnung auf Versöhnung mit dem Göttlichen als auch die negativen Seiten der empirischen menschlichen Existenz.[51] Es geht um die Spannung zwischen der endlichen Existenz des Menschen und seiner Hoffnung auf Erlösung durch die Liebe Gottes, um den »inneren Kampf des Menschen in sich« und seiner Hoffnung auf »die Versöhnung mit Gott«[52]. Es geht darum, daß »der einzelne Mensch« leidet und stirbt, »umgekehrt aber durch den Schmerz des Todes aus dem Tod« hervorgeht und aufersteht »als der verherrlichte Gott, als der wirkliche Geist«[53]. In der Kunst dieser Phase müssen sich also Schmerz und Erlösung, Verzweiflung und Hoffnung, Tod und Auferstehung zeigen.[54] Solche Inhalte lassen sich wiederum nicht ästhetisch schön verkörpern! »Christus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, in der Qual eines martervollen langsamen Todes hinsterbend« läßt sich in »den Formen griechischer Schönheit«[55] nicht mehr adäquat darstellen. Es geht in den Kunstwerken der romantischen Phase nach Hegel auch um »die Sünde und das Böse«, und um »die Zerrissenheit, Haltlosigkeit, überhaupt den ganzen Kreis der Entzweiungen, welche innerhalb ihrer das Unschöne, Häßliche, Widrige nach der sinnlichen und geistigen Seite hin hereinbringen[56]. Deshalb finden wir laut Hegel hier, »wenn nicht jedesmal Häßlichkeit, so doch Unschönheit«[57]! Die romantische Kunst wendet dem »Gipfel der Schönheit den Rücken« zu, um »den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum«[58] zu gönnen. Also muß »die Heiterkeit des Ideals« auf diesem

---

[51] *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209. Bei Hofstädter heißt es: »In der romantischen Kunst wird die klassische Kunst zerrissen.« »Die vollkommene Schönheit« ist »eben dadurch wesentlich falsch. Darum muß sie transzendiert werden.« *Hofstädter, Albert: Tod und Verklärung.* In: *Hegel und die Romantik*. Stuttgarter Hegel-Tage. Hrsg. v. H. G. Gadamer. Bonn 1983, (271–285) 277 f.

[52] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 137.

[53] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 148 f.

[54] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 209.

[55] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 151 f.

[56] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 24 f.

[57] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 209.

[58] *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 139. Bei Bloch heißt es zum Stellenwert des

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Niveau »verloren« gehen. Und deshalb bleibt die Malerei der romantischen Kunstform »in der Darstellung der Leidensgeschichte« von Jesus Christus »zuweilen« sogar »beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter«[59] stehen.[60]

Allerdings dürfen das Aggressive und der Schmerz niemals im Vordergrund stehen. Der religiöse Gehalt darf nie aus dem Blick geraten.[61] Die Schmerzensdarstellungen in der christlichen Kunst die-

---

Häßlichen in der romantischen Kunst aphoristisch: »Unterschied der großen gotischen Malerei (etwa Grünewalds) zur klassischen Schönheit; eigener, sowohl häßlicher wie idealer Wert der ersteren«. *Bloch, Ernst: Philosophie der Kunst.* In: *Gesamtausgabe*. Bd. 8. *Subjekt Objekt*. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt a. M. 1977, (274–313) 303.

[59] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 209.

[60] Interessant ist ein Vergleich der Stellungnahmen des späten Hegel und des frühen Schelling zur christlichen Kunst. (1) Wie schon gesagt wurde, besteht die christliche Religion laut Hegel im Kern in dem Glauben, daß Gott die Menschen so geliebt hat, daß er in Jesus Christus Mensch geworden und um der Versöhnung der Menschheit mit dem Göttlichen willen unter Schmerzen am Kreuz gestorben ist. Deshalb muß die christliche Kunst Schmerz *und* Erlösung, Verzweiflung *und* Hoffnung, Tod *und* Auferstehung zeigen. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 209. (2) Beim frühen Schelling heißt es jedoch: »Denn das Innerste des Christenthums ist die Mystik, welche selbst nur ein inneres Licht, eine inner Anschauung ist. (…) Nur der Katholicismus lebte in einer mythologischen Welt. Daher die Heiterkeit der poetischen Werke, die in dem Katholicismus selbst entsprungen sind, die Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung dieses – ihnen natürlichen – Stoffes, fast wie die Griechen ihre Mythologie behandelt haben.« *Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: Philosophie der Kunst.* 1802/1803. *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, 87 (V 443).

[61] Annemarie Gethmann-Siefert spricht, wie hundertachtundvierzig Jahre vor ihr schon Karl Rosenkranz, kritisch von einem »Religionsvorurteil« bei Hegel. *Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte.* Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. In: *Hegel-Studien* 25. Bonn 1984, 344. Bei Rosenkranz heißt es: »So bildete sich das Vorurtheil, als sei es der Hegelschen Ästhetik nicht um das Schöne, sondern um die von den Kunstbilden verhüllte Wissenschaft zu tun. Sie gestehe dem Schönen kein eigenthümliches Gebiet zu, sondern erblicke in ihr nur eine geschickte Maskierung logischer, ethischer und theologischer Kategorien.« *Rosenkranz, Karl: Kritik der Hegel'schen Ästhetik.* In: *Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik*. 1836, 184.
Daß das Kunstwerk nach Hegel die Funktion hat, eine religiöse Hoffnung zu verkörpern, das wird in den Paragraphen 561 und 562 der *Enzyklopädie* nun ganz deutlich gesagt. *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 371, § 561 f. Wer von der religiösen Dimension von Hegels Kunstauffassung abstrahiert, zerstört also ihre Substanz. Zumal Hegel Religion und Kunst ja keineswegs verwechselt! Vgl. zu Hegels Kritik an Schleiermachers ›Kunstreligion‹ *Müller, Ernst: Religion als ›Kunst ohne Kunstwerk‹.* Schleiermacher ›Über die Religion‹. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende.*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen nicht der Gestaltung des Elends der menschlichen Existenz, sondern der Glorifizierung der umfassenden Allmacht göttlicher Liebe.[62] Für Hegel ist »die schöne Kunst« schließlich erst dann »wahrhafte Kunst«, wenn sie »nur eine Art und Weise« ist, »das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen«, wenn sie also in der ihr »eigentümlichen Art« das »Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt«[63]. Hegel warnt (rückblickend) vor *Übertreibungen* der Schmerzensdarstellungen. Selbst in den aussichtslosesten Szenen müsse eine Erlösungshoffung »schön aufschimmern«. Dafür führt Hegel das (vermutlich an Lessing[64] anknüpfende) Argument ins Feld, daß Schmerz »zum Teil an der Grenze der Kunst« liege, »welche die Malerei zu überschreiten leicht geneigt sein kann, insofern sie sich die Grausamkeit und Gräßlichkeit des *körperlichen* Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte nimmt«. Dies dürfe ihr »nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vors Auge zu bringen nicht sinnlich schön ist oder weil wir heutigentags schwache Nerven haben«. Nein, bezeichnenderweise nennt Hegel den »höheren Grunde, daß es um diese sinnliche Seite nicht zu tun ist«[65], sondern um die Erlösungshoffnung. Wenn christliche Kunst also das Leiden Christi zeigt, soll es zum Ausdruck »göttlicher Kraft und seliger Ruhe«[66] überhöht und verklärt werden. Dasselbe gilt für die Musik[67]

Bd. 1. Um 1800. Hrsg. v. H. Braungart, G. Fuchs, M. Koch. Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, 157 ff.

[62] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 234; Bd. 14, 161; Bd. 15, 58.

[63] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.

[64] Vgl. dazu *Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie.* Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Berlin 1766/²1788. Im Text zit. nach *ders.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Hrsg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1988.

[65] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 209 f.; Bd. 14, 162; Bd. 15, 58. In Karikaturen wird nach Hegel die Übertreibung, aus der zwangsläufig mißlungene Machwerke entstehen, zum Prinzip gemacht. A. a. O. Bd. 13, 35. Zu Hegels Philosophie der Malerei, insb. zu seinen Ausführungen über die Farbe im Vergleich mit anderen Kunstphilosophen vgl. *Collenberg, Bernadette: Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst.* In: *Phänomen versus System.* A. a. O. 91–164.

[66] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 232; Bd. 14, 151 ff., 162 f.

[67] Zu philosophischen und künstlerischen Einflüssen auf Hegels Theorie der Musik vgl. *Dahlhaus, Carl: Hegel und die Musik seiner Zeit.* In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels.* Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 333–350.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als der eigentlichen Kunst romantischer Kunstform. Auch hier dürfe sich kein brutaler Schmerz in aggressivem Mißklang ausdrücken. Auch hier müsse jeder Schmerz zum »süßen Ton der Klage«[68] überhöht werden. Am ehesten können schmerzliche Inhalte nach Hegel noch in der Poesie Ausdruck finden.[69] Allerdings hält er auch hier die Darstellungen von Grausamkeit, Unglück und Gewalt nur dann für gerechtfertigt, wenn sie in einen höheren ›Erlösungszusammenhang‹ eingebettet sind.[70]

Hegel führt zur Veranschaulichung seiner Theorie von der Entwicklung der Kunstformen immer wieder Beispiele von substantiell schönen Kunstwerken an, die in einem ästhetischen Sinne nicht zweifelsfrei schön sind. Damit ist nun nicht behauptet, daß Hegel das Unschöne, Häßliche, Schmerzhafte, Antipathische schlicht freigegeben hätte.[71] Nein, die für die idealistische Ästhetik kennzeich-

---

Gethmann-Siefert variiert zu Hegels Musikästhetik einmal mehr das Leitmotiv ihrer zahlreichen Aufsätze zu Hegels Ästhetik. Nach Gethmann-Siefert ist nämlich Hegels »erstaunlich ›moderne‹, d. h. nicht-klassizistische, aktuelle Position« zur Oper seiner Zeit, die sich in Vorlesungsmitschriften aufweisen lasse, vom Herausgeber Hotho in der Druckfassung der Ästhetik verfälscht worden. *Gethmann-Siefert, Annemarie: Das ›moderne‹ Gesamtkunstwerk*. Die Oper. In: *Phänomen versus System*. A. a. O. 165–230 (168). Vgl. zu einem musikwissenschaftlich interessanteren Beitrag zu Hegels Musikästhetik *Heimsoeth, Heinz: Hegels Philosophie der Musik*. In: *Hegel-Studien* 2. Hrsg. v. F. Nicolin, O. Pöggeler. Bonn 1963, 161–201. Hier geht es um Hegels musikalische Kenntnisse und Vorlieben (Rossini), um die Musik als Kunst der Innerlichkeit, um den Zeitcharakter von Musik, und um eine Würdigung von Hegels Musikästhetik im Vergleich mit Schelling und insb. Schopenhauer.

[68] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 210.

[69] *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 15, 228. Es heißt: »Die innere Vorstellung z. B. kann in Zerrissenheit mehr ertragen als die unmittelbare Anschauung. Die Poesie hat deshalb das Recht, nach innen fast bis zur äußeren Qual der Verzweiflung und im Äußeren bis zur Häßlichkeit als solcher fortzugehen.« A. a. O. Bd. 13, 267. Dieser Gedanke wurde schon in Lessings Laokoon geäußert. Es heißt: »Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich ist?« *Lessing: Laokoon*. A. a. O. 29.

[70] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 288 f. Eines von Hegels Beispielen ist die antike Trägodie: Hier habe Grauenerregendes wie »Muttermord, Vatermord und andere Verbrechen gegen die Familienliebe und Pietät« im Ganzen der Tragödie »nach irgendeiner Seite hin in der ihnen wirklich innewohnenden Berechtigung dargestellt« werden müssen. A. a. O. Bd. 14, 105 f.

[71] Es wäre also verfehlt, Hegel schon als verkappten Ästhetiker des Häßlichen anzusehen. Allerdings bezeugt Karl Rosenkranz (der immerhin die erste so betitelte *Ästhetik des Häßlichen* geschrieben hat), daß er von Hegels Ästhetik und ihren Beispielen inspiriert wurde. Vgl. *Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen.* Königsberg 1853. Reprinted Leipzig 1990. Vgl. auch *Carrière, Moritz: Ästhetik des Häßlichen.* Von Karl Rosen-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

nende intrinsische Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der ästhetischen Schönheit bleibt insofern gewahrt, daß substantiell schöne Kunstwerke im Falle der idealen Verkörperung auch im ästhetischen Sinne zweifelsfrei schön sind. Anders als in der angelsächsischen Romantik *definiert* sich das metaphysisch ausgezeichnete schöne Kunstwerk Hegels jedoch nicht durch seine ästhetische Schönheit! Ausschlaggebend ist vielmehr die Adäquatheit seiner Gestalt gegenüber seinem substantiellen (religiösen) Gehalt. Und weil es in der Geschichte der Religionen oft auch substantielle Gehalte gab, die sich ästhetisch schön nicht adäquat verkörpern ließen, *müssen* viele der substantiell schönen Kunstwerke Hegels in Graden ästhetisch häßlich sein. Deutlicher: Sie *dürfen* gar nicht zweifelsfrei auch in einem ästhetischen Sinne schön sein. Das bedeutet nun mit Blick auf Bosanquet, daß Hegels Begriff des ›Schönen‹ zumindest dann keinesfalls ›durch und durch positiv‹ ist, wenn man unter ›Positivität‹ ›Zweifelsfreiheit‹ verstehen will.

2. Ästhetisch Schönes in der Natur und ästhetisch schöne profane Kunstwerke

›Durch und durch positiv‹ kann auch ›alternativlos‹ bedeuten. Wenn man sich für ein ›durch und durch positives‹ Angebot entscheidet, handelt es um das alternativlos beste Angebot. Wenn ein Aids-Test ›durch und durch positiv‹ ist, läßt er keine alternativen Deutungsmöglichkeiten zu. Hegels Begriff des ›Schönen‹ ist auch in diesem Sinne nicht durch und durch positiv. Er bezeichnet das substantiell Schöne, nämlich die adäquate Verkörperung eines substantiellen Gehalts (s. o.). Aber dieses ›Schöne‹ beherrscht keinesfalls das gesamte

---

kranz. In: *Beilage zu Nr. 250 der Allgemeinen Zeitung Augsburg.* Augsburg, 7. September 1853, 3993; sowie *Glockner, H.: Karl Rosenkranz und Kuno Fischer als Ästhetiker der Hegelschen Schule 1931.* In: *ders.: Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels.* Bonn 1965, 443–453; sowie *Krause, Reinhard: Das ästhetisch lizenzsierte Häßliche in Friedrich Schlegels »Studium«- Aufsatz und in Karl Rosenkranz: ›Die Ästhetik des Häßlichen‹.* Magisterarbeit Bielefeld 1990; sowie *Metzke, Erwin: Karl Rosenkranz und Hegel.* Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19. Jahrhundert. Leipzig 1929; sowie *Oestlere, Günther: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen.* Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: *Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften* 8. Hrsg. v. Dieter Bänsch. Stuttgart 1977, 217–297.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Feld der Hegelschen Ästhetik. Es gibt Alternativen zum substantiell Schönen, nämlich das ästhetisch Schöne in der Natur und das ästhetisch Schöne in der profanen Kunst.

(a) Das ästhetisch Schöne in der Natur. Die Passagen über das Naturschöne in Hegels Ästhetik problematisieren die Tatsache, daß wir nicht nur substantiell Schönes, sondern auch Natürliches in einem ästhetischen Sinne schön finden können. Das stellt im Rahmen von Hegels metaphysischer Ästhetik insofern ein Problem dar, weil Hegel in der *Einleitung* zu seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (die ihm im Gegensatz zu den übrigen Teilen[72] persönlich zugeschrieben

---

[72] Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* wurden (wie andere Systemteile auch) nicht von Hegel selbst veröffentlicht, sondern auf der Grundlage von Vorlesungsmitschriften von Heinrich Gustav Hotho rekonstruiert und im Jahr 1836 posthum veröffentlicht. Folgende Vorlesungsmitschriften liegen vor: Heidelberg 1817/1818; Berlin 1820/21; Berlin 1823; Berlin 1826; Berlin 1828–1829. Es wird bis heute diskutiert, ob Heinrich Gustav Hotho als der Herausgeber von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegels Ästhetik verfälscht hat oder nicht. (1) Nach Gethmann-Siefert hat Hotho einschlägige Veränderungen vorgenommen, die insb. den Blick darauf verstellen sollen, daß der ›echte‹ Hegel der Kunst seiner Zeit sehr viel aufgeschlossener gegenüber gestanden habe als der auf die Renaissance-Kunst fixierte Hotho. Vgl. im Sinne einer Auswahl aus zahlreichen Schriften zu dieser Frage u. a. *Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung* zu *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 182*. Hamburg 1998; sowie *dies.: Die Funktion der Kunst in der Geschichte.* In: *Hegel-Studien* 25. Bonn 1984, 1; sowie *dies: Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie.* In: *Hegel.* Hrsg. v. O. Pöggeler. Freiburg/München 1977, (127–149) 129; sowie *dies.: H. G. Hotho.* Kunst als Bildungserlebnis und Kunsthistorie in systematischer Absicht – oder die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung des Menschen. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels.* Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 229–261; sowie *dies.: Kunst und Philosophie.* Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28/1. 1983, 62–85; sowie *dies.: Ästhetik oder Philosophie der Kunst.* Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: *Hegel-Studien* 26. 1991. Vgl. früher als Gethmann-Siefert auch *Koepsel, Werner: Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert.* Bonn 1975, 1 f. (2) Verteidigt wird Hothos Edition u. a. von *Rosenkranz, Karl: Hegels Ästhetik 1836.* In *ders.: Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems.* Königsberg 1840. Im Text zit. nach Hildesheim 1963, (177–216) 216. Bubner würdigt die »Stimmigkeit und Lesbarkeit des endgültigen Textes« sowie die »unverflacht erhaltene Gedankenführung und die Substanz der Hegelschen Spekulation, die klar hervortritt«. *Bubner, Rüdiger: Einführung.* In: *G. W. F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik.* Hrsg. v. R. Bubner. Stuttgart 1971, 3–30. An anderer Stelle äußert er, daß die Arbeit mit Hothos Edition bislang ergiebig gewesen sei; mangels Originalität seien seine Eingriffe marginal. Mit einem Hinweis auf W. Jaegers Aristoteles-Rekonstruktion als »abschreckendes« Beispiel warnt er an anderer Stelle vor Rekonstruktionsversuchen, die nur »dürftig« ausfallen könnten. *Bubner: Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* A. a. O. 70

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird[73]) das Schöne der Kunst ausdrücklich »über jedes Naturprodukt« stellt, weil schließlich nur das Schöne der Kunst »aus dem Geist entsprungen sei. Hegel betont hier, daß das Naturprodukt »die-

---

Anm. 1. Hilmer sieht im »wachsenden Mißtrauen gegenüber der Hothoschen Edition« einen »Grund für das Verstummen angesichts der Hegelschen Ästhetik im deutschsprachigen Raum«. Das, was sie speziell interessiert – »eine logische Konstruktion der Kunstformenlehre« nämlich – sei allerdings in der Hothoschen Edition »deutlich, in den Nachschriften aber nicht in dieser Konsequenz zu erkennen.« Insofern schließt sie sich Hotho »als dem Interpreten der Hegelschen Ästhetik an.« *Hilmer, Brigitte: Scheinen des Begriffs.* Hegels Logik der Kunst. Hamburg 1997, 13, 15. Nach Brigitte Scheer ist der »Hauptvorwurf« der Kritik, daß »Hegel in der ›Ästhetik‹ nicht immer auf dem Niveau seiner sonst propagierten Dialektik bleibe, nur berechtigt, wenn er gegen »gelegentliche Passagen des Textes« gerichtet wird. Das »Gesamtniveau dieser Ästhetik« sieht sie jedoch nicht herabgesetzt. *Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik.* Darmstadt 1997, 113. (3) Es gibt folgende Alternativen zu Hothos Edition. *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik.* 2 Bde. Hrsg. v. F. Bassenge. Berlin/Weimar [3]1976; sowie *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Idee und das Ideal.* Nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. v. G. Lasson. Leipzig 1931; sowie *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik.* Erster und zweiter Teil. Einl. u. hrsg. v. R. Bubner. Stuttgart 1971; sowie *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über Ästhetik.* Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. v. H. Schneider. Frankfurt a. M./Bern/New York 1995; sowie *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 1823.* Einl. u. hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1999; sowie *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Philosophie der Kunst.* Vorlesung von 1826. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr. Frankfurt a. M. 2004. (4) Diese Ausgaben werden wiederum darauf hin diskutiert, welche die ›echten‹ ästhetischen Thesen Hegels enthält. Gustav Falke beispielsweise schrieb in der *Frankfurter Allgemeine(n) Zeitung* im Rahmen einer Rezension der Ausgabe von H. Schneider über die (damals nur angekündigte Ausgabe) von Gethmann-Siefert: »Die Edition der Nachschrift wurde mit großem Gebläse als sensationelle Neuentdeckung angekündigt. Das ist Unsinn.« Weiter heißt es: »Dennoch ging anläßlich der tatsächlichen Veröffentlichung ein breites Schmunzeln durch die Gemeinde der Hegel-Forscher. Annemarie Gethmann-Siefert, von der seit mindestens zwölf Jahren die baldige Drucklegung von Hothos Nachschrift der Vorlesung von 1823 angekündigt wird, ist gleichsam das Wasser abgegraben worden, aus dem sie Artikel über Artikel speiste: Die Behauptung, Hegels Ästhetik sei eigentlich von Hotho, ist offenbar falsch.« *Falke, Gustav: Bruder Goethe.* Hegels Ästhetik, wie sie eigentlich gewesen ist. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 227. 29. 9. 1995, 46. Gethmann-Sieferts Ausgabe ist mittlerweile erschienen (s. o.). Hier verwundert allerdings, daß gegen Hotho der ›echte‹ Hegel ausgerechnet aus Nachschriften Hothos rekonstruiert wird.

[73] Es gilt als gesichert, daß sich Hegel im ›Originalton‹ zur Kunst in der *Einleitung* seiner *Vorlesungen zur Ästhetik* sowie in den Passagen über *Die Kunst* in der *Enzyklopädie (*A. a. O. 367–372) äußert. Der Nachweis der Originalität der *Einleitung* wird erbracht in *Bosanquet, Bernard: The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art.* Hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sen Durchgang durch den Geist nicht gemacht«[74] habe, aus dem das Schöne der Kunst entstehen würde. Die Passagen über das Naturschöne in den *Vorlesungen zur Ästhetik*, wie sie von ihrem Herausgeber Heinrich Gustav Hotho im Jahr 1836 posthum veröffentlicht wurden, befassen sich mit der Frage, warum wir auch Natürliches ›schön‹ finden können, obwohl es nicht dem »Geist entsprungen« ist.

Gadamer, Jung und andere vertreten die Auffassung, daß die einschlägigen Textteile[75] nicht von Hegel stammt.[76] Dieser Auffassung möchte ich zustimmen. Die Passagen über das Naturschöne entwickeln nämlich eine aufwendige Lösung für ein Problem, das sich gar nicht erst stellen würde, wenn im Sinne meiner Hegel-Interpretation zwischen ästhetischer und substantieller Schönheit unterschieden und Hegels Diktum ausschließlich auf substantielle Schönheit bezogen würde.

Der Autor entwickelt seine Lösung aufgrund der Prämisse, daß es keine Rückschlüsse auf objektive Qualitäten zulassen würde, wenn uns natürlich Gegebenes häßlich oder schön zu sein scheint. Vielmehr hätten wir dann selbst eine geistige Projektions- und Interpretationsleistung vollbracht und unsere Vorstellungen von Schönheit und Häßlichkeit in das natürlich Gegebene hineinprojiziert.[77] Den Ursprung dieser Vorstellungen erklärt der Autor folgendermaßen: Ob uns etwas Natürliches schön oder häßlich zu sein scheint, sei abhängig davon, in welchen Graden es die substantiellen Mängel aufweist, die dem Natürlichen wesentlich sind. So mangele es Natürlichem auf niedriger Stufe an Bewußtheit und an individueller Beseeltheit als der Fähigkeit, etwas zu empfinden und diesen Empfindungen adäquaten Ausdruck zu geben. Den menschlichen Organismen mangele es an Freiheit im Sinne einer Unabhängigkeit von

---

[74] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 48 ff., 23. Vgl. auch *Hegel: Enzyklopädie*. A. a. O. 367 f.

[75] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 157–202.

[76] Gadamer und Jung halten den Herausgeber Hotho für den Urheber. Vgl. dazu u. a. *Jung, Werner: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins.* Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. In: *Monographien zur philosophischen Forschung.* Bd. 244. Frankfurt a. M. 1987, 23; sowie *Gadamer, Hans Georg: Zur Einführung. In: Kant oder Hegel.* Über Formen der Begründung in der Philosophie. Hrsg. v. D. Henrich. Stuttgart 1983, (547–548) 548. Dieser Frage kann hier jedoch nicht nachgegangen werden.

[77] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 167, 174, 410; zum Erhabenen a. a. O. 199–202, 177.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

natürlichen Bedürfnissen und im Sinne von Unsterblichkeit.[78] Die physischen Gestalten in der Natur lassen sich dem Autor zufolge nun je nach relativer Lebendigkeit in einer Stufenfolge anordnen: Je höher etwas Natürliches in der Rangfolge des Lebendigen steht, umso weniger regelmäßig bzw. umso individueller sei es geformt. Demzufolge sei Anorganisches bloß symmetrisch, niedriges organisches Leben gesetzmäßig und erst das hochentwickelte organische Leben nach einem individuellen Ordnungsprinzip harmonisch geformt.[79] Dem Autor zufolge sind wir nun umso eher geneigt, etwas für schön zu halten, je mehr es Anzeichen von lebendiger Beseeltheit aufweist.[80] Er führt einige durchaus plastische Beispiele an. So seien Faultiere in unseren Augen häßlich, weil wir in ihrer Untätigkeit und Unbeweglichkeit einen Hinweis auf einen substantiellen Mangel an Lebendigkeit sehen.[81] Überhaupt würden uns alle Tiere notwendig weniger schön zu sein scheinen als Menschen, weil wir in »Federn, Schuppen, Haaren, Stacheln, Schalen«[82] den häßlichen, aber *adäquaten* Ausdruck für ihre mindere Lebendigkeit und Beseeltheit erblickten. Sogar menschliche Organismen würden häßlich, wenn sich durch Krankheiten oder »unbefriedigte Naturbedürfnisse« anzeigt, daß sie sterblich sind.[83]

Die Passagen sind erstens empirisch problematisch, weil die Beispiele der These entsprechend ausgesucht sind. Wenn wir nicht gerade Spinnenforscher sind, werden wir eine Berglandschaft schöner finden als eine Spinne, obwohl eine Spinne in der Stufenfolge des Lebendigen höher rangiert. Zweitens vollbringen wir unsere vorgeblich subjektiven Projektionsleistungen den Ausführungen des Autors zufolge ja gerade nicht unabhängig von der Qualität dessen, was wir interpretieren. Zwar nennt der Autor diese Qualität nicht ›Schönheit‹, sondern ›lebendige Beseeltheit‹. Das ändert jedoch nichts an dem grundsätzlichen Widerspruch, daß es eben doch eine Qualität des Natürlichen ist, welche unsere Projektionen lenkt.

Schlichtweg gar nicht mehr zu akzeptieren ist, daß der Autor in den physischen Gestalten des Natürlichen ebenso die adäquate Verkörperung eines Gehalts sieht wie Hegel in den physischen Gestalten

---

78 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 50, 162 f., 170, 196–202.
79 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 187 ff.
80 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 228, 193.
81 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 175 f.
82 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 193. Vgl. auch a. a. O. 17 f. zu den ›Zwitterwesen‹.
83 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 197.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der substantiell schönen Kunstwerke. In seinem offensichtlichen Bemühen, die Adäquatheitsbedingung Hegels aufzugreifen, behauptet der Autor vom natürlich Gegebenen nämlich etwas, was Hegel definitiv nicht behaupten kann, ohne aufzuheben, was speziell für das substantiell schöne Kunstwerk kennzeichnend sein soll. Der Autor unterstellt, daß die physischen Gestalten des Natürlichen adäquate Verkörperungen eines ›geistigen Gehalts‹ seien. Seiner Sichtweise zufolge ist unser Urteil über die Schönheit oder Häßlichkeit von physischen Gestalten vom Grad der lebendigen Beseeltheit dessen abhängig, was sie verkörpern. Damit behauptet er, daß sich ausgehend von den physischen Gestalten der Natur ebenso Rückschlüsse auf das Verkörperte ziehen lassen wie von den adäquaten Verkörperungen substantieller Inhalte im metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerk. Im Sinne Hegels läßt sich nun aber gerade das nicht unterstellen: Rückschlüsse von der äußeren physischen Gestalt auf den verkörperten Gehalt sind laut Hegel erst ab dem Niveau des Kunstschönen bzw. der Verkörperung des absoluten Wissens im Medium des Sinnlichen zulässig. Dazu heißt es in der *Enzyklopädie* im Originalton Hegel unmißverständlich, daß »das Natürliche nur in seiner Äußerlichkeit«, und eben »nicht als den Geist bedeutende, charakteristische, sinnvolle Naturform genommen«[84] werden soll. Der Autor der Passagen behauptet, daß die Formen der Natur Rückschlüsse auf das zulassen würde, dessen äußere physische Gestalt sie sind. Genau das aber macht laut Hegel den qualitativen Sprung zwischen dem Natürlichen und dem substantiellen Kunstschönen aus. Deshalb *kann* der Autor der Passagen über das Naturschöne nicht Hegel sein!

Wenn man zwischen ästhetischer und substantieller Schönheit bei Hegel unterscheidet, läßt sich das vom Autor aufgeworfene Problem viel einfacher lösen. Die Lösung lautet: Wir können Natürliches ohne weiteres in einem ästhetischen Sinne schön finden, weil die ästhetische Schönheit von Natürlichem nicht den geringsten Rückschluß darauf zuläßt, welchen Stellenwert in Hegels Monismus der Vernunft dasjenige hat, was da in einem ästhetischen Sinne als schön betrachtet wird. Die ästhetische Schönheit von Naturdingen ist pure ästhetische Schönheit, die einfach nur den Sinnen gefällt und ansonsten ohne jede Bedeutung und ohne jeden metaphysischen Gehalt ist. So schlicht diese These zu sein scheint – um sie zu begründen, muß

[84] *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 368.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ich ein wenig ausholen. Bekannt ist, daß Hegel in der *Wissenschaft der Logik*[85] zwei Formen von Negativität unterscheidet, und zwar *abstrakte* Negativität und *konkrete* Negativität. Nun kann hier nicht der Raum sein, diese Unterscheidung in ihrer ganzen Tragweite zu diskutieren und auszuloten.[86] Für meine Zwecke reicht es völlig, zu sagen, daß es sich beim *konkret* Negativen um Bestimmungen handelt, die zur ›Negation der Negation‹ führen; um *bestimmte* Defizite, die in *bestimmter* Weise überwunden werden und über sich hinausweisen auf eine bestimmte neue, jetzt affirmative Bestimmung. Bei *abstrakter* Negativität handelt es sich jedoch um eine Sichtweise auf Seiendes, die dieses als von allen positiven Bestimmungen entleert in den Blick nimmt. Abstrakt negativ ist vor allem und in erster Linie das ›abstrakte Nichts‹. Vom Standpunkt des im substantiellen Sinne Schönen wäre demnach alles, was *noch nicht* ›aus dem Geist geboren‹ ist, *absolut negativ* – und das wäre das natürlich Gegebene.[87] Wohlgemerkt: Es geht um das metaphysisch ausgezeichnete substantiell Schöne, und substantiell schön ist die adäquate Verkörperung eines substantiellen Gehalts im Medium des Sinnlichen (s. o.). Und das natürlich Gegebene ist als *absolute* Negation des im substantiellen Sinne Schönen jetzt nicht etwa per se häßlich, sondern vielmehr völlig *indifferent* gegenüber der Forderung, daß sich ein substantieller Gehalt im Medium des Sinnlichen *adäquat* verkörpern soll. Wir können demnach eine Berglandschaft durchaus ästhetisch schöner finden als eine Spinne, weil es nur von unseren Gewohnheiten abhängig ist, ob wir eine Berglandschaft ästhetisch schön finden; weil die physische Gestalt von noch-nicht-substantiell Schönem eben *keine* (!) Rückschlüsse auf einen geistigen Gehalt (oder auf einen Grad lebendiger Beseeltheit) zuläßt. Dies ist erst ab dem Stadium des substantiell schönen Kunstwerks der Fall. Damit lautet meine These zum Naturschönen bei Hegel: Gerade weil die physischen Gestalten der Natur

---

[85] *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik.* In: *Werke.* Bd. (5–6) 5. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/[2]1986, 119–124.

[86] Das Standardwerk zu Hegels Logik ist heute sicherlich *Theunissen, Michael: Sein und Schein.* Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt 1980. Vgl. auch *Schmidt, Josef: Hegels Wissenschaft der Logik.* Und ihre Kritik durch Adolf Trendelenburg. München 1977.

[87] Bosanquet schlägt vor, daß die profane Alltagswelt abstrakte Negation des Kunstschönen sei. *Bosanquet: History.* A. a. O. 356. Das Profane ist jedoch ein ›Nach‹ des substantiell Schönen, während das abstrakt Negative ein ›Vor-Zustand‹ ist. Deshalb sollte man diesen Vorschlag nicht übernehmen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht dem »Geist entsprungen« und noch nicht substantiell schön sind, sind sie noch völlig indifferent gegenüber der Forderung, einen Gehalt adäquat zu verkörpern. Deshalb können wir sie ohne weiteres je nach Geschmack und Vorliebe in einem ästhetischen Sinne schön oder häßlich finden.

(b) Der subjektive Geschmack. Dem metaphysischen Ästhetiker Hegel zufolge werden ästhetische Urteile in gewissen Fällen nach Maßstäben des subjektiven Geschmacks gefällt? Genau so ist es! Und zwar in allen Fällen, in denen es ausschließlich um ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit geht, und nicht um ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit *im Dienste* einer adäquaten Verkörperung eines substantiellen Inhalts.

Mein Beleg ist eine Passage aus der *Einleitung*, der zufolge man mit der Frage nach dem »Unterschiede des Schönen und Häßlichen« in nur ästhetischer Hinsicht »bei Tieren, Menschen, Gegenden, Handlungen, Charakteren« auf einen »Unterschied« hinauswill, »welcher nicht der Kunst eigentümlich angehört«. Die Pointe ist: Jenseits der (substantiell schönen) Kunst mangelt es laut Hegel »an einem Kriterium« objektiver Art! Also betont er, daß sich die »Unterschiede der Schönheit und Häßlichkeit« sowohl »für die unendlichen Formen der Natur« wie auch für alles andere jenseits der substantiell schönen Kunst nur noch mit Hinweis auf den »*subjektiven Geschmack*« erklären lassen, der »sich keine Regel festsetzen und nicht über sich disputieren«[88] läßt. Unmißverständlich heißt es hier im Originalton Hegel, daß es ausschließlich von subjektiven Einstellungen, vom *subjektiven Geschmack*, von kulturellen Gewohnheiten und damit letztlich von Zufällen abhängig sei, was man jenseits der metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke schön oder häßlich findet, und zwar gleich, auf welchen Gegenstandsbereich man sich richtet.

Insofern ist Hans Georg Gadamer zunächst einmal darin zuzustimmen, daß wir nach Hegel »in Wahrheit« die Natur »mit durch die Kunst erzogenen Augen« sehen. Nach Gadamer hat Hegel »richtig begriffen, daß das Naturschöne ein Reflex des Kunstschönen« ist, so daß wir »das Schöne in der Natur geleitet durch das Auge und das

[88] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 67.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schaffen des Künstlers gewahren lernen«[89]. Allerdings ist es meiner Lesart von Hegels Ästhetik zufolge nicht ausschließlich die Kunst, die unsere »Augen erzieht« und unsere Gewohnheiten prägt. Vielmehr weist Hegel ja auch auf die Kulturabhängigkeit dessen hin, was wir jenseits des substantiell Schönen nach Maßstäben des subjektiven Geschmacks für ästhetisch schön halten. Diesbezüglich aufschlußreich ist wiederum eine Passage aus der *Einleitung*. Hegel behandelt hier die Frage, ob die Kunst natürlich Gegebenes nachahmen soll. Eine erste Antwort lautet, daß »man bei der Auswahl der darzustellenden Objekte« von dem ausgehen soll, »was *die Menschen* schön und häßlich und darum nachahmungswürdig für die Kunst finden«. Man soll »von ihrem Geschmack« ausgehen. Bezeichnenderweise hat das nach Hegel zur Folge, daß schließlich nahezu »alle Kreise der Naturgegenstände offen« stünden, weil kaum etwas »seinen Liebhaber vermissen« würde. Es folgen Beispiele. So sei es »unter den Menschen« beispielsweise »der Fall, daß, wenn auch nicht jeder Ehemann seine Frau, doch wenigstens jeder Bräutigam seine Braut – und zwar etwa sogar ausschließlich – schön findet«. Auch der »Geschmack der *Nationen*« sei von »der höchsten Verschiedenheit und Entgegensetzung«. So werde »eine europäische Schönheit einem Chinesen oder gar einem Hottentotten mißfallen«, weil laut Hegel »dem Chinesen ein ganz anderer Begriff innewohnt als dem Neger und diesem wieder ein anderer als dem Europäer usf.«. Und wenn uns die Inhalte nicht vertraut sind, die fremdländische Profankunstwerke vielleicht sogar adäquat verkörpern, dann kann es laut Hegel durchaus vorkommen, daß uns »die Kunstwerke jener außereuropäischen Völker« als »die scheußlichsten Götzenbilder vorkommen und ihre Musik als die abscheulichste in den Ohren klingen, während sie ihrerseits unsere Skulpturen, Malereien, Musiken für unbedeutend oder häßlich halten werden«[90].

(c) Das ästhetische Schöne in der profanen Kunst. Auch die profane Kunst kann man nach Hegel je nach Geschmack beliebig ästhetisch schön oder häßlich finden, weil sie *nicht mehr* substantiell schön ist, wie das Natürliche *noch nicht* substantiell schön ist. Das Zeitalter der profanen Kunst beginnt laut Hegel mit dem Ausgang des christlichen

---

[89] *Gadamer: Aktualität.* A. a. O. 41. Vgl. im selben Sinne auch *ders.: Wahrheit und Methode.* Tübingen 1960/[4]1975, 55.
[90] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 67 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mittelalters (genauer: mit der Reformation[91]). Zu diesem Zeitpunkt hat die Suche des auf sich selbst reflektierenden Wissens nach einem adäquaten Ausdruck seiner selbst im beschränkten Medium des Sinnlichen ihr immanentes Ende erreicht, weil es religiöse Interessen und Weltanschauungen gab, die sich nicht mehr adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpern ließen. Fortan gibt es zwar noch Kunstwerke, aber diese Kunstwerke sind nicht mehr substantiell schöne, sondern *profane* Kunstwerke. Die Zeit der substantiell schönen Kunstwerke gehört der Vergangenheit an. Wenn Hegel vom »Vergangenheitscharakter«[92] der Kunst (und nicht etwa, wie mißverständlicherweise oft behauptet wird, vom ›Ende der Kunst‹) redet, meint er, daß die Zeit der metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunst vorbei ist.

Der entscheidende Unterschied zwischen profaner und substantiell schöner Kunst besteht darin, daß die profanen Kunstwerke Hegel zufolge von der Darstellungsverpflichtung gegenüber den religiösen Interessen ganzer Epochen befreit sind. Das hat zunächst einmal zur Folge, daß der profane Künstler inhaltlich und infolgedessen auch formal völlig *frei* ist. Die »Gebundenheit an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung« ist laut Hegel für den profanen Künstler »etwas Vergangenes«. Deshalb steht ihm »jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und Gebot«[93]. Geradezu visionär liest es sich, wenn Hegel nicht nur den Menschen (humanus) mit seinen alltäglichen, profanen und partikularen Interessen zum potentiellen Gegenstand der Profankunst erklärt, sondern darüber hinaus alles und jedes »bis auf Blumen, Bäume und gewöhnliche Hausgeräte herunter«[94].

---

[91] Vgl. *Ritter, Joachim: Ästhetik.* In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 1. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1971, (555–582) 577.

[92] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 22 ff., 24, 142; Bd. 14, 232 f. Hegel spricht nicht vom ›Ende der Kunst‹, sondern vom ›Vergangenheitscharakter‹ der Kunst. Vgl. dazu auch *Oelmüller, Willi: Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel.* In: *Philosophisches Jahrbuch* 73. 1965/66. 75–94; sowie *Koepsel: Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert.* A. a. O. 85–144; sowie *Maurer, Reinhart Klemens: Hegel und das Ende der Geschichte.* Interpretation zur ›Phänomenologie des Geistes‹. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965; sowie *The Hegel Myths and Legends.* Hrsg. v. J. Stewart. Evanston 1996.

[93] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 235 f.

[94] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 139 f. (vgl. auch a. a. O. 223, 236). Die Entwicklung, die sich schon auf der Stufe der romantischen Kunstform angekündigte, hat hier also ihren Höhepunkt und Abschluß. Schon in der romantischen Kunstform war der

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Das heißt aber nicht, daß der profane Künstler keinen Regeln unterliegt und völlig Beliebiges zum ›Kunstwerk‹ deklarieren dürfte. Nein, Hegel entwickelt einen Begriff des ›profanen Kunstwerks‹, der in seinen beiden wesentlichen Elementen dem Begriff des ›substantiell schönen Kunstwerks als adäquater Verkörperung von religiösen Interessen der Menschen einer Zeit im Medium des Sinnlichen‹ folgt. Ohne sie in irgendeiner Weise normativ festzulegen, wünscht sich Hegel von den profanen Kunstwerken nämlich, daß sie Interessen verkörpern, die man in Anlehnung an Hegels Formulierung von den »religiösen Interessen der Menschen einer Zeit« als die ›ethischen Interessen der Menschen einer Zeit‹ bezeichnen könnte. Es wird viel zu wenig berücksichtigt, daß zumindest der Hegel der Hothoschen Vorlesungsfassung sich eigentlich nur für solche profanen Kunstwerke interessiert, die die jetzt säkularen Rahmenbedingungen des Handelns der Menschen einer Zeit in ihren kulturell bestimmten Lebenszusammenhängen thematisieren. In diesem Sinne können wir lesen, daß es »sich beim profanen Kunstwerk immer darauf« beschränke, wie es dem Individuum unter den Lebensbedingungen der kulturellen Moderne »ergehe, ob es seinen Zweck glücklich erreiche, welche Hindernisse, Widerwärtigkeiten sich entgegenstellen, welche zufälligen oder notwendigen Verwicklungen den Ausgang hemmen oder herbeiführen«. Religiöse Interessen sollen profane Kunstwerke nicht mehr verkörpern. Statt dessen sollen sie die »Abhängigkeit« des modernen Individuums »von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen« thematisieren, welche »der einzelne Mensch« der Moderne »vorfindet«, denen er sich »beugen muß«, und aus denen heraus »das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint«, Hegel zufolge ausschließlich »verständlich«[95] ist. Ja, es gibt sogar eine Art *Hierarchie* profaner Kunstwerke je nach Gewicht des kollektiv-ethischen Interesses, welches sie thematisieren. Die einschlägige Passage siedelt Schillers *Die Räuber* und *Kabale und*

substantielle Inhalt von einer Komplexität, daß er sinnlich nicht mehr adäquat darstellbar war (s. o.). Dadurch wurde eine Entwicklung eingeleitet, in deren Folge »das Äußere als ein gleichgültiges Element angesehen« wurde, »zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in welchem er keine Bleibe hat.« A. a. O. 139. Die möglichen Inhalte der romantischen Kunstform waren durch die Integration der menschlichen Existenz so komplex geworden, daß schließlich »die ganze Menschheit und deren gesamte Entwicklung ihr unermeßlicher Stoff« war. A. a. O. 138.

[95] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 255, 197 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Liebe unter dem *Don Fiesco zu Genua* und dem *Don Carlos* an, und die letztgenannten wiederum unter dem *Wallenstein*, weil es im erstgenannten Stück um privates Unglück und Unrecht ginge, im zweitgenannten um »Befreiung ihres Vaterlandes« oder um »die Freiheit der religiösen Überzeugung«, während sich Wallenstein »an der Spitze seiner Armee zum Regulator der politischen Verhältnisse«[96] insgesamt aufwerfe. Allerdings (das möchte ich deutlich betonen) handelt es sich hierbei nicht mehr um eine normative Festlegung. Vielmehr ist es wohl so, daß sich der Privatmann Hegel (oder Hotho?) in besonderem Maße für Kunstwerke interessiert, die ethische Interessen der Menschen einer Zeit verkörpern. Ansonsten würde Hegel nämlich eine seiner zentralen Thesen zum profanen Kunstwerk infrage stellen, der zufolge das profane Kunstwerk im Gegensatz zum substantiell schönen Kunstwerk inhaltlich von jeder Darstellungsverpflichtung befreit ist.

Einer anderen normativen Auflage, der das Natürliche als *noch nicht* substantiell Schönes *noch nicht* unterlegen hat, unterliegen die profanen Kunstwerke allerdings definitiv doch. Das profane muß nämlich genau wie das substantiell schöne Kunstwerk seinen jeweiligen Inhalt in entsprechenden physischen Strukturen *adäquat* verkörpern. Inhaltlich unterliegt das profane Kunstwerk keinerlei Beschränkungen mehr. Allerdings kann es als *konkrete Negation* des substantiell Schönen und als ein nicht mehr substantiell Schönes nicht auf das Level des Natürlichen zurückfallen. Deshalb ist es formal nur insofern frei, daß sich die jeweilige physische Gestalt des profanen Kunstwerks folgerichtig aus dem jeweiligen Gehalt ergeben muß. Die Vielfalt der möglichen Inhalte des Profanen bedingt so die mögliche Vielfalt seiner physischen Gestaltungen. Der profane Künstler muß also mindestens noch die eine Bedingung der »subjektiven Geschicklichkeit« erfüllen, seine partikularen und profanen Ausdrucksabsichten adäquat realisieren zu können.[97]

Das bedeutet, daß profane Kunstwerke genau wie substantiell schöne Kunstwerke ästhetisch häßlich sein müssen, wenn ihr Gehalt es erfordert.[98] Nur dann können wir sie mit Hegel unabhängig von

---

[96] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 256.

[97] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 197, 235.

[98] Damit scheint sich folgende Möglichkeit der Rehabilitierung der Passagen über das Naturschöne anzubieten: Wenn es in profanen Kunstwerken um die Darstellung von natürlich Gegebenem qua natürlich Gegebenem geht, dann müssen diese Kunstwerke (weil alle Naturphänomene qua Naturphänomen substantielle Mängel aufweisen) in

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ihrer ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit »in einem formellen Sinne schön«[99] nennen, was bei Hegel nichts anderes als ›gelungen‹ bedeutet. Hegel scheint somit entgegen Bosanquets Einschätzung auch im Falle der profanen Kunstwerke an ästhetischer Schönheit nicht besonders gehangen zu haben. Das erklärt, warum der Hegel der Hothoschen Vorlesungsfassung offensichtlich seine helle Freude daran hatte, daß es bei Shakespeare »Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des alltäglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute Nachttöpfe und Flöhe« gibt, und daß auf einem niederländischen Gemälde ein »böses Weib« ihren »betrunkenen Mann in der Schenke auszankt«, und das auch noch »recht bissig«, so daß sich so richtig »zeigt«, daß »er ein liederlicher Kerl und sie ein geifriges altes Weib«[100] ist. Wichtiger aber ist, daß es für Hegel auch ästhetisch schöne profane Kunstwerke geben kann, obwohl profane Kunstwerke explizit keine substantiell schönen Kunstwerke mehr sind! Es findet sich eine Passage, der zufolge im profanen Kunstwerk »vom Schönen« »gleichsam das Scheinen als solches fixiert« wird, wenn schöne Augenblicke und Szenen wie der »Schimmer einer beleuchteten Traube«, ein »schwindender Blick des Mondes« oder das »Lachen eines Bauern« gegen das Vorübereilen der Zeit im profanen Kunstwerk eingefangen wer-

---

gewissen Hinsichten häßlich sein, um Hegels Gebot der Adäquatheit der äußeren Gestaltung gegenüber dem auszudrückenden Inhalt zu entsprechen. Wenn also Faultiere *gemalt* werden, dann muß man sehen können, daß es sich um verschlafene Tiere handelt. Wenn es um die Gestaltung von Menschen als *Naturwesen* (nicht als Geistwesen) geht, dann muß zum Ausdruck kommen, daß der Mensch als natürliches Wesen von Verfall und Tod bedroht ist. Das kann nur von zumindest in Graden häßlichen Ausdrucksgestalten geleistet werden. Allerdings würde dieser Rehabilitierungsversuch das Problem in sich bergen, daß es keine ästhetisch schön gestalteten Nachahmungen von Natürlichem mehr geben könnte, wenn das Diktum vom substantiellen Mangel des Natürlichen ernst genommen würde.

[99] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 235. Treffend heißt es also bei Gethmann-Siefert bzw. Collenberg-Plotnikov zu den profanen Kunstwerken: »Ein Kunstwerk ist nicht nur schön, sondern mit gleichem Recht auch nicht-mehr-schön, charakteristisch bis hin zum Häßlichen.« *Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Georg Wilhelm Friedrich Hegel.* In *Ästhetik und Kunstphilosophie.* Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998, (363–377) 375. Daß dasselbe auch für die metaphysisch ausgezeichneten Kunstwerke gelten kann, wird hier allerdings übersehen. Nach Scheible hat Hegel durchaus gesehen, daß es sich um ein dem Zeitgeist entsprechendes, neues Phänomen handeln muß, wenn in der deutschen Romantik die absolute Orientierung am Ideal der Schönheit aufgegeben wird. *Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt.* Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984. Vgl. auch *Jung, Werner: Schöner Schein.* A. a. O. 116.

[100] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 221; Bd. 15, 130.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den.[101] Die profanen Kunstwerke müssen Hegel zufolge also keineswegs im ästhetischen Sinne häßlich sein, weil sie nicht mehr in einem substantiellen Sinne schön sind. Er legt profane Kunst jenseits des substantiell Schönen nur noch darauf fest, ihre jeweiligen Inhalte adäquat zu verkörpern, so daß profane Kunstwerke bei entsprechendem Inhalt in einem ästhetischen Sinne sowohl schön als auch häßlich sein können.

Damit ist der Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ in Hegels Ästhetik offensichtlich nicht alternativlos. Bei näherer Hinsicht lassen sich sogar vier verschiedene Begriffe des ›Schönen‹ und drei Begriffe des ›Häßlichen‹ ausmachen! Es gibt zunächst einmal das substantiell Schöne, das als einziges kein (häßliches) Pendant hat. Etwas ›substantiell Häßliches‹ ist bei Hegel nicht definiert und läßt sich auch nicht definieren. Das Natürliche ist lediglich etwas *noch nicht* substantiell Schönes, wie das profane Kunstwerken etwas *nicht mehr* substantiell Schönes ist. Zweitens war die Rede von der ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit der physischen Gestalten von profanen wie auch von substantiell schönen Kunstwerken. Hier handelt es sich um eine dienstbare ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit, weil sich die physische Gestalt von Kunstwerken laut Hegel ja in jedem Falle nach dem jeweils zu verkörpernden Inhalt zu richten hat. Drittens war die Rede von der freien ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit von Natürlichem, das wir ausschließlich nach Maßstäben unseres persönlichen Geschmacks beurteilen.[102] Schließlich war von der formalen Schönheit des profanen Kunstwerks die Rede, die vorliegt, sobald ein profanes Kunstwerk seinen wie immer gearteten Inhalt adäquat verkörpert. Sein Pendant hat die formale Schönheit in der formalen Häßlichkeit des *Mißlingens* eines profanen Kunstwerks. Hegels *Ästhetik* ist also ein wahrer Tummelplatz für ganz verschiedene Begriffe des ›Schönen‹. Von ›Positivität‹ im Sinne von ›Alternativlosigkeit‹ kann folglich keine Rede sein.

---

[101] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 227.

[102] Inwieweit das freie ästhetische Schöne oder Häßliche mit dem dienstbaren ästhetischen Schönen oder Häßlichen in Beziehung steht, müßte sicherlich noch geklärt werden. Dafür ist hier jedoch kein Raum, zumal auch keine thematische Notwendigkeit besteht, sich weiter mit naturästhetischen Fragen zu befassen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Das substantiell Schöne, der Darstellung des Wahren verpflichtet

Unter etwas ›durch und durch Positivem‹ kann man auch etwas verstehen, das uneingeschränkt wirklich ist, weil es in seiner Existenz oder in seiner Tätigkeit von nichts anderem abhängt. In der scholastischen Gotteslehre ist das die übliche Bedeutung von ›Positivität‹.

(a) Hegels Auffassung vom Künstler. Man könnte das substantiell schöne Kunstwerk als unabhängig betrachten, wenn es im Sinne des romantischen Geniekults nur von der Kreativität eines Genies abhinge, das sich als solches keinem äußeren Gesetz unterwerfen muß.[103] Kaum etwas aber bestreitet Hegel deutlicher. Eindringlich warnt er vor dem »zerstörerischen« romantischen Geniekult, der (das folgende sind Worte des frühen Schelling aus dem Jahr 1803) von einem »autonomischen« Genie spricht, das sich jeder »fremden Gesetzgebung entzieht«, aber »nicht der eigenen«, weil es schließlich »nur Genie« ist, »insofern es höchste Gesetzmäßigkeit ist«[104]. Gegen die romantische Verklärung der Kreativität des Künstlers polemisiert Hegel mit sichtlichem Vergnügen, daß zur künstlerischen Fertigkeit weder »Begeisterung« noch »Champagner« verhelfen würden, sondern »nur Fleiß, Reflexion und Übung«. Das Genie Hegels hat allenfalls ein angeborenes Talent, die religiösen Interessen der Menschen seiner Zeit im Medium des Sinnlichen adäquat zu verkörpern. Dieses Talent hat es jedoch mit Fleiß und Übung zu vervollkommnen. »Wenn Talent und Genius des Künstlers« auch »ein natürliches Moment in sich« haben mögen, so bedarf »dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken«, der »Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung« und »der Übung und Fertigkeit im Produzieren«. Vor allem die Lebenserfahrung sollte dabei nach Hegel nicht unterbewertet werden. Laut Hegel müssen »Geist und Gemüt« erst

---

103 Diese romantische Auffassung vom Genie wird z. B. vertreten in *Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie.* Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. E. Behler. München/Paderborn/Wien ²1964. Vgl. dazu auch *Brigleb, Klaus: Ästhetische Sittlichkeit.* Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik. Tübingen 1962. Zu Schellings Kritik an Schlegels Auffassung vom Charakteristischen vgl. Absatz 2.1.c.

104 *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums.* 1803. In: *Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämmtliche Werke.* Bd. V. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856–1861, 349.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich gebildet sein, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zustande bringen« kann. Zu Kronzeugen für diese Auffassung beruft Hegel keine Geringeren als Goethe und Schiller. Deren »erste Produkte« sind in seinen Augen nämlich »von einer Rohheit und Barbarei, vor der man erschrecken kann«[105].

Das alles aber betrifft die sekundäre Seite der Ausführung. Viel wichtiger ist dem Gehaltsästhetiker Hegel die Frage, »in welcher Weise« der jeweilige Gehalt »an den Künstler kommen müsse«. Die Antwort ist bezeichnend. Hegels Auffassung von Kunst zufolge denkt sich der geniale Künstler den Gehalt seiner Kunst nämlich nicht etwa aus; er schafft ihn nicht in einem originär-kreativen Sinne. Nein, Hegels metaphysischem Begriff vom ›Künstler‹ zufolge ist der Künstler lediglich eine Art ›Handlanger des Absoluten‹. Als solcher findet er seine Stoffe vor, um sie »zu gestalten und sich überhaupt darauf zu äußern«. Von Selbstgesetzgebung, Eigenständigkeit oder kreativer Originalität im Sinne der romantischen Genie-Konzeption findet sich bei Hegel keine Spur. So kann Bosanquets Diktum von der ›Positivität‹ des schönen Kunstwerks bei Hegel nicht gemeint sein.

(b) Die Darstellungsverpflichtung des Schönen gegenüber dem Wahren. Ist das substantiell Schöne Hegels vielleicht in seiner Existenz im höchsten Maße wirklich und unabhängig? Falls Hegels Ästhetik noch die Gedanken der Ästhetik des frühen Schelling wiedergäbe, läge eine solche Interpretation von Bosanquets Diktum nahe. Für den frühen Schelling ist schließlich das gesamte »Universum« im »Absoluten« als »das vollkommenste Kunstwerk gebildet«, so daß es sich »für die Einbildungskraft« in »absoluter Schönheit« darstellt.[106] Bei Schelling ist das Schöne tatsächlich in einem höchsten Maße wirklich und als Urbild des Seienden von nichts anderem abhängig.

Unabhängig ist das substantiell Schöne Hegels nun zweifelsohne von der Moral. Hegel bezeichnet es ausdrücklich als »kümmerliche Betrachtung«, wenn man sich in seinem Kunstgenuß von den moralischen Überlegungen stören läßt, »wie viele arme Athenienser von dem Mantel der Pallas« hätten »gesättigt, wie viele Sklaven los-

[105] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 45 ff., 95 f., 371.
[106] *Schelling: Fernere Darstellung.* A. a. O. 197.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gekauft werden können«[107]. Falls Bosanquet mit seinem Diktum also gemeint haben sollte, daß das Schöne Hegels von der Darstellung des Guten unabhängig und insofern eine durch und durch positive Weise der Existenz hat, wäre ihm recht zu geben. Aber ist das Schöne Hegels deshalb ›durch und durch positiv‹ in seiner Daseinsberechtigung? Kann es tatsächlich völlig unabhängig für sich bestehen? Nein, denn es hat einen sehr viel stärkeren Herrn als das Gute über sich: nämlich das Wahre. Diesem Herrn ist es auf Gedeih und Verderb ausgeliefert und in seiner ganzen Existenzberechtigung unterworfen.

In einem ersten Schritt sei daran erinnert, daß das Ganze des späten Hegel anders als das Schöpfungsganze des frühen Schelling »im Absoluten« keineswegs »das vollkommenste Kunstwerk«[108] und keineswegs das Urbild aller Schönheit ist. Anders als beim frühen Schelling ist das Ganze des späten Hegel nicht wesentlich vollkommen schön, sondern es ist mehr als das: Es ist *das Wahre* in dem umfassenden Sinn, daß es allem einigend zugrunde liegt, was disparat zu sein scheint, und daß es außerdem alles geschichtlich Werdende und Vergehende aus sich erzeugt. Hegel vertritt damit – um eine Formulierung von Herbert Schnädelbach aufzugreifen – einen radikal gedachten »Wahrheits-Holismus«, der laut Schnädelbach »semantische Kopfschmerzen« bereitet, weil er nicht nur das räumlich Getrennte und das in der Zeit Werdende und Vergehende, sondern auch das Widersprüchliche umgreift.[109] Zweitens sei darauf hingewiesen, daß sich ein derart umfassendes Wahres in den singulären physischen Ausdrucksgestalten der Kunst in seiner ganzen Totalität und Komplexität *auf keinen Fall* verkörpern kann, weil schließlich alles räumlich und zeitlich *begrenzt* ist, was an Materie gebunden ist. Das teleologisch sich entwickelnde Wahre des späten Hegel umfaßt auch das Widersprüchliche und das in der Zeit Getrennte. Wie soll ein solches Wahres im Sinne des frühen Schelling »nur in demjenigen oder vielmehr nur als dasjenige« existieren?[110] Das substantiell Schöne Hegels ist also *begrenzt* in seiner Darstellungsleistung ge-

---

[107] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 334 f.

[108] *Schelling: Fernere Darstellung.* A. a. O. 197.

[109] Schnädelbach sieht außerdem erstens methodologische Schwierigkeiten, wenn die Methode des Erkennens Bestandteil des Wahren sein soll. Zweitens mahnt er Theodizee-Probleme in Hegels Wahrheitsholismus an. *Schnädelbach, Herbert: Hegels Lehre von der Wahrheit.* Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin. In: *Öffentliche Vorlesungen* 10. Hrsg. v. M. Dürkop. Berlin 26. Mai 1993, 5, 11, 13.

[110] *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 15.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

genüber dem Wahren. Wodurch aber läßt sich das Wahre dann erfassen? So muß die dritte Frage lauten. Laut Hegel ist die »wahre Gestalt« des Ganzen bzw. des Wahren der *absolute Begriff*[111]. Nun ist hier natürlich nicht der Raum, dieser zentralen Konzeption der Hegelschen Metaphysik auch nur annähernd gerecht werden zu können. Selbst auf die Gefahr gröbster Simplifizierung hin muß hier die Erläuterung ausreichen, daß der absolute Begriff Hegels (wie jeder Begriff) eine epistemische und ontologische Doppelnatur hat. Zu jedem Begriff gehören nach Hegel sowohl das Moment seiner abstrakten, inhaltlichen Bestimmung sowie das Erzeugen seiner eigenen Realität in der geschichtlichen Wirklichkeit.[112] Insofern ist der »absolute Begriff« Hegels sowohl der vernünftige Strukturplan des kosmischen Ganzen als auch das kosmische Ganze selbst, wie es sich zu einem idealen Endpunkt der Geschichte als vollständige Realisierung des Vernunftplans darstellen würde. Mit diesem Begriff vom ›Begriff‹ geht Hegel gegen den frühen Schelling in Opposition mit der These, daß die letztgültige und eigentliche Gestalt seines umfassenden Wahren nur der absolute Begriff und kein durch die Bedingungen des Physischen räumlich und zeitlich begrenztes Kunstwerk sein könne. Wegen seiner umfassenden Konzeption des Wahren verabschiedet sich Hegel also viertens auch von der ästhetischen Anschauung des frühen Schelling. Er kann in der Anschauung keine Tätigkeit mehr sehen, die dem begreifenden Denken der Philosophie auch nur annähernd Vergleichbares leistet.[113] In seiner *Phänomenologie* erklärt Hegel die Vorstellung, daß sich das Wahre quasi wie »im Schlafe« mittels dessen erfassen lassen soll, was der frühe Schelling »bald Anschauung, bald unmittelbares Wissen des Absoluten, Religion, das Sein« genannt hat, zu einem bloßen »Köder«. Nach Hegel offenbart sich das Wahre nur, wenn »das chaotische Bewußtsein« angesichts des Widersprüchlichen und Getrennten »zur gedachten Ordnung und zur Einfachheit des Begriffs« zurückgebracht wird. Das aber kann nach Hegel nur das Denken leisten![114] Denken besteht nach Hegel in der Bewegung des Setzens und Überwindens von Gegensätzen durch die »ungeheure Macht des Negativen«, die in den

[111] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 60; *ders.: Phänomenologie.* A. a. O. 14 f.

[112] Hegels Begriff ist »schon seiner eigenen Natur nach diese Identität« von abstrakter Bestimmung und Realität, »und er erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 145.

[113] Vgl. dazu das Kapitel 2.

[114] *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 14–18.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gegensätzen liegt. Die Anschauung kann der Auffassung Hegels zufolge hingegen lediglich schon längst »Bekanntes« erfassen und »unbesehen« als »etwas Gültiges zugrunde« legen. Deshalb kann Anschauung nach Hegel lediglich »Erbauung« gewähren, aber in Richtung Wahrheit niemals »von der Stelle« kommen.[115] Nun tut Hegel der Anschauung des frühen Schelling zwar in gewisser Weise Unrecht, wenn er sie derart als statisch abtut. Schließlich fordert der Schelling von 1807 vom Künstler ja, sich bewußt von den erscheinenden Dingen loszureißen, um zu den Dingen vorzudringen, wie sie eigentlich sind. Also gibt es zumindest einen Zeitpunkt, an dem man ›hin zur‹ Schellingschen Anschauung ›von der Stelle‹ kommt. Das tut hier jedoch nichts zur Sache. Hier interessiert nur, daß Hegel ab 1807 (wie es bei Baum treffend heißt) »die früher« als »unfähig zur Erkenntnis des Absoluten gescholtene Reflexion nunmehr zu einem positiven Moment des Absoluten selbst«[116] macht, weil sich für den Hegel der *Phänomenologie* das Wahre bzw. das Ganze per Anschauung nicht mehr erfassen läßt, da alles räumlich und zeitlich begrenzt ist, was sich im Medium des Sinnlichen zur Anschauung bringen kann. Damit stellt sich jetzt folgende Frage: Wenn das substantiell Schöne für Hegel die adäquate Verkörperung eines »bestimmten Wahren« ist, und wenn sich das Wahre nicht per Anschauung, sondern nur mittels des Denkens erfassen läßt – sollen wir dann das im substantiell Schönen physisch verkörperte »bestimmte Wahre« ebenfalls denkend erfassen? Genau das ist der Fall! Das bestätigt eine zentrale Stelle in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hier heißt es, daß das Kunstschöne »dem begreifenden Denken« grundsätzlich und »durchaus nach allen Seiten hin offen«[117] steht. An anderer Stelle wird das präzisiert. Laut Hegel ist es nämlich »der Gehalt«, welcher »in der Kunst entscheidet«. Deshalb muß es sich »die Philosophie der Kunst« nach Hegel auch »zu ihrem Hauptgeschäfte werden lassen, was dies Gehaltvolle und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen«[118].

---

[115] *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 34 ff. Denken vollzieht sich nach Hegel als ein »flüssig«-Werden der Gedanken im Unterscheiden und Anzweifeln bis hin zu dem Punkt, wo »aus dieser Unterscheidung Gleichheit« wird, »und diese gewordene Gleichheit« nennt er dann auch »Wahrheit«. A. a. O. 40 f. (vgl. auch 57 f.).

[116] *Baum: Hegel.* A. a. O. 77.

[117] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 127.

[118] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 242. Es heißt parallel dazu in der *Enzyklopädie*: »Aus diesem Auseinandertreten und zeitlichen und äußerlichen Aufeinanderfolgen

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Aus der Darstellungsverpflichtung des Schönen gegenüber dem Wahren zieht Hegel somit die im Rahmen einer Philosophie der Kunst ungewöhnliche Konsequenz, daß das Wesentliche eines substantiell schönen Kunstwerks nicht etwa den Sinnen, sondern ausschließlich dem Denken zugänglich sei. Der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks wird nach Hegel von *geistiger* Tätigkeit[119] erfaßt. Gadamer spricht in diesem Zusammenhang kritisch von einer »idealistischen Verführung« und warnt als Hermeneutiker vor dem Irrglauben, »daß man den Sinngehalt, der uns aus Kunst anspricht, im Begriff einholen« könne. Er sinnt uns statt dessen die Auffassung an, daß »das Werk als Werk und nicht als Übermittler einer Botschaft zu uns spricht«[120]. Dieser Auffassung ist Hegel definitiv nicht. Nach Hegel ist der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks eine Botschaft, die nicht mittels einer speziellen ästhetischen Anschauung erfaßt wird, sondern durch das begreifende (bzw. begrifflich gefaßte) Denken der Philosophie. Von einer Unabhängigkeit des substantiell Schönen vom Wahren kann bei Hegel also keine Rede sein.

(c) Die Selbstüberwindung der Kunst. Mit dem Gesagten ist noch nicht einmal alles ausgeschöpft, was sich bei Hegel über die Unterordnung des Schönen unter das Wahre sagen läßt! Vom Standpunkt der Philosophie geht es Hegel nämlich darum, vermittelt durch ein substantiell schönes Kunstwerk gleich *viererlei* denkend zu begreifen. Vor allem soll denkend begriffen werden, was da verkörpert ist: das ›bestimmte Wahre‹ bzw. die ›religiösen Interessen und Weltanschauungen ganzer Epochen und Völker‹. Zweitens soll begriffen werden, daß das substantiell schöne Kunstwerk gegebenenfalls nur deshalb ästhetisch schön ist, damit es seinen substantiellen Gehalt

---

⟨von konkreten Gestalten, in denen sich das Geistige offenbart⟩ nimmt sich die Entfaltung der Vermittlung in ihrem Resultat, dem Zusammenschließen des Geistes mit sich selbst, nicht nur zur Einfachheit des Glaubens und der Gefühlsandacht zusammen, sondern auch zum Denken, in dessen immanenter Einfachheit ebenso die Entfaltung ihre Ausbreitung hat, aber gewußt als ein untrennbarer Zusammenhang des allgemeinen, einfachen und ewigen Geistes in sich selbst. In dieser Form der Wahrheit ist die Wahrheit der Gegenstand der Philosophie.« *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 377.

119 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 57.

120 *Gadamer: Aktualität.* A. a. O. 43 f. Diese Kritik geht vielleicht auf Adorno zurück, der im Jahr 1970 behauptet hatte, daß Hegel mit seinem inhaltsästhetischen Begriff vom ›Kunstwerk‹ »der banausischen Überführung von Kunst in Herrschaftsideologie Vorschub geleistet« habe. *Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie.* Frankfurt 1970/[5]1981, 18.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

adäquat zur Darstellung bringt, daß es aber um die Darstellungsfunktion und nicht um die ästhetische Schönheit des Kunstwerks geht (s. o.). Damit soll drittens auch begriffen werden, daß das, was sich im Kunstwerk zur Darstellung bringt, nur erfaßt werden kann, wenn man das Verhältnis von dem, was verkörpert wird, zu seiner sinnlich wahrnehmbaren Gestalt reflektiert; wenn man eben nicht (wie z. B. beim Angenehmen[121]) im Genuß dessen verharrt, was gegebenenfalls eine ästhetisch schöne physische Gestalt hat.

Viertens und letztens soll vom Standpunkt der Philosophie aber auch denkend begriffen werden, daß sich im substantiell schönen Kunstwerk das Wahre nur in bestimmter und partikularer Weise ausdrückt; daß die Verkörperung des Absoluten im substantiell schönen Kunstwerk nur etwas Vorläufiges ist; daß das Absolute etwas ist, das sich im Medium des Sinnlichen in seiner auch Werdendes und Vergehendes sowie Widersprüchliches umfassenden Totalität nicht endgültig veranschaulichen läßt. Zur Unterordnung des Schönen unter das Wahre gehört nach Hegel nämlich auch, daß das substantiell schöne Kunstwerk seine eigene ›Positivität‹ in Frage stellt, indem es die Grenzen seiner Darstellungsleistung gegenüber dem Wahren explizit thematisiert. Die vielzitierte Formel, mit der Hegel diesen Sachverhalt ausdrückt, lautet: »Das *Schöne* bestimmt sich« als das »sinnliche *Scheinen* der Idee«[122]. Diese Formel ist sowohl zur Essenz von Hegels Ästhetik als auch für die gröbste Verfälschung durch Heinrich Gustav Hothos Editionsarbeit erklärt worden.[123] Ich halte sie für eine Essenz. Sie besagt nämlich, daß das substantiell schöne Kunstwerk selbst thematisiert, daß seine sinnliche Oberfläche nur

---

[121] Wer es mit Angenehmem zu tun hat, wird das Angenehme in seiner sinnlichen Qualität sinnlich genießen. Hegel betont, daß das sinnlich Angenehme nicht das Medium der schönen Kunst sei. Der Verfall der klassischen Kunstform in der Antike sei dadurch bedingt gewesen, daß statt Schönheit Angenehmes geschaffen wurde. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 106 f. Außerdem seien Sinne, die nur auf Angenehmes reagieren und kein theoretisches Potential haben (Geruchssinn und Geschmackssinn), keine Sinne, die durch Kunstschönes affiziert werden. A. a. O. Bd. 13, 61.

[122] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 151 f.

[123] Vgl. *Lypp, Bernhard: Idealismus und Philosophie der Kunst.* In: *Hegel und die Kritik der Urteilskraft.* A. a. O. 101. In der *Enzyklopädie* ist davon die Rede, daß das Ideal mit seiner konkreten, sinnlichen Gestalt Zeichen der Idee sei. *Hegel: Enzyklopädie.* A. a. O. 367. Taylor führt die Definition des Schönen als »sinnliches Scheinen des Wahren« insb. auf den über Schiller vermittelten Einfluß von Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück. *Taylor, Charles: Kunst.* In: *ders.: Hegel.* Cambridge 1975. Im Text zit. nach *ders.: Hegels.* Übers. v. G. Fehn. Frankfurt a. M. 1978, (612 ff.) 614.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Medium für den eigentlichen geistigen Gehalt ist, und daß hinter der bzw. *durch die sinnliche Oberfläche hindurch* das erfaßt werden muß, worum es im Kunstwerk eigentlich geht. Es geht um seinen eigentlichen substantiellen Gehalt und damit um die Tatsache, daß es Verkörperung eines bestimmten Wahren im Medium des Sinnlichen ist.[124] Das hat einschneidende Konsequenzen. Denn indem das substantiell schöne Kunstwerk den Impuls gibt, *durch* seine sinnlich wahrnehmbare Oberfläche hindurch seinen eigentlichen geistigen Gehalt denkend zu begreifen, verweist es selbst darauf, daß das Absolute mehr ist, als sich im Medium des Sinnlichen verkörpern läßt[125], und sei die Verkörperung auch noch so ästhetisch schön. Treffend spricht Otto Pöggeler in diesem Zusammenhang von der Hegelschen »Metaphysik des Schönen« als einer »Eingrenzung der Leistung des Schönen«[126]. Das substantiell Schöne Hegels thematisiert selbst, daß die Kunst, die »in der Natur und den endlichen Gebieten des Lebens ihr *Vor*« hat, ebenso »auch ein *Nach*« kennt, nämlich »einen Kreis, der wiederum ihre Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten überschreitet«[127]. In der vielzitierten Formel wird ausgesagt, daß das substantiell Schöne Hegels durch seinen ihm wesentlichen *Scheincharakter* selbst das sogenannte ›Ende der Kunst‹ einleitet, indem es auf seine innewohnende Grenze verweist und damit über sich hinaus auf das Wahre, wie es sich *nicht-mehr-sinnlich* konkretisiert. Das wiederum heißt, daß das substantiell Schöne Hegels seine Existenzberechtigung sogar durch eigenes Zutun verliert, sobald es seiner Darstellungsverpflichtung gegenüber dem Wahren nicht mehr nachkommen kann – ein devoteres Schönes ist wohl kaum denkbar. Das substantiell Schöne Hegels ist dem Wahren kompromißlos und ohne jede Eigenständigkeit untergeordnet. Es ist also auch in dem Sinne nicht ›durch und durch positiv‹, daß es in seiner Existenz unabhängig wäre.

---

124 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 151 f.

125 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 60.

126 Nach Otto Pöggeler hat »die Metaphysik des Schönen, die Hegel seiner Kunstphilosophie zugrundegelegt« hat, das »eigentümliche Schicksal, daß sie nicht nur von außen zerstört worden ist, sondern sich innerlich selbst aufgelöst hat.« *Pöggeler. Otto: Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena.* In: *Hegel in Jena. Hegel-Studien* 20. Hrsg. v. O. Pöggeler. Bonn 1980, 249 f.

127 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 141.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Das substantiell schöne Kunstwerk als erstes versöhnendes Mittelglied zwischen Geist und Natur

Wenn man etwas ›durch und durch positiv‹ nennt, meint man im alltäglichen Sprachgebrauch in der Regel, daß es uneingeschränkt zu bejahen und zu loben ist. In diesem Sinne bezeichnet der Hegelsche Begriff des ›substantiell Schönen‹ tatsächlich Positives. Damit soll nicht hervorgehoben werden, daß Hegel die Leistung der Schöpfer der substantiell schönen Kunstwerke bewundert. Nein, die substantiell schönen Kunstwerke selbst haben nach Hegel in der Geschichte überaus Positives geleistet.

(a) Die Verwunderung am Anfang des Kunstschaffens. Nach Hegel hat »die Kunstanschauung überhaupt« mit einer »*Verwunderung* angefangen«. Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte (genauer: zur Zeit der frühen orientalischen Hochkulturen) hat sich der Mensch plötzlich »von dem unmittelbaren, ersten Zusammenhange mit der Natur und von der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde« losgerissen. Er ist »geistig« von der »Natur und seiner eigenen singulären Existenz«[128] zurückgetreten. Der Mensch ist sich plötzlich verwundert der Tatsache *bewußt* geworden, daß er nicht nur ein Naturwesen, sondern auch ein Geistwesen ist, das den natürlichen Dingen fremd gegenübersteht. Diese Verwunderung war nach Hegel eine existentielle Krisenerfahrung mit *schmerzlichem* Charakter.[129] Er spricht von einem »schmerzlichen«[130] Bruch zwischen Geist und Natur. Entscheidend ist nun die Tatsache, daß von Erfahrungen mit schmerzlichem (negativem) Charakter nach Hegel generell ein »ungeheurer negativer« Impuls ausgeht. In der *Phänomenologie* heißt es, daß aus allen schmerzlichen Gegensätzen (und nur aus schmerzlichen Gegensätzen) »ungeheure Energien«[131] entstehen

---

[128] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 408 (393).

[129] Dasselbe gilt für die spätere Todeserfahrung der Ägypter, in der sich das Geistwesen Mensch nach Hegel zum ersten Mal bewußt als sterbliches Naturwesen erlebt. *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 450 f. Vgl. zur Todeserfahrung bei Hegel auch *Brunkhorst-Hasenclever, Annegrit: Die Transformierung der theologischen Deutung des Todes bei G. W. F. Hegel.* Ein Beitrag zur Formbestimmung von Paradox und Synthese. Frankfurt a. M. 1976.

[130] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.

[131] *Hegel: Phänomenologie*. A. a. O. 36. Es heißt weiter, daß der Geist »seine Wahrheit nur« gewinnt, »indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches vom Negativen wegschaut«, sondern »er ist diese

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

würden, die zur Überwindung der schmerzlichen Gegensätze streben. Aus der schmerzlichen »Verwunderung« über den Bruch zwischen Geist und Natur ist nach Hegel in den Menschen der Impuls entstanden, mit den Naturreligionen erste Deutungsmuster zu kreieren, nach denen sich der Mensch auch als bewußt gewordenes Wesen in der Natur wieder eingebettet und geborgen fühlen kann.[132] Verkörpert wurden diese Deutungsmuster im Medium des Sinnlichen. So entstanden die ersten substantiell schönen Kunstwerke als die ersten Instanzen des Trostes für das neu geborene Geistwesen Mensch.

Substantiell schöne Kunstwerke können trösten, weil der Bruch zwischen Geist und Natur im substantiell schönen Kunstwerk als ein überwindbarer Bruch erscheint, wenn sich ein geistiges Deutungsmuster in einem substantiell schönen Kunstwerk im Medium des Sinnlichen adäquat verkörpern kann. Das substantiell schöne Kunstwerk stellt als adäquate Verkörperung eines geistigen Gehalts im Medium des Sinnlichen eine Einheit von Geistigem und Physischem dar, und nichts anderes als eine Wiedervereinigung von Geist und Physis wird nach Hegel im Prozeß der Geschichte ja angestrebt. Das ist gemeint, wenn Hegel schreibt, daß »diesen Bruch aber, zu welchem der Geist fortgeht«, er »ebenso zu heilen« weiß, indem er »aus sich selbst die Werke der schönen Kunst« erzeugt »als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens«[133]. Als die erste (wenn auch noch instabile) durch geistige Anstrengung geschaffene Einheit von Physischem und Geistigem ist das substantiell schöne Kunstwerk das »erste versöhnende Mittelglied«[134] im Prozeß der Überwindung des »schmerzlichen Bruchs« zwischen Geist und Natur in der Geschichte. Deshalb nennt Ernst Bloch die »Musen« der Kunst »die ersten Trösterinnen des bei

---

Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt«. *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 36.

132 Nach derselben Gesetzmäßigkeit erwuchsen aus der bewußten Todeserfahrung des »ersten Kunstvolks« der Ägypter laut Hegel Deutungsmuster, in denen der Tod tröstlicherweise »der Tod des nur Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren ist«. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 450 f.

133 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.

134 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hegel nun beginnenden Fürsichsein des Geistes«[135]. Durch die adäquate Verkörperung eines aus geistiger Aktivität entstandenen Deutungsmusters im Medium des Sinnlichen scheint der schmerzliche Bruch zwischen dem »Sinnlichen und Vergänglichen« und dem »reinen Gedanken« ein überwindbarer Bruch zu sein. Darin besteht die ›ungeheure Positivität‹ dessen, was Hegels substantiell schönes Kunstwerk als »erstes versöhnendes Mittelglied« in der Geschichte geleistet hat.

(b) Die Begrenztheit des Schönen. Allerdings ist der Hegelsche Begriff des ›Schönen‹ auch in dieser Hinsicht nicht ›durch und durch positiv‹, wie Bosanquet behauptet. Hegel nennt nämlich auch diejenigen Kunstwerke in einem substantiellen Sinne ›schön‹, in denen der schmerzliche Bruch nicht etwa überwunden zu sein scheint, sondern lediglich als schmerzlicher Bruch thematisiert wird. Das sind die Kunstwerke mit symbolischer und romantischer Kunstform.

Im Kunstwerk mit symbolischer Kunstform wird der Bruch thematisiert, wie er gerade erst schmerzlich aufgebrochen und bewußt geworden ist. Das physische Material sperrt sich noch dagegen, den substantiellen Gehalt adäquat zu verkörpern. Die »mangelhaften« physischen Gestalten zeigen an, daß die Einheit der idealen Verkörperung noch nicht erreicht ist. »Die erste Kunstform« ist eher ein »bloßes Suchen der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung«[136]. Wirklich tröstend sind nur die Kunstwerke mit klassischer Kunstform. Nur hier scheint der Bruch tatsächlich überwunden zu sein, weil physische Gestalt und geistiger Gehalt des Kunstwerks mit klassischer Kunstform ja »zu dem vollendetsten Entsprechen ineinandergearbeitet«[137] sind (s. o.). Aber dieser idyllische Zustand kann nicht lange währen. Das Gottesbild der Antike wird wegen seines nur äußerlichen Anthropomorphismus vom christlichen Gottesbild abgelöst. Und das christliche Gottesbild ist so beschaffen, daß es sich in physischem Material nicht mehr idealiter

---

[135] *Bloch: Philosophie der Kunst.* A. a. O. 274. Nach Henrich ist Hegels Begriff von Schönheit von Hölderlin beeinflußt, weil der frühe Hölderlin angenommen habe, daß Schönheit wie die Liebe die vorübergehende Vereinigung von Gegensätzen sei. (Für den späten Hölderlin sei Schönheit ein übergreifendes, höheres Drittes, eine absolute Verschmelzung gewesen.) *Henrich, Dieter: Hegel und Hölderlin.* In *ders.: Hegel im Kontext.* Frankfurt a. M. 1967/²1975, 9–40.

[136] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 107.

[137] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 75.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

verkörpern kann. Der substantielle Gehalt der christlichen Religion ist so komplex, daß er die Verkörperungsmöglichkeiten jedes physischen Materials sprengt. Der christliche Gott »ist die Liebe« in Hegels Augen. Die Liebe (als Christusliebe, Mutterliebe und Freundesliebe konkretisiert) ist nach Hegel das höchste, was die romantische Kunstform zum Ausdruck bringen kann. Allerdings ist Liebe eine Emotion. Als solche hat sie ihren Ort im Gemüt des Menschen. Das erklärt laut Hegel, warum sich »der ganze Inhalt« der Kunst mit romantischer Kunstform auf die »Innerlichkeit des Geistes, auf die Empfindung, die Vorstellung, das Gemüt« konzentriert. Allerdings ist »die Geschichte des Gemüts« unendlich komplex und »unendlich reich«. Deshalb entzieht sich das, was die romantische Kunstform darzustellen hat, letztlich der sinnlichen Darstellbarkeit. Der emotionale Inhalt der substantiell schönen Kunstwerke mit romantischer Kunstform ist so überkomplex, daß »das äußerlich Erscheinende die Innerlichkeit« eigentlich schon »nicht mehr auszudrücken« vermag. Deshalb dominiert in der Kunst mit romantischer Kunstform der Inhalt über die Form. Die christliche »Innigkeit und Tiefe« ist laut Hegel so »gleichgültig gegen die Verhältnisse der Äußerlichkeit«, daß die äußere Form gegenüber dem Inhalt »etwas Untergeordnetes« wird.[138] Das wiederum heißt, daß der schmerzliche Bruch wieder aufgerissen ist, der auf dem Niveau der substantiell schönen Kunst der klassischen Kunstform schon überwunden geglaubt war! Die substantiell schönen Kunstwerke der symbolischen und romantischen Kunstform leisten also keineswegs etwas ›durch und durch‹ Positives, indem sie den schmerzlichen Bruch als einen thematisieren, der entweder noch nicht überwunden oder schon wieder aufgebrochen ist.

Von einem ›durch und durch positiven Begriff des Schönen‹ setzt sich Hegel geradezu ab, wenn er in der *Phänomenologie* schreibt, daß nur die »kraftlose Schönheit« sich voller Haß und Abneigung von der Zumutung der Todeserfahrung abwende. »Nicht das Leben, das sich vor dem Tod scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt«, sei das »Leben des Geistes«, sondern im Gegenteil nur dasjenige, welches »den Tod erträgt«[139]. Passagen wie diese zeigen

[138] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 129–156; Bd. 13, 111–114.

[139] *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 36. Passagen wie diese widerlegen Andrew Bradley, der kritisch vom »teleologischen Optimismus« Hegels spricht. *Bradley, Andrew C.: English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth.* Manchester 1909. Reprinted 1969, 28; sowie *ders.: Hegel's Theory of Tragedy.* 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry.* London 1909/²1909, 69–92. Vgl. Absatz 2.6.c.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

deutlich die Distanz des späten Hegel zum frühen Schelling, für den die höchste Schönheit ja erreicht wird, wenn Kunstwerke den Sieg der Liebe über den Tod erfahren lassen.[140] Die substantiell schönen Kunstwerke sind Hegel zufolge aus einer existentiellen Verunsicherung und aus der Erfahrung der Unwiderruflichkeit des Todes heraus entstanden. Deshalb muten die meisten der von ihm thematisierten substantiell schönen Kunstwerke Schmerzen, existentielle Verunsicherungen und anstrengende Selbstbewußtwerdungsprozesse zu. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Hegel seine Ausführungen zum »Schönen und zur Gestaltung der Kunst« mit dem in einer idealistischen Ästhetik zunächst einmal überraschenden Diktum abschließt, daß wir es in der Kunst keinesfalls mit einem »bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk« zu tun hätten, an dem wir uns schlicht freuen könnten. Laut Hegel geht es in der Kunst ausschließlich um die »Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden«. Damit geht es um eine »Entfaltung der Wahrheit«, die sich »nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern sich in der Weltgeschichte offenbart«. Das sei am Ende der allerbeste »Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die saueren Mühen der Erkenntnis«[141]. Wenn man unter ›Positivität‹ also etwas ›uneingeschränkt Bejahenswertes‹ verstehen will, leistet die substantiell schöne Kunst Hegels in der Geschichte zwar Positives, aber eben nicht ›durch und durch Positives‹, wie Bosanquet behauptet. Schließlich sieht Hegel im substantiell schönen Kunstwerk eine Instanz, die unter bestimmten historischen Bedingungen auch Schmerzen, Verunsicherung, und »harte Arbeit im Wirklichen« zumutet.

5. Das Hegelsche Ideal als Ideal ohne Vorbildfunktion

Unter ›Positivität‹ läßt sich schließlich auch ›uneingeschränkte Vorbildhaftigkeit‹ verstehen. In diesem Sinne spricht man beispielsweise von ›positiven Leitbildern‹ einer Gesellschaft oder einer Generation. Die Tatsache, daß Hegel die Werke mit klassischer Kunstform als *ideal* schöne Kunstwerke bezeichnet, könnte dafür sprechen, daß das Schöne Hegels in der Weise ›durch und durch positiv‹ ist, daß es das

[140] Vgl. Abschnitt 2.3.f.
[141] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 15, 573.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unüberbietbar schöne Vorbild für jedes Kunstschaffens darstellt, an dem sich alle Künstler zu orientieren haben.

(a) Hegels Begriff vom ›Ideal‹. Das Ideal ist nach Hegel eine bestimmte Idee, nämlich die Idee des Schönen. Der Begriff ›Idee‹ wiederum bezeichnet bei Hegel die vollkommene Einheit der inhaltlichen Bestimmung eines Begriffs und der konkreten Realisierung dessen, was im Begriff angelegt ist, in der geschichtlichen Wirklichkeit.[142] (Von der epistemischen und ontologischen Doppelnatur des Begriffs ›Begriff‹ bei Hegel war oben schon die Rede.) Die ›Idee des Schönen‹ ist Hegels Begriffsgebrauch zufolge also die vollkommene Realisierung dessen, was im Begriff des ›Schönen‹ angelegt ist, in der geschichtlichen Wirklichkeit. Die Idee des Schönen nennt Hegel ›das Ideal‹.[143] Damit bezeichnet Hegels Begriff vom ›Ideal‹ die vollständige Realisierung dessen, was im Begriff des ›Schönen‹ angelegt ist, in der geschichtlichen Wirklichkeit.[144] Was aber ist im Begriff des ›Schönen‹ angelegt?

---

142 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 145.

143 Aus folgenden Passagen geht unzweifelhaft hervor, daß Hegels Sprachgebrauch zufolge die ›Idee des Schönen‹ das ›Ideal‹ *ist*. »Wir nannten das Schöne die Idee des Schönen. Dies ist so zu verstehen, daß das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als Ideal gefaßt werden müsse.« *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 145. Es ist daran zu »erinnern, daß die Idee als das Kunstschöne nicht die Idee als solche ist, wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die Idee als solche ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach. Die Idee des Kunstschönen aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen. Hiernach ist schon die Forderung ausgesprochen, daß die Idee und ihre Gestaltung als konkrete Wirklichkeit einander vollendet adäquat gemacht seien. So gefaßt, ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das Ideal«. A. a. O. 104 f. Die Entwicklung im Bereich der schönen Kunst als symbolische, klassische und romantische Kunstform vollzieht sich nach Hegel im »Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals als der wahren Idee der Schönheit.« A. a. O. 114.

144 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 145. Nach Rosenkranz bildet Hegels Philosophie der Kunst unter diesem Aspekt eine Synthese aus den Theorien Platons und Baumgartens. *Rosenkranz, Karl: Hegels Ästhetik 1836.* A. a. O. 190. Hegel äußert sich zum Unterschied seiner Konzeption von ›Idee‹ zur Platonischen Idee folgendermaßen: Plato habe gesehen, daß die Idee das »allein Wahre und Allgemeine« sei; allerdings müsse die Idee ›wirklich‹, d. h. geschichtlich konkret werden. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 181.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wie schon ausgeführt wurde, hat das substantiell Schöne Hegels seinem Begriff nach die adäquate Verkörperung eines religiösen Deutungsmusters zur Überwindung des existentiellen Bruchs zwischen dem »Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen« und dem »reinen Gedanken«[145] im Medium des Sinnlichen zu sein (vgl. Abschnitt 3.4.). Das, was im Begriff des ›substantiell Schönen‹ angelegt ist, ist demnach vollständig realisiert, wenn sich in physischem Material ein Deutungsmuster verkörpert, in dem der existentielle Bruch zumindest vorläufig überwunden zu sein scheint. Damit bezeichnet Hegels Begriff vom ›Ideal‹ also das, was ein substantiell schönes Kunstwerk im Hinblick auf seine ›positive Funktion‹ der Überwindung des existentiellen Bruchs im Bestfall zu leisten vermag.[146] Nun kann ein Kunstwerk den existentiellen Bruch, der die Existenz des Menschen als Natur- und Geistwesen durchzieht, nur dann als überwunden erscheinen lassen, wenn durch das Kunstwerk in keiner Weise mehr ein Unterschied thematisiert wird zwischen seiner sinnlichen Präsenz als Verkörperungsmedium und dem, was sich verkörpert. Das bedeutet wiederum, daß ein Kunstwerk nur dann in idealer Weise schön ist, wenn es für das genommen wird, was es verkörpert.

Nur in der griechischen Antike war das Gottesbild von einer Beschaffenheit, daß es sich so adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpern konnte, daß die künstlerische Verkörperung des Gottesbildes für das Gottesbild selbst genommen und angebetet wurde. Nur dieses eine Mal konnte geschichtlich wirklich werden, was im Begriff des ›substantiell Schönen‹ nach Hegel angelegt ist. Nur die Kunstwerke der griechischen Antike verkörperten ein religiöses Deutungsmuster, innerhalb dessen der schmerzhafte Bruch gekittet zu sein scheint. Die Griechen verehrten Götter, die heitere Gelassenheit ausstrahlen, weil sie als unsterbliche Wesen den Bruch zwischen Natur und Geist nicht schmerzlich empfinden müssen. Nach Hegel können wir »in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dies Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen«[147]. Von diesem (schönen) Gottesbild war nach Hegels Darstellung das Lebensgefühl des

[145] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 21.
[146] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 111.
[147] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 208.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

antiken Polisbürgers insgesamt bestimmt.[148] Wie euphemistisch dieses Bild vom Leben in der Antike ist, interessiert hier ebensowenig wie der naheliegende Einwand, daß es in der Polis nicht nur Bürger, sondern auch Sklaven und Frauen gab, deren Lebensgefühl sicherlich von anderer Qualität war. Hier ist wichtig, daß das religiöse Deutungsmuster der Griechen ein *naives* Deutungsmuster und der Anthropomorphismus ihrer Religion kein echter Anthropomorphismus war. Die Menschen blieben von Schmerzen geplagte und dem Tod geweihte Naturwesen – und deshalb mußte der schmerzliche Bruch mit dem Mensch gewordenen Christengott wieder aufbrechen.

Schon im christlichen Mittelalter konnten die substantiell schönen Kunstwerke der Antike keine Trostfunktion mehr erfüllen. Schon zu diesem Zeitpunkt konnten sie die im Hegelschen Begriff des ›Schönen‹ formulierte Funktion des Ideals nicht mehr erfüllen, die Menschen glauben zu machen, daß der existentielle Bruch zwischen Geist und Natur für immer überwunden ist. Die Situation verschärfte sich mit dem Eintritt der Reformation. Hier ging den Menschen der ›innerste Glaube‹ daran verloren, daß sich das Göttliche substantiell schön als Kunstwerk verkörpern kann. Das Gottesbild verlagerte sich statt dessen als Religion in die Innerlichkeit des Menschen. Damit war die substantiell schöne Kunst insgesamt der Vergangenheit anheimgegeben. In der Geschichte des menschlichen Denkens war der nicht mehr umkehrbare Zeitpunkt gekommen, an dem die Menschen nicht mehr glauben konnten, daß sich Deutungsmuster zur Überwindung des ›schmerzlichen Bruchs‹ substantiell schön als Kunstwerke verkörpern konnten.

(b) Der Vergangenheitscharakter der Kunst. Das bedeutet wiederum, daß weder die ideal schönen Kunstwerke der Antike noch die Kunstwerke des christlichen Mittelalters Vorbilder des Kunstschaffens sein können. Laut Hegel ist substantiell schönes Kunstschaffen nur solange möglich, wie »der Künstler mit der Bestimmtheit solcher Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt« ist, und wie es ihm »auch wahrhafter Ernst mit diesem Inhalt und dessen Darstellung« ist. Wer jedoch nach der Reformation hier und »jetzt einen griechischen Gott oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturenwerks oder Gemäldes machen« will, dem kann es nach Hegel »kein wahrer

[148] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 26, 77, 97.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ernst mit solchem Stoffe« sein, weil den Menschen nach der Reformation schließlich »der innerste Glaube«[149] fehle, daß sich religiöse Deutungsmuster im Physischen adäquat verkörpern lassen. Niemand würde mehr Physisches für das Göttliche halten und anbeten. Deshalb ist es den Künstlern laut Hegel nach der Reformation nicht mehr möglich, überhaupt noch substantiell schöne Kunstwerke zu schaffen – geschweige denn ideal schöne Kunstwerke!

Hegels ideal schöne Kunst kann keine Vorbildfunktion für das Kunstschaffen späterer Zeiten haben. Diese Kunst ist wegen des Vergangenheitscharakters des Deutungsmusters, das sie verkörpert, historisch längst überholt und nicht reproduzierbar. Damit läßt sich en passant auch die Frage nach dem Klassizismus von Hegels Ästhetik entscheiden, ohne die klassizismusverdächtigen Passagen dem Herausgeber Hotho anlasten zu müssen.[150] Einerseits spricht Hegels Ästhetik zufolge nichts dagegen, daß nach der Reformation klassizistische Kunstwerke geschaffen werden. Ein profaner Künstler kann sich schließlich jedes Inhalts und entsprechend jeder Form annehmen. Er ist inhaltlich und infolge dessen auch formal ja völlig frei, insofern er die Techniken zur adäquaten Verkörperung seiner profanen Gehalte beherrscht (vgl. Abschnitt 3.2.). Er kann sich antike Skulpturen zum Vorbild nehmen und experimentieren, welche profanen Inhalte sich damit eventuell ausdrücken lassen. Das macht Hegels Ästhetik, wie sie uns in der Fassung Hothos[151] vorliegt, jedoch nicht zu einer klassizistischen Ästhetik. Andererseits kann jedes klassizistische Kunstwerk nach Hegel nämlich immer bloß eine Kopie der idealen Schönheit der Kunstwerke der Antike sein, weil es dem profanen Künstler gar nicht mehr möglich ist, dem Hegelschen Begriff vom ›Ideal‹ entsprechend in idealer Weise schöne Kunstwerke schaffen. Die Zeit der ideal schönen Kunstwerke ist mit dem Untergang des verkörperten Deutungsmusters unwiderruflich vorbei. Der Klassizist stellt somit

---

149 *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 232 f.

150 Vgl. zur Klassizismuskritik beispielsweise *Kuhn, Helmut: Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel.* In *ders.: Schriften zur Ästhetik.* München 1966, 15–144.

151 Meiner Ansicht nach ist es also überflüssig, die vorgeblich ›originale‹ Ästhetik Hegels (die übrigens ebenfalls nur aus Vorlesungsmitschriften rekonstruiert werden kann, die in der Regel Hotho verfaßt hat) mit der Strategie zu verteidigen, die klassizismusverdächtigen Passagen dem »Bildungsbürger« Hotho anzulasten, wie es Gethmann-Siefert immer wieder unternimmt. Vgl. stellvertretend für viele weitere Schriften mit dieser einen These *Gethmann-Siefert: H. G. Hotho.* A. a. O. (229–261) 238, 242 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lediglich Kopien her, die allenfalls in einem ästhetischen Sinne schön sind. Sie sind jedoch definitiv nicht in einem idealen Sine schön, weil es zu einem späteren Zeitpunkt der Geschichte nicht möglich ist, sich die vergangene Weltanschauung der Antike wieder anzueignen und die verloren gegangene scheinbare Einheit von Natur und Geist wieder zu ›erkünsteln‹. Damit hat Hegel also auch dann keinen ›durch und durch positiven‹ Begriff des ›Schönen‹, wenn wir unter ›Positivität‹ ›Vorbildhaftigkeit‹ verstehen wollen.

(c) Der gar nicht positive Begriff des ›Schönen‹ bei Hegel. Alles in allem kann man Bosanquets Diktum über die sklavische Abhängigkeit der Hegelschen Konzeption des ›Schönen‹ vom frühen Schelling getrost zu den Akten legen. Hegels Auffassung vom ›schönen Kunstwerk‹ ist offensichtlich nicht in unselbständiger und hemmender Weise vom frühen Schelling abhängig geblieben, wie Bosanquet behauptet. Das heißt nun nicht, daß sich der späte Hegel vollständig vom Einfluß des frühen Schelling gelöst hätte – eine solche These wäre absurd angesichts der zeitlichen und räumlichen Nähe, in der beide Ästhetiken im Tübinger Stift ursprünglich entstanden sind. Natürlich weist die Ästhetik des späten Hegel noch in vielen Details deutliche Parallelen zur Ästhetik des frühen Schelling auf. So bleibt der späte Hegel insbesondere der zentralen Einsicht der idealistischen Ästhetik verpflichtet, daß im Kunstwerk eine Verkörperungsinstanz eines im höchsten Maße wirklichen und wahren metaphysischen Prinzips zu sehen ist. Wichtiger als die Parallelen sind aus der Sicht des Second-Oxford-Hegelianismus in seiner Opposition gegen die angelsächsische Romantik jedoch die Unterschiede zwischen der Ästhetik des späten Hegels und der Ästhetik des frühen Schelling.

Wichtig ist erstens, daß Hegel das im höchsten Maße wirkliche und wahre metaphysische Prinzip, welches sich im Kunstwerk verkörpert, im Gegensatz zum frühen Schelling als ein *dynamisches* Prinzip betrachtet, das sich im Zuge der Geschichte selbst erst konstituiert. Das ermöglicht es den Second-Oxford-Hegelianern, sich von dem in der angelsächsischen Romantik vorherrschenden Gedanken eines überzeitlichen Schönen als Maßstab allen Kunstschaffens zu verabschieden. Statt dessen definieren sie das Kunstwerk als deutliche Verkörperung von sich in der Geschichte ständig wechselnden menschlichen Interessen.[152]

---

[152] *Bosanquet: History.* A. a. O. (345–348) 346.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ebenfalls von Bedeutung ist die Tatsache, daß sich Hegels Begriff des ›Schönen‹ entgegen der Einschätzung des frühen Bosanquet bei näherer Hinsicht keineswegs als ›durch und durch positiv‹ erweist. Unter ›positiv‹ kann man ›zweifelsfrei‹, ›alternativlos‹, ›autonom‹, ›uneingeschränkt bejahenswert‹ oder ›vorbildhaft‹ verstehen. Insofern man sich nicht auf das Gebiet der Physik begeben will, bleiben keine relevanten möglichen Bedeutungen von ›Positivität‹ mehr zu diskutieren. Wie gezeigt wurde, ist Hegels Begriff des ›Schönen‹ in keiner der Bedeutungen ›durch und durch positiv‹. Im Gegenteil hat Hegel einen sehr vielschichtigen Begriff des ›Schönen‹, der bei näherer Hinsicht gleich vier Bedeutungen unter sich versammelt (vgl. Abschnitt 3.2.). In Nachfolge dessen entwickeln die Second-Oxford-Hegelianer Kriterien, mit denen sich wegen ihrer Mangelhaftigkeit häßliche von ›in schwieriger Weise schönen Kunstwerken‹ (das sind wegen ihrer hohen Expressivität gelungene häßliche Kunstwerke) unterscheiden lassen.[153]

Von ganz entscheidender Bedeutung ist schließlich die Tatsache, daß Hegels späte Ästhetik einen ganz anderen Begriff vom ›Kunstwerk‹ präsentiert als den, der sich unter Berufung auf den frühen Schelling in der angelsächsischen Romantik etabliert hat. Anders als die angelsächsische Romantik legt Hegels Begriff vom ›Kunstwerk‹ nämlich weder die metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke noch die profanen Kunstwerke auf ästhetische Schönheit fest! Sein Begriff fordert definitiv nicht, daß Kunstwerke ihre Gegenstände mit ästhetisch schönen physischen Gestalten so liebenswürdig präsentieren, wie sie jenseits aller Kontingenzen den Prämissen der angelsächsischen Romantik zufolge eigentlich sind. Er fordert lediglich ein, daß ein Kunstwerk seinen Gehalt adäquat verkörpert. Das heißt nun nicht, daß Hegel die für eine idealistische Ästhetik kennzeichnende intrinsische Beziehung zwischen dem ästhetisch Schönen und dem Kunstwerk völlig aufgegeben hätte. Nein, im Idealfall der klassischen Kunstform fordert der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks schließlich eine ästhetische Gestalt von atemberaubender Schönheit ein. Das heißt aber immerhin, daß man mit Hegel prinzipiell auch Werke mit ästhetisch abstoßenden physischen Gestalten als ›Kunstwerke‹ bezeichnen kann, insofern diese Gestalten den jeweiligen Gehalten adäquat sind. Insbesondere mit diesem Begriff vom ›Kunstwerk‹ hat Hegel in der Ästhetik des

[153] Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

angelsächsischen Idealismus Weichen gestellt. Aufgrund dieses Begriffs kann sich hier nämlich eine Gefühlsästhetik entwickeln, die auch diejenigen Kunstwerke erfaßt, welche die negativen Phänomene des empirischen Lebens wie Angst, Verzweiflung, Grauen und Sorge thematisieren und adäquat zur Darstellung bringen Hegels reife Ästhetik läßt die künstlerische Verkörperung von Leid, Schmerz, Angst und Verunsicherung unserer Wirklichkeitserfahrungen nicht nur zu, sondern fordert sie unter bestimmten Umständen sogar explizit ein. Vor allem deshalb markiert die Ästhetik Hegels eine ganz entscheidende Gelenkstelle in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Kapitel

Die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus im Kontext

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ise Raters:

Ausgesprochen originelles, expressives und schönes Kunstwerk, allerdings ganz ohne physische Gedächtnisstütze.

(Berlin 2003)

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Am Ende des 19. Jahrhunderts gerät die schönheitsfixierte Ästhetik der angelsächsischen Romantik ins philosophische Abseits. Selbst unter den idealistischen Philosophen und Metaphysikern findet sie keine wirklichen Anhänger mehr. Statt dessen etabliert sich in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts im Kontext des ›Oxford-Idealismus‹ eine Ästhetik des Gefühls, die deutlich von Hegels Ästhetik geprägt ist.

1. Die Entstehung des Oxford-Idealismus

Seinen wichtigsten Vorläufer hat der Oxford-Idealismus im sogenannten ›Englischen Neuidealismus‹, einer philosophischen Bewegung, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Kontext der *Scottish School* von Thomas Reid formierte und die sowohl an die *Early English Divines* als auch an die *Cambridge Platonists* anknüpfte.[1] Zugerechnet werden hier Sir William Hamilton[2], William Whewell[3] und Henry Longueville Mansel[4]. Man weiß heute noch von den Neuidealisten, weil ihre Kant-Kritik durch Coleridges Schrift *Aids to Reflection* vermittelt in den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts einer relativ breiten philosophisch interessierten Öffentlichkeit bis in die U.S.A. hinein bekannt wurden.[5] Erste Kritiker[6] des

---

[1] Vgl. die Anmerkung 13 in Kapitel 2.

[2] Sir William Hamilton (1805–1865) war Professor für Metaphysik und Logik in Edinburgh. Seine wichtigsten Werke sind *Discussion on Philosophy and Literature* von 1852 und *Lectures on Metaphysics* von 1859. Kritik an Hamiltons Philosophie formuliert *Mill, John Stuart: An Examination of Sir Hamilton's Philosophy* von 1865.

[3] Als William Whewells (1794–1866) Hauptwerk gilt *History of the Inductive Sciences* von 1837.

[4] Als Henry Longueville Mansels (1820–1871) Hauptwerk gilt *Limits of Religious Thought* von 1858.

[5] Laut Perry ist das Denken der Neuidealisten wesentlich durch eine Adaption der Philosophien von Kant und Fichte von einem religiös-spiritualistischen Standpunkt aus geprägt. *Perry, Ralph Barton: Philosophy of the Recent Past.* An Outline of European and American Philosophy since 1860. London 1927, 15.

[6] Nach Passmore waren beide als Systematiker unbedeutend. *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy.* Bungay Suffolk 1957/²1966, 52. Vgl. zum Oxford-Idealismus (in Auswahl) außerdem auch *Collingwood, Robin George: Ruskin's Philosophy.* In *ders.: Essays in the Philosophy of Art.* Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964, 25; sowie *Muirhead, John H.: The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy.* Studies in the History of Idealism in England and America. London 1931; sowie *Anderson P. R.; Fisch, M. H.: Philosophy in America, from the Puritans to James.* New York 1939; sowie *Cun-*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

englischen Neuidealismus waren die Cambridger Philosophen John Grote[7] und James F. Ferrier[8].

(a) Der First-Oxford-Idealismus. Die Geschichte nimmt ihren Lauf, als im Jahr 1865 das Buch *The Secret of Hegel* des schottischen Philosophen J. H. Stirling[9] erscheint und einen regelrechten Hegel-Boom entfacht. Von heute auf morgen liegt Hegels Philosophie so sehr im Trend, daß William James von einem »Hegel-Enthusiasmus«[10] spricht. Jetzt geht es Schlag auf Schlag. Im Jahr 1874 folgt die kommentierte englische Übersetzung von Hegels *Wissenschaft der Logik* von William Wallace. Im Jahr 1883 veröffentlicht der Glasgower Philosoph Edward Caird[11] ein Buch mit dem schlichten Titel

---

ningham, Custavus Watts: The Idealistic Argument in Recent British and American Philosophy. New York 1933; sowie *Pucelle, J.: L'Idealism en Angleterre de Colerdige á Bradley.* Neuchâtel 1955.

[7] Als das Hauptwerk von John Grote gilt *Exploratio Philosophica* von 1865.

[8] James F. Ferrier war Schüler von George Berkeley. Als sein Hauptwerk gilt *Institutes of Metaphysics* von 1855. Sein Gesamtwerk wurde 1866 herausgegeben als *J. F. Ferrier: Lectures in Early Greek Philosophy and other Remains.*

[9] Nach Passmore lautet der Grundtenor von Stirlings »eifrigen, aber wenig sachkundigen Ausführungen«, daß Hegel und Kant in philosophischer Hinsicht wenig innovativ gewesen seien, dafür aber eine neue Form von philosophisch begründeter Religiosität etabliert hätten. *Passmore: Philosophy.* A. a. O. (48–51) 51. Vgl. auch *Stirling, A. H.: J. H. Stirling.* His Life and Work. O. O. 1912. Bei Perry lesen wir: »Now established itself in academic and scholarly circles through Stirling's *Secret of Hegel*, which appeared in 1865, and marks the beginning of the idealistic movement which, through Caird, Green, Bradley and others became to dominate English philosophy at the close of the century.« *Perry: Philosophy.* A. a. O. 15 f. Bei Caird heißt es: »To English readers Hegel was first introduced in the powerful statement of his principles by Dr. Hutchinson Stirling.« *Caird, Edward: Hegel.* Edinburgh/London 1883, vi. Vgl. auch *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 28; sowie *Passmore: Philosophy.* A. a. O. 48–51.

[10] *James, William: On Some Hegelianism.* In: *Mind.* April 1882. Im Text zit. nach *ders.: The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy.* New York/London/Bombay 1904, (263–298) 263. William James bemerkte, daß das Interesse an Hegels Philosophie in England zu einem Zeitpunkt aufkam, als es in Deutschland im Schwinden gewesen sei. Er erklärt das damit, daß es im angelsächsischen Sprachraum das Bedürfnis nach einer philosophisch fundierten Religion gegeben habe. A. a. O. 263. Diese Erklärung ist jedoch (soweit man überhaupt eine abgeben sollte) sicherlich nicht hinreichend.

[11] Edward Caird (1835–1908) war Professor der schottischen *University of Glasgow.* Er gilt als einflußreicher Lehrer (vgl. *Passmore: Philosophy.* A. a. O. 537, Anm. 12 mit einer umfangreichen Liste von einflußreichen Schülern). Seine wichtigsten Werke sind (außer dem noch zu nennenden Buch über Hegel) seine *Lectures on Kant* von 1877, seine *Essays on Literature and Philosophy* von 1892 (es handelt sich um Aufsätze über Rousseau, Dante, Goethe und Wordsworth), *The Evolution of Religion* von 1893 und schließlich *The Evolution of Theology in the Greek Philosophers* von 1904. Vgl. zu Cairds

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hegel. Dieses Buch hat zwar einen stark narrativen Charakter und legt den Schwerpunkt auf Hegels persönliche Beziehung zu Schelling. Außerdem wird Hegels Philosophie ausschließlich als Theologie gelesen.[12] Dennoch kann es als die erste kenntnisreiche Abhandlung über Hegels Philosophie im angelsächsischen Sprachraum gelten.[13] Im Jahr 1886 erscheint schließlich die Einleitung zu Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* in Bosanquets Übersetzung.[14] Das markiert die Geburtsstunde der Hegelianischen Ästhetik des Oxford-Idealismus.

Obwohl die angelsächsische Hegelbegeisterung ursprünglich von Schottland ausgeht, wird im ausgehenden 19. Jahrhundert das englische Oxford zum Zentrum des angelsächsischen Hegelianismus. Hier lehrt nämlich der Moralphilosoph Thomas Hill Green[15], der das Hegel-Bild im angelsächsischen Sprachraum bis ins 20. Jahrhundert hinein prägt[16], als er im Jahr 1880 Hegels Philosophie von der Warte des Deutschen Hermann Lotze[17]aus kritisiert. Diese Kritik besagt im

---

Philosophie auch *Jones, H; Muirhead, J. H.: The Life and Philosophy of Edward Caird.* London 1921.

[12] *Caird, Edward: Hegel.* Edinburgh/London 1883, 59.

[13] Vgl. zu Cairds Sicht auf Hegels Religionsphilosophie auch *Passmore: Philosophy.* A. a. O. 55 f.

[14] *Bosanquet, Bernard: The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art.* Hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.

[15] Green hatte (wie später auch Bosanquet) einige der Schriften Lotzes übersetzt, um dann aus Lotzes Perspektive die methodische Abhängigkeit Cairds von Hegel zu kritisieren. Thomas Hill Green (1836–1882) war Professor für Moral-Philosophie an der Oxford University. Als seine Hauptwerke gelten *Introduction to Hume's Treatise of Human Nature* von 1874 und die *Prolegomena to Ethics* (posthum 1883). Nach dem Zeugnis von William Sweet hatte Green jedoch »kein großes Interesse an der Ästhetik oder der Philosophie der Kunst«. Es heißt bei Sweet: »Of the principal figures of the ›first generation‹ of idealist T. H. Green and Edward Caird, neither had a strong interest in aesthetics or the philosophy of art.« *Sweet, William: British Idealist Aesthetics.* Origins and Themes. In: *British Idealism and Aesthetics.* Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies.* The Journal of the Bradley Society 7/2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford 2001, (131–161) 131. Sweet erwähnt den Band *Caird: Essays on Literature and Philosophy.* A. a. O.

[16] Durch die Rezeption von Lotzes Kritik geschah es nach Robert Stern, daß »misgivings quickly surfaced regarding Hegel's Idealism.« *Stern, Robert: Introduction.* In: *G. W. F. Hegel.* Critical Assessments. Bd. 2. O. O. 1993, 3. Vgl. zu Lotzes Einfluß auf den angelsächsischen Hegelianismus auch *Passmore: Philosophy.* A. a. O. 49 ff.; sowie *Devaux, Philippe: Lotze et son influence sur la philosophie anglo-saxonne.* Brüssel 1932.

[17] Rudolf Hermann Lotze (1817–1881) war Professor für Philosophie in Leipzig, Göttingen und Berlin. Als seine Hauptwerke gelten *Mikrokosmos.* 3 Bde. Leipzig 1856, Leipzig 1858, Leipzig 1864; seine *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*. Leipzig 1868;

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kern, daß Hegels konstruierte intellektualistische Philosophie wegen ihrer starren dialektischen Grundstruktur die Vielfalt der Phänomene der lebendigen Erfahrung nicht adäquat erfaßt habe.[18] Spuren dieser Kritik finden sich bis in den amerikanischen Pragmatismus.[19] Heute wird Green in philosophiegeschichtlichen Abhandlungen

---

sein *System der Philosophie*. 2 Bde. Leipzig 1874, Leipzig 1879,;sowie seine *Grundzüge der Ästhetik*. Leipzig 1884. Vgl. dazu *Guyer, Paul: Lotze*. In: *Encyclopedia of Aesthetics*. (4 Bde.) Bd. 3. Hrsg. v. M. Kelly. New York 1998, 167 f.

[18] Eine ähnliche Wirkmacht wie die Schrift von Green entfaltete die Schrift *Hegelianism and Personality* von Andrew Seth von 1887. Sie richtet gegen Hegels Philosophie unter anderem folgenden Einwand: »Real things are not the shadows of intellectual conceptions, but intellectual conceptions are themselves the shadows of a real world.« *Seth, Andrew: Hegelianism and Personality*. Edinburgh/London 1887, 147. An anderer Stelle heißt es: »What I have most attacked in the Hegelian Philosophy, both in the concluding lecture of Scottish Philosophy and throughout Hegelianism and Personality, is just its tendency to hypostasise thoughts or categories and thus to put knowledge in the place of reality, or ›to construct the world of mere universals‹ – ›to deduce existence from pure or abstract thoughts‹.« *Seth, Andrew: Hegelianism and its Critics*. In: *Mind*. 1894, (1–25) 4.

[19] So lautet der Grundtenor der Hegel-kritischen Schriften *On Some Hegelianism* und *Hegel and his Method* von James aus dem Jahr 1882, daß Hegel zwar die Vielfalt und den Fluß aller Phänomene im Universum gesehen, diese Vielfalt jedoch gewaltsam mit seiner dialektischen Methode in ein System gepreßt und künstlich unter die Einheit des Begriffs gezwungen habe. James verweist insbesondere auf das Feld der Moral. Es heißt: »There are such real conflicts, irreducible to any intelligence, and giving rise to en excess of possibility over actuality.« *James: On Some Hegelianism*. A. a. O. 294. Vgl. mit ähnlichem Tenor *ders.: Hegel and his Method*. In: *A Pluralistic Universe*. New York/London 1909. Im Text zit. nach: *Hegel und seine Methode*. In *ders. Das pluralistische Universum*. Vorlesungen über die gegenwärtige Lage der Philosophie. Leipzig 1914/Darmstadt 1994, 50–82. Vgl. erhellend zur Philosophie von James auch *Perry, Ralph Barton: The Thought and Character of William James*. As revealed in unpublished correspondence and notes, together with his published writings. 2 Bde. London 1935. Vergleichbares findet sich 1911 bei dem englischen Pragmatisten F. C. S. Schiller. Schiller würdigt zunächst den Grundgedanken von Hegels Vernunftontologie, demzufolge »um die Welt wahrhaft begreiflich zu machen, die Erzeugung der Wahrheit und die Erzeugung der Wirklichkeit zusammenfallen müssen«. Dann aber fährt er fort, daß Hegel »in der Ausführung diesen großen Gedanken« leider »verdarb«. Er habe nämlich das Denken von der Wirklichkeit separiert, indem er es auf Abstraktion und nicht auf konkrete Situationen in der Wirklichkeit gerichtet habe. Je abstrakter aber das Denken werde, um so bedeutungsloser (weil wirklichkeitsferner) werde es auch. Hegels dialektische Interpretation der zeitlichen, realen Prozesse der Vielfalt der realen Ereignisse des Weltprozesses sei inadäquat, weil immer ein »Überschuß an Gehalt« bliebe, den das »Wirkliche gegenüber dem Logischen aufweist«. Das Denken müsse immer von der konkreten Wirklichkeit ausgehen. Dann erst hätte die Hegelsche These von der Identität des Wirklichen und des Wahren Sinn. *Schiller, Ferdinand Canning Scott: Humanismus*. Beiträge zu einer pragmatischen Philosophie. Leipzig 1911, (226–229, 310–340), 310 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nicht mehr als einflußreicher Kritiker Hegels, sondern als akademischer Lehrer aufgeführt, weil sich um seine Person in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (ein genaues Datum ist nicht mehr zu rekonstruieren) die Bewegung des Oxford-Idealismus herausbildet, die das Philosophieren im angelsächsischen Sprachraum weit über die Jahrhundertwende hinaus prägt. Green bildet das Zentrum der ersten Generation dieses Oxford-Idealismus, die gemeinhin als *First-Oxford-Idealismus* bezeichnet wird.[20] Der Vollständigkeit halber muß allerdings auch J. M. E. McTaggart[21] aus Cambridge erwähnt werden. McTaggart ist einer der ersten einflußreichen Verteidiger von Hegels Philosophie. Er versucht schon sehr früh klarzustellen, daß »das dialektische System Hegels« nicht so »wunderbar und mystisch« sei, wie es im angelsächsischen Sprachraum gern dargestellt wird. McTaggart betont insbesondere, daß Hegels Philosophie »nicht den Versuch« mache, »das Element der unmittelbaren Erfahrung zu eliminieren, um einen sich selbst genügenden und sich selbst erzeugenden Gedanken zu produzieren«[22]. McTaggarts Stimme wird aller-

---

[20] Claudia Moser bezeichnet Green in ihrem gut recherchierten Überblick über die Geschichte des angelsächsischen Hegelianismus deshalb auch als den »eigentlichen Begründer des Anglo-Hegelianismus«. *Moser, Claudia: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik*. Bei F. H. Bradley und B. Bosanquet. Würzburg 1989, (1–25) 4. Vgl. auch Claudia Mosers Portrait von Francis Bradley in *dies: Francis Herbert Bradley.* Dargestellt von Claudia Moser. In: *Information Philosophie*. Hrsg. v. P. Moser. August 2002, 64–70. Es folgt ein Artikel über Bradleys Nachlaß in seinen *Collected Works.* A. a. O. 70–75.

[21] J. M. Ellis McTaggart (1866–1925) lehrte am *Trinity College* in Cambridge. Als seine Hauptwerke gelten *Studies in Hegelian Cosmology* von 1901, *Some Dogmas of Religion* von 1906, sowie *The Nature of Existence* von 1921.

[22] »The dialectic system is not so wonderful or mystic as it has been represented to be. It makes no attempt to deduce existence from essence; it does not attempt to eliminate the element of immediacy in experience, and to produce a self-sufficient and self mediating thought.« *McTaggart, J. M. Ellis: The Changes of Method in Hegel's Dialectic*. In: *Mind* 1. 1892, (188–205) 205. Aufschlußreich zum Verhältnis von McTaggart zu Hegel ist *Breunig, Hans-Werner: McTaggarts kritische Auseinandersetzung mit Hegel*. In *ders.: Die Gemeinschaft in der Metaphysik McTaggarts.* In: *Europäische Hochschulschriften* 20/335. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris, 1991, 18–79. Breunig hebt hervor, daß »der positive McTaggart an Hegel nicht so destruktiv herangegangen« sei wie andere Autoren seiner Zeit, die es sich anders als McTaggart »zur Aufgabe gemacht« hätten, »ein gewaltiges Gebäude zu Fall zu bringen«. A. a. O. 20. Laut Breunig hat sich McTaggart auf die Schriften Hegels konzentriert, die nach der *Phänomenologie* (sprich: nach Hegels dezidierter Abwendung von Schelling) entstanden und erschienen sind. A. a. O. 21.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dings erst im frühen 20. Jahrhundert gehört. Zunächst setzt sich das von Green gezeichnete Hegel-Bild durch.

(b) Der Second-Oxford-Hegelianismus. Seinen Höhepunkt hat der Oxford-Idealismus in seiner zweiten Generation. Hinzugerechnet werden neben dem Aristoteles-Experten John Alexander Smith[23] auch Nicht-Philosophen wie der Literatur-Experte, Croce-Schüler und Sekretär der Aristotelian Society Wildon Carr (1857–1931), der Staatsmann R. B. Lord Haldane (1856–1928) und der Wirtschaftshistoriker Bonar.[24] Im Zentrum steht der Oxforder Philosophieprofessor Francis Bradley[25], der zur Ästhetik allerdings nur einen einzigen (und unergiebigen) Aufsatz veröffentlicht hat.[26] Dieses Themenfeld überläßt er seinem Bruder, dem Oxforder Literaturprofessor und Shakespeare-Experten Andrew Bradley. Neben Andrew Bradley ist in Sachen Ästhetik Bernard Bosanquet[27] besonders hervorzuheben: Es ist Bosanquets Bemühungen um die Ästhetik Hegels zu verdanken, daß sich die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus im ausgehenden 19. Jahrhundert grundsätzlich erneuern kann, nachdem sie solange unter der selbstverständlichen und unbestrittenen Vorherrschaft der englischen Romantik gestanden hat. Nachdem Bosanquet im Jahr 1886 die Einleitung von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik in englischer Sprache herausgegeben hat (s. o.), wird er zu einem großen Verehrer dieser Ästhetik. Davon sprechen sowohl das Kapitel *Objectice Idealism* der einflußreichen *A History of Aesthetic*

---

[23] John Alexander Smith (1863–1939) war als Übersetzer aristotelischer Schriften einflußreich, aber auch als Mitglied des *Balliol College* in Oxford (1892–1910), als *Wynflete Professor of Moral and Metaphysical Philosophy* (1910–1935) und als Mitglied des *Magdalen College*.

[24] Vgl. *Passmore: Philosophy.* A. a. O. 60 (Anm.); sowie *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 132; sowie *Bradley, Andrew C.; Lord Haldane, R. B.: Bernard Bosanquet.* Proceedings of the British Academy 1923.

[25] Als Francis Herbert Bradleys (1846–1924) Hauptwerke gelten die *Ethical Studies* von 1876, die *Principles of Logic* von 1883, *Appearance and Reality* von 1884, und schließlich *Truth and Reality* von 1915.

[26] *Bradley, Francis H.: On the Treatment of Sexual Detail in Literature.* 1912. Im Text zit. nach *ders.: Collected Essays.* Oxford 1935/1969, 618–627.

[27] Vgl. zum philosophischen Verhältnis von Francis Bradley und Bernard Bosanquet *Houang, Francois: Le Néo-Hegelianisme en Angleterre.* La Philosophie de Bernard Bosanquet. Pairs 1954; sowie *Rogers, Arthur Kenyon: English and American Philosophy Since 1800.* A Critical Survey. New York 1928, 264; sowie *Perry: Philosophy.* A. a. O. 135 f.; sowie *Bradley, A. C., Lord Haldane, R. B.: Bernard Bosanquet.* A. a. O. 8–23.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von 1892[28] als auch Bosanquets eigene reife Ästhetik[29] eine deutliche Sprache.

Auch die Praktische Philosophie[30] und die Metaphysik[31] der zweiten Generation des Oxford-Idealismus' tragen deutliche Spuren der Philosophie Hegels. Deshalb werde ich die Philosophen der zweiten Generation des Oxford-Idealismus nicht (wie es sich in der Literatur manchmal auch findet) als Second-Oxford-Idealisten, sondern präziser als ›Second-Oxford-Hegelianer‹ bezeichnen.[32] Damit soll jedoch nicht angedeutet werden, daß die Second-Oxford-Hegelianer die Philosophie Hegels nachgebetet hätten. Moser warnt zurecht davor, daß das Etikett ›Hegelianer‹ den Eindruck erwecken könnte, als hätten die Second-Oxford-Hegelianer in »Abhängigkeit von einem nach England verpflanzten Hegel«[33] philosophiert! Der Eindruck wäre falsch. Für alle Second-Oxford-Hegelianer gilt vielmehr, was Horstmann über F. Bradley sagt: Sie haben »Hegel benutzt, ohne ihm zu folgen«[34]. Die Eigenständigkeit des Second-Oxford-Hegelia-

---

[28] *Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic.* London 1892/[4]1917. 317–362. Vgl. dazu Absatz 2.6.a. sowie Abschnitt 5.1.

[29] Vgl. dazu die Abschnitte 5.3. und 5.4.

[30] Hervorzuheben ist vor allem *Bosanquet, Bernard: The Philosophical Theory of the State.* London 1899/[4]1923. Reprinted 1951.

[31] Hier steht im Zentrum *Bradley, Francis Herbert: Appearance and Reality.* London 1884. Im Text zit. nach *ders.: Erscheinung und Wirklichkeit.* Übers. u. Vorwort v. F. Blaschke. Leipzig 1920.

[32] Der ›Oxford-Idealismus‹ insgesamt wird heute auch ›Oxford-Hegelianism‹, ›British Idealism‹, ›British Hegelianism‹, ›Anglo-Hegelianismus‹ oder ›Anglo-Idealismus‹ genannt. Diese Abhandlung nennt die Bewegung insgesamt den ›Oxford-Idealismus‹ und bezeichnet die zweite Generation als ›Second-Oxford-Hegelianismus‹. Folgende Überlegungen waren ausschlaggebend. (1) Es wäre verfehlt, die gesamte Bewegung des Oxford-Idealismus als ›Hegelianismus‹ zu bezeichnen, weil sich nur die zweite Generation ausgiebig mit der Philosophie Hegels befaßt, während die Vertreter der ersten und dritten Generation unter dem Einfluß anderer Autoren standen. (2) Gegen eine Etikettierung des Oxford-Idealismus als ›britischer Idealismus‹ spricht, daß damit der Oxford-Idealismus nicht von anderen idealistischen Strömungen unterschieden werden könnte. (3) Gegen das Etikett ›angelsächsischer Idealismus‹ spricht schließlich, daß es in dieser Abhandlung die gesamte idealistische Philosophie im angelsächsischen Sprachraum vom Beginn des 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bezeichnet.

[33] Dieses Argument gegen die Redeweise vom angelsächsischen oder britischen ›Hegelianismus‹ findet sich bei *Moser: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik.* A. a. O. 3.

[34] *Horstmann, Rolf Peter.: Ontologie und Relation.* Königstein i.Ts. 1984, 111. Horstmann konstatiert in Bradleys Philosophie eine »eigentümliche Mischung von Reverenz und Distanz« zu Hegels Philosophie. »Bradleys Hegel-Rezeption« sei »sehr selektiv gewesen«, so daß es »nicht sehr aufschlußreich sondern eher irreführend« wäre, Bradley als Hegelianer zu »charakterisieren«. A. a. O. 111. Mit demselben Tenor betont Blasch-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nismus gegenüber der Philosophie Hegels kann gar nicht genug betont werden. Zumal die ästhetische Landschaft Englands um die Wende zum 20. Jahrhundert natürlich nicht ausschließlich von der Hegelschen Ästhetik beherrscht wird! Mit der frühen Ästhetik des Italieners Benedetto Croce und dem Werk des großen englischen Kunsthistorikers John Ruskin gewinnen zwei weitere Ästhetiken Einfluß auf die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus[35], die zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihre reife Gestalt entwickelt.

2. Der ästhetische Moralismus des frühen John Ruskin

Glauben wir Günter Metken, dann ist der Kunsthistoriker John Ruskin[36] in England bis heute »eine Kultfigur, mehr noch, eine Legende«. Als »frühreifes Wunderkind« bereist er »mehrfach mit der Kutsche den Kontinent und betätigte sich nach Studien in Oxford als unabhängiger Kritiker und Kunstschriftsteller«[37]. Sein umfangreiches Lebenswerk füllt schließlich stolze 39 Bände.[38] Im Jahr 1871

---

ke, daß Francis Bradley Hegels Logik nicht reformulieren, sondern »umdenken« wollte. *Blaschke, Friedrich: F. H. Bradleys Philosophie und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung.* In: *Bradley, F.: Appearance and Reality.* A. a. O. XVI. Tatsächlich hat sich F. Bradley vom Etikett »Hegelianer« ausdrücklich distanziert. Es heißt: »I fear that, to avoid worse misunderstandings, I must say something as to what is called ›Hegelianism‹. For Hegel himself, assuredly I think him a great philosopher; but I never could have called myself an Hegelian, partly because I can not say that I have mastered his system, and partly because I could not accept what seems his main principle, or at least part of that principle. I have no wish to conceal how much I owe to his writings; but I will leave it to those who can judge better than myself, to fix the limits within which I have followed him. As for the ›Hegelian School‹ which exists in our reviews, I know no one who has met with it anywhere else.« *Bradley, Francis Herbert: The Principles of Logic.* London 1883/²1992, X.

35 Vgl. dazu das gesamte 5. Kapitel.

36 Der Kunstkritiker, Pädagoge, Ökonom und Sozialreformer John Ruskin (1819–1900) war ab 1871 *Professor of Fine Arts at Oxford* und in dieser Funktion ab 1871 auch Herausgeber der Zeitschrift *Fours Clavigera*. Letters to the Workmen and Labourers of Great Britain. Keston 1871–1884.

37 *Metken, Günter: Kunst und Lebenskunst.* Das Gewissen des neunzehnten Jahrhunderts. John Ruskin, Ästhetiker und Moralprediger. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* 15. 1. 2000, vi. Ein luzider Überblick über die Diskussion von Ruskins Ästhetik seit Beginn des 20. Jahrhunderts findet sich in *Landow, Georg P.: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin.* Princeton 1971, 3–39.

38 Vgl. die Gesamtausgabe *Ruskin, John: The Works of John Ruskin.* Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912. Ruskins wichtigste kunsthistorische Werke sind:

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird er als anerkannte Autorität im Bereich der bildenden Kunst[39] Honorarprofessor für Kunstgeschichte an der Universität von Oxford. In dieser Position beeinflußt er die Ästhetik des Oxford-Idealismus, die hier gerade im Entstehen begriffen ist.

(a) Der Mythos vom Hegelianer Ruskin. Im Oxford-Idealismus gibt es eine seltsame Gepflogenheit: Wenn eine Ästhetik in den Fokus des Interesses gerät, werden Anstrengungen unternommen, diese Ästhetik als ›im Grunde genommen längst schon hegelianische‹ Ästhetik auszuweisen.[40] John Ruskin ist ein bekannter Mann seiner Zeit. Also wird seine Ästhetik intensiven Hegelianisierungsbemühungen unterzogen. Erste Spuren vom Mythos des ›Hegelianers‹ Ruskin finden sich in Bosanquets *A History of Aesthetic* von 1892. Hier wird Ruskins Ästhetik als »vitale Synthese« der Ästhetiken Hegels und der englischen Romantik bezeichnet.[41] Der späte Bosanquet von 1915 nennt Ruskin sogar den bedeutendsten Kritiker von Hegels Ästhetik im angelsächsischen Sprachraum, obwohl er mit keiner einzigen Passage aus Ruskins gigantischem Lebenswerk aufwarten kann, in der Hegels Ästhetik überhaupt erwähnt wird![42] Weitere Nahrung bekommt der Mythos durch den Third-Oxford-Idealisten Robin George Collingwood. Collingwoods Vater hatte als persönlicher

---

The Seven Lamps of Architecture. London 1849; *Modern Painters*. 5 Bde. London 1843, London 1846, London 1856, London 1856, London 1860. Vgl. dazu in Auswahl auch *Hewison, Robert: John Ruskin*. The Argument of the Eye. London 1976; sowie *Hilton, T.: John Ruskin*. The Early Years. 1819–1859. New Haven/London 1985; sowie *Ladd, Henry: The Victorian Morality of Art*. An Analysis of Ruskin's Esthetic. New York 1932; sowie *Rosenberg, John D.: The Darkening Glass*. A Portrait of John Ruskin's Genius. London 1961.

[39] Es geht in Ruskins ästhetischen Schriften fast ausschließlich um bildende Kunst. Hierin sieht Bosanquet sowohl die Stärke als auch die Schwäche von Ruskins Ästhetik. *Bosanquet: History*. A. a. O. 447, 465 f. Nach Landow ist es jedoch ein Desiderat der Ruskin-Forschung, daß Ruskins Literaturkritiken weitgehend unberücksichtigt blieben. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskins*. A. a. O. 9 f. Vgl. dazu auch *Bloom, Harold: The Literary Criticism of John Ruskin*. New York 1965.

[40] Eine Kostprobe habe ich schon im Abschnitt 2.6. gegeben. Hier wird skizziert, mit welchen Argumenten Andrew Bradley die Ästhetik von Wordsworth dieser Prozedur unterzogen hat.

[41] *Bosanquet: History*. A. a. O. (448–453) 448, 453. Vgl. außerdem auch a. a. O. 343 Anm. 1, 357.

[42] *Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic*. London 1915. Reprinted New York 1968, 61.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Freund und Sekretär schon 1872 eine Biographie[43] von John Ruskin veröffentlicht. Robin George Collingwoods Aufsatz *Ruskin's Philosophy* von 1925 erklärt es dann einerseits für »so sicher, wie man aufgrund von negativer Evidenz nur sein kann«, daß Ruskin »niemals etwas von Hegel gelesen hat«. Die einleuchtende Begründung lautet, daß Ruskin Hegels »Namen nur ein einziges Mal erwähnen« würde als jemanden, von dem er »irgendwie gehört« habe, »daß er irgend etwas mit irgendeinem Absoluten zu schaffen« habe. Andererseits aber nennt derselbe Collingwood im selben Atemzug denselben Ruskin einen »Hegelianer im wahrsten Sinne des Wortes«, mit dem (schwachen) Argument, daß Ruskin »denselben Blick auf die Welt« und denselben »instinktiven Zugang zur Realität« gehabt hätte, der Hegel veranlaßt habe, »die Logik in Begriffen der Geschichte neu zu schreiben«.

Vor allem aber behauptet Collingwood, daß Ruskins Ästhetik quasi eine hegelianische Ästhetik sei, weil sie jedes Kunstwerk als »Exponent« und Ausdruck des moralischen Entwicklungsstandes eines Volkes ansähe.[44] Das ist zwar tatsächlich Ruskins zentrale These. Dennoch sollte man seine Ästhetik nicht als ›hegelianische Ästhetik‹ lesen, weil Ruskins Ästhetik nämlich keineswegs aus einem dubiosen[45] Prähegelianismus hervorgegangen ist, sondern aus der

---

[43] *Collingwood, W. G.: Ruskin's Art Teaching.* Oxford 1892. Vgl. dazu auch *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin.* A. a. O. 6, Anm. 2.

[44] »In a quite real sense he was a Hegelian; not that he ever read Hegel or knew anything about him, but that he had the same outlook on the world, the same instinctive attitude towards reality which made Hegel rewrite logic in terms of history.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 17. Daß Ruskin Hegels Schriften nicht kannte, hält Collingwood für so sicher, »as negative evidence can make anything. He names him once, in the Metaphysical Society paper mentioned above in 1871, when Hegel was just becoming known in England: but the reference shows that Ruskin only knew of him by hearsay, in connection with something called the Absolute«. A. a. O. 17, Anm. 8 (vgl. auch 28). Die von Collingwood als »mißglückt« erwähnte Abhandlung ist ein kurzer Essay von 1893, der die Frage nach der Herkunft unserer Begriffe behandelt. Hegels Name wird erwähnt, als Ruskin das Denken eines fiktiven Malers im Gegensatz zu dem spekulativen Denken der Philosophen als konkretes Denken ausweisen will. Es heißt, daß der Maler »has no ray, no incipience of faculty beyond this. No quantity of the sternest training in the school of Hegel, would ever enable him to think the Absolute.« *Ruskin, John: The Range of Intellectual Conception Proportioned to the Rank in Animated Life.* In *ders: The Works of John Ruskin.* A. a. O. Bd. 34, (105–111) 108.

[45] Der sachliche Hintergrund ist folgender: Laut Collingwood gibt es im England des 19. Jahrhunderts zwei entgegengesetzte philosophische Strömungen. Der englische Neuidealismus um Hamilton als die dominierende logische Strömung sei durch eine Fokussierung auf eine als ahistorisch angenommene Menschenvernunft gekennzeich-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

englischen Romantik. Zu Recht bezeichnet der hervorragende Ruskin-Kenner George Landow die Ästhetik von Wordsworth als »die wahrscheinlich wichtigste Quelle seiner Theorie der ästhetischen Kritik«[46]. Es ist Zeit, mit dem Mythos des ›Hegelianers‹ Ruskin aufzuräumen und seinen ästhetischen Moralismus (so möchte ich seine ästhetische Position etikettieren) als ein Kind der englischen Romantik auszuweisen. Dazu wende ich mich der berühmten frühen Vorlesungsreihe *The Two Paths*[47] von 1859 zu, deren Verwurzelung in der englischen Romantik unübersehbar ist. Dann komme ich zu der späten Vorlesungsreihe *Lectures on Art*[48], welche die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus ganz direkt geprägt hat. Sie wurde nämlich in Oxford just zu der Zeit gehalten, als die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus hier gerade im Entstehen begriffen ist.

(b) Die Kunst als Spiegel von Moral. Es ist ein Markenzeichen Ruskins, daß er seine Vorträge seiner jeweiligen Zuhörerschaft anpaßt. Die erste Vorlesung *The Decorative Power of Conventional Art over Nations* aus der Reihe *The Two Paths* hat die Eröffnung des *South-Kensington-Museums* für Architektur am 13. Januar 1858 zum Anlaß.[49] Also stammt ihr Aufhänger aus dem Bereich der Architektur. Ruskins Ausgangsproblem lautet, daß es im schottischen Hochland auffallend weniger kunstvolle Bauwerke zu geben scheint als in Indien. Das stellt für Ruskin ein Problem dar, weil das erste Leitmotiv seines ästhetischen Moralismus lautet, daß nur aus hochentwickelter

---

net. Ruskin jedoch habe immer schon eine historisierende Perspektive auf die Kunst, die Wirklichkeit und ihre sozialen Strukturen eingenommen. Ruskin sei ein Fremdkörper in der philosophischen Landschaft seiner eigenen Zeit gewesen, weil er schon in den vierziger Jahren vorgedacht habe, was im Oxford-Hegelianismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts unter dem Einfluß Hegels dann zu seiner Blüte kommen sollte. *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 28.

[46] Wordsworth is »probably the most important source of his critical theory.« *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin.* A. a. O. 54.

[47] *Ruskin, John: The Two Paths.* Being Lectures on Art. And its Application to Decoration and Manufacture. Delivered in 1858–1859. London 1859. Im Text zitiert nach *ders.: The Works of John Ruskin.* A. a. O. Bd. 16, 241–292.

[48] *Ruskin, John: Lectures on Art.* Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/[4]1887.

[49] *Ruskin, John: The Decorative Power of Conventional Art over Nations.* Gehalten anläßlich der Eröffnung des South Kensington Museums für Architektur am 13. Januar 1858. In *ders.: The Two Paths.* A. a. O. 259–292.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Moralität hervorragende Kunst entstehen kann. Nach Ruskin lassen sich von den Kunstwerken Rückschlüsse auf den moralischen Entwicklungsstand eines Menschen oder eines Volkes ziehen. Da die Inder prächtige Bauten haben, müßten sie moralisch eigentlich deutlich über den Schotten stehen. In Ruskins Augen ist die indische »Dschungel-Rasse« jedoch wegen »unvorstellbarer Bestialität« auf »dem untersten Stand möglicher menschlicher Humanität« anzusiedeln, während er in den kunstverachtenden Schotten eine moralisch vorbildliche »Moor-Rasse« sieht. Anstatt nun sein Urteil über die Inder zu revidieren, wartet Ruskin mit der Beobachtung auf, daß die dekorative Kunst der Inder »niemals natürliche Fakten« repräsentieren würde, sondern nur »bedeutungslose Fragmente von Farben und Linienflüssen« oder »lebendige Kreaturen« in »verzerrter und monströser Form«. Damit kommt Ruskins zweites Leitmotiv ins Spiel, daß sich nur demjenigen »alle Quellen« natürlicher Moralität eröffnen, der sich der Natur öffnet, während es das »Beste und Edelste« im Menschen zerstört, wenn man sich »willentlich und entschieden in Opposition« gegen die Natur stellt. Ruskin wertet nur diejenige Kunst als Indiz für moralische Hochentwicklung, die »sich der Aufzeichnung oder Interpretation der Natur verschrieben« hat. Damit hat er den Schlüssel zur Lösung seines Problems in der Hand: In Ruskins Augen ist die indische Kunst wegen ihrer Naturferne der sichtbare Beleg dafür, daß die Inder sich der natürlichen Moralität verschlossen hätten.[50] Die grandiosen Naturdichtungen der Schotten würden hingegen zeigen, daß sich die Schotten wie »keine Nation zuvor« der »Liebenswürdigkeit oder der Macht der Natur«[51] ver-

---

[50] Eine Ironie der Geschichte ist es, daß nach Drury ausgerechnet Gandhi (!) »profoundly impressed« war von John Ruskins sozial-ökonomischer Schrift *Unto This Last*. Vgl. dazu *Drury, John: The True Griffin's Eye*. Ruskin's Legacy. The Virtues of Imperfection, the Refreshing Violation and Work as the Spring of Art and Society. In: *The Times Literary Supplement*. 7. 1. 2000, 11.

[51] Indian race has sunk »to the lowest level of possible humanity«. *Ruskin: Decorative Power*. A. a. O. 262. »It never represents a natural fact. It either forms its compositions out of meaningless fragments of colour and flowings of line; or if it represents any living creature, it represents that creature under some distorted and monstrous forms.« A. a. O. 265. »It thus indicates that the people who practise it are cut off from all possible sources of healthy knowlegde or natural delight.« A. a. O. 265 f. »Art, followed as such and for its own sake, irrespective of the interpretation of nature by it, is destructive of whatever is best and noblest in humanity.« A. a. O. 268. »Art, so far as it was devoted to the record or the interpretation of nature, would be helpful and ennobling also.« A. a. O. 268. Über die Schotten: »No nation has ever before shown« so »constant a habit of hallowing its pas-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schrieben hätten. Damit sieht Ruskin seinen ästhetischen Moralismus gerettet. Zum selben Ergebnis gelangt ein zweiter Gedankengang, der das Problem behandelt, warum in sogenannten ›Verfallskulturen‹ immer wieder hochrangige Kunstwerke entstehen konnten, obwohl Ruskins Moralismus zufolge eigentlich das Gegenteil zu erwarten wäre. Wieder lautet das Resultat, daß Verfallskunst sich der Natur nicht unterordne und insofern der Spiegel des moralischen Niederganges sei.[52]

Es bleibe einmal dahingestellt, daß Ruskins Pauschalurteile über die Moral ganzer ›Rassen‹[53] auf den heutigen Leser zweifelsohne ebenso befremdend wirken wie sein kompromißloser Naturalismus[54]

---

sions and confirming its principles by direct association with the charm, or power, of nature.« A. a. O. 266.

[52] Thematisiert werden der *Theseus* des Athener Bildhauers Phidias (460–432 v. Chr.), der in der Niedergangszeit Roms entstanden ist, Raphaels (1483–1520) *Disputa del Sacramento* und Paolo Veroneses (1528–1588) *Marriage in Cana*. Diese Kunst ist zur Zeit des Verfalls der oberitalienischen Stadtstaaten entstanden. Wieder verteidigt Ruskin die These, daß »no great school ever yet existed which had not for primal aim the representation of some natural fact as truly as possible.« *Ruskin: The Decorative Power.* A. a. O. 270. Verfallskunst trägt nach Ruskin die Anzeichen eines toten oder eines lebendigen »Barbarismus«. »Toter Barbarismus« entsteht aus dem sklavischen Befolgen von sogenannten ›Gesetzen des Kunstschaffens‹. Das muß mißlingen, weil es »die Augen gegenüber den natürlichen Fakten« verschließt. »Now, you see the characteristic of this utterly dead school are, first, the wilful closing of its eyes to natural facts.« A. a. O. 275. Der »lebendige Barbarismus« entsteht aus übertriebenem Stolz der Künstler auf exzeptionelles handwerkliches Können. Entweder verfallen die Künstler in selbstverliebte Omnipotenzfantasien, um lächerlich überladene Kunstwerke zu schaffen (Ruskins Beispiel ist die Kirche *St. Ambrogio* in Mailand), oder sie dienen sich den Mächtigen und Reichen an. In einer vielzitierten Passage bezeichnet Ruskin »die Namen der ganz großen Meister« Velasquez, Titian, Leonardo und Raffael in seiner dritten Vorlesung *Modern Manufacture and Design* sogar als »Totenglocken« (passing bells) des Untergangs. *Ruskin, John: Modern Manufacture and Design.* In: *The Two Paths.* A. a. O. (319–345) 342. Bei näherer Hinsicht ist die Verfallskunst also genauso ein Beleg für moralischen Verfall wie die ornamentale indische Kunst. Das Problem der Verfallskunst hat Ruskin laut Collingwood lebenslang bewegt. Vgl. *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 34 f.

[53] Solche Überlegungen waren im ausgehenden 19. Jahrhundert bis ins frühe 20. Jahrhundert europaweit gängig. Sie haben ihren berühmten Niederschlag beispielsweise in der Völkerpsychologie des Leipziger Psychologen und Philosophen Wilhelm Wundt (1832–1920) gefunden, so insbesondere in seinem Hauptwerk *Völkerpsychologie.* Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. 10 Bde. Leipzig 1900–1920.

[54] Ruskins Verehrung für den Impressionisten Turner zeigt allerdings, daß Ruskin entgegen der Kritik von zeitgenössischen Malern kein Verfechter eines bloßen Abbildrealismus war. Die Kritik wird erwähnt in *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 32. Laut Landow kannte Ruskin das Werk von Joseph Mallord William Turner (1775–1851)

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

in der Kunst. Zudem stellt sich die uralte Frage nach der Henne und dem Ei, wenn Ruskin naturferne Kunst sowohl als Resultat und Zeichen wie auch als Ursache einer Abkehr von der natürlichen Moralität behauptet. Problematisch ist auch, daß Ruskin einen induktiven Schluß aus nur zwei Beispielen zieht, und das auch noch mit dem Anspruch auf »perfekte Wahrheit«[55]. Schließlich fällt die Ungereimtheit auf, daß Ruskin entgegen seiner Ausgangsbehauptung mit der Naturdichtung plötzlich doch Kunst bei den Schotten entdeckt. Über solche Schwächen könnte man mit Collingwood hinwegsehen, weil Ruskin ja Kunsthistoriker und »kein philosophischer Autor«[56] ist.

Wenig überzeugend ist jedoch Collingwoods These, daß Ruskin wie Hegel von einer kreativen Impulsgebungskraft von Selbstwidersprüchen überzeugt sei.[57] Erstens läßt sich Hegels Vorstellung von Dialektik definitiv nicht auf diese schlichte Formel bringen.[58] Zweitens hat es nicht den Anschein, als sei sich Ruskin der logischen Schwächen seiner Argumentation überhaupt bewußt. Regelrecht irreführend aber wird es, wenn Collingwood signifikante Parallelen in Hegels und Ruskins Begriffen vom ›Kunstwerk‹ behauptet. Dagegen spricht erstens, daß Hegel im Originalton der *Einleitung* ausführlich begründet, warum er von Kunst nichts hält, die sich im Sinne Ruskins »der Aufzeichnung oder Interpretation der Natur verschrieben« hat.[59]

---

von allen Malern »am besten«; er habe dessen Bilder mit Blick auf Wordsworth häufig als »gemalte Poesie« bezeichnet. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. (45–50) 45.

[55] *Ruskin: The Decorative Power.* A. a. O. 263.

[56] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 5–8, 23.

[57] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 17 ff.

[58] Vgl. zu Hegels Auffassung von ›Dialektik‹ Absatz 2.2.a.

[59] Hegel bringt im Wesentlichen drei Argumente vor. Alle drei Argumente würden Ruskins frühe Ästhetik in ihrem Nerv treffen, wenn sie gegen sie gerichtet wären. Erstens sei Nachahmung von Natürlichem in der Kunst ein Rückfall in das Stadium, in dem sich das Absolute auf dem Level der Natur manifestiert. Zweitens beherrsche jemand wie Zeuxis, der Weintrauben exakt kopieren kann, lediglich ein ›Kunststück‹. Drittens täusche der perfekte Naturnachahmer, weil er eine Scheinwirklichkeit vorgaukelt, anstatt der Wahrheit zum Ausdruck zu verhelfen. *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, (64–82) 66. Vgl. auch *ders.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. In: *Werke*. A. a. O. Bd. 10, § 558. Im Gegensatz zu Collingwood vermerkt Bosanquet diese Differenz, indem er Ruskins Theorie des Naturschönen gegenüber dem lobend hervorhebt, was er für Hegels Theorie hält. *Bosanquet: History.* A. a. O. 453 (448–453). Vgl. Absatz 3.2.a. zu meiner Begründung, warum die Ausführungen zum Naturschönen vermutlich nicht von Hegel selbst stammen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Entgegen Collingwoods Behauptung[60] propagiert Hegel zweitens nicht etwa eine Blüte der Kunst zu Verfallszeiten, sondern im Gegenteil einen direkten Zusammenhang zwischen dem Verfall der klassischen Kunstform und dem kulturellen Verfall Roms. Drittens hatten Hegel und Ruskin unterschiedliche persönliche Vorlieben in der Kunst. So scheint Hegel insbesondere die volkstümliche niederländische Genre-Malerei gemocht zu haben.[61] Beim frühen Ruskin genießen hingegen Meister wie Titian, Shakespeare und William Turner ausgesprochen hohes Ansehen, während Murillo, Dickens und Sir Walter Scott als »Populisten« eher schlecht wegkommen. Ein weiterer Unterschied besteht darin, daß Hegel im Gegensatz zu Ruskin niemals die Gründung von nationalen Schulen der Malerei anvisiert.[62] Wenn Collingwood darauf verweist, daß Ruskin trotz seiner Verehrung der Renaissance ebensowenig Klassizist sei wie Hegel[63], ist zu entgegnen, daß Ruskin keine Hegelschen Argumente gegen den Klassizismus ins Feld führt, sondern das Schellingsche Argument gegen Winckelmann, dem zufolge das klassizistische Nachahmen der Dinge ihre wesentliche Lebendigkeit unterschlagen würde.[64] Gegen die Rede vom ›Hegelianer‹ Ruskin fällt schließlich besonders ins Gewicht, daß Ruskins Leitthese von der Kunst als Spiegel einer Völker-Moralität mit Hegels Ästhetik nicht in Einklang zu bringen ist: Nach Hegel verkörpert sich im substantiell schönen Kunstwerk das Wahre, und gerade nicht das Gute![65] Wenn man nach Vorläufern sucht, käme viel eher Coleridges Essay *The Principles of Genial Criticism* von 1814 infrage, welcher die ›unschöne‹ Kunst der ›primitiven‹ Afrikaner als Zeichen einer intellektuell und moralisch kaum entwickel-

---

[60] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 35, Anm. 19.

[61] Vgl. dazu *Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung.* In: *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 1823*. Einl. u. hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1999.

[62] Ruskin strebt eine »englische Schule der Malerei« an, was sich seiner Ansicht nach am besten vorantreiben läßt durch eine Fokussierung auf das Werk Turners. *Ruskin: The Unity of Art*. A. a. O. 318.
Vermutlich haben solche Äußerungen Bosanquet veranlaßt, Ruskins Ästhetik die »unphilosophischen Anfänge einer wirklich englischen Ästhetik« zu nennen. Er schreibt in seiner Würdigung von Ruskins Ästhetik: »True English Aesthetic has not sprung from philosophy or philosophers.« *Bosanquet: History.* A. a. O. 441.

[63] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 21 f.

[64] Vgl. Abschnitt 2.1.

[65] Vgl. dazu dem Absatz 3.3.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten Kultur betrachtet.[66] Ruskins ästhetischer Moralismus hat seine Wurzeln offensichtlich in der englischen Romantik und nicht in einem dubiosen Prähegelianismus. Dementsprechend hinterläßt er auch keine Spuren bei den jungen Second-Oxford-Hegelianern. Ruskins frühe Vorlesungsreihe *The Two Paths* hat jedoch noch mehr zu bieten.

(c) Die Aufwertung des künstlerischen Handwerks. Nachhaltige Wirkung hat zunächst einmal Ruskins These von der Unverzichtbarkeit der handwerklichen Fähigkeiten im Kunstschaffen, die in der zweiten[67] und vierten Vorlesung[68] der Reihe entfaltet wird. In einem ersten Schritt erläutert Ruskin seine Begriffe. Vom ›Handwerk‹ (manufacture) spricht er, sobald »etwas mit der Hand hergestellt« wird, und zwar »mit oder ohne Hilfe von Instrumenten«. Worin das Handwerk eines Künstlers besteht, bedarf keiner Erläuterung: Maler und Pianisten müssen ihre Hände wie Chirurgen oder Schreiner sicher führen können. Unter der ›Kunstfertigkeit‹ (art) versteht Ruskin die Fähigkeit, die Eigengesetzlichkeiten und spezifischen Expressivitäten seines physischen Materials intellektuell zu kennen und um der eigenen Ausdrucksabsichten willen planvoll benutzen zu können. Diese Fähigkeit ist laut Ruskin eine notwendige Bedingung des Kunstschaffens im emphatischen Sinne. Jeder Künstler muß intellektuell wissen, was sich mit welchem Ausgangsmaterial auf welche Weise zum Ausdruck bringen läßt. In der Kunst im emphatischen Sinne (fine art) kommen schließlich »Hand, Kopf und Herz« zum Einsatz.

---

[66] *Coleridge, Samuel Taylor: Principles of Genial Criticism.* Concerning the Fine Arts. More Especially to those of Statuary and Painting. Deduced from the Laws and Impulses which Guide the True Artist in the Production of his Works. In: *Felix Farley's Bristol Journal.* Aug/Sept. 1814 Im Text zit. nach *ders.: Biographia Literaria.* (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. London 1907, (219–246) 226 f. Vgl. im selben Sinne auch *ders.: Biographia Literaria.* A. a. O. Bd. 2, 105; sowie *ders.: Theory of Life.* London 1848; sowie *Todorov, Tzvetan: Literature and its Theorists.* A Personal View of Twentieth-Century-Criticism. Übers. v. C. Porter. New York 1987, 118 f. (vgl. Kapitel 2, insb. Anm. 165). Bosanquet hält es mit Hinweis auf John Collingwood (*Collingwood: Ruskin's Art Teaching.* A. a. O. 16) für wahrscheinlich, daß Ruskin von Coleridge beeinflußt wurde. *Bosanquet: History.* A. a. O. 442.

[67] *Ruskin, John: The Unity of Art.* Gehalten vor Kunststudenten in Manchester am 22. Februar 1859. In *ders.: The Two Paths.* A. a. O. 293–318.

[68] *Ruskin, John: The Influence of Imagination in Architecture.* An Address delivered to the Members of the Architectural Association, in Lyon's Inn Hall, January 23, 1857. In *ders.: The Two Paths.* A. a. O. 346–374.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der wirkliche Künstler muß nämlich mit der Fähigkeit zur Imagination gesegnet sein, worunter Ruskin (in offensichtlicher Anlehnung an Wordsworth) »die Kraft« versteht, »Dinge so zu kombinieren, daß wir sie in einer neuen Weise sehen«. Diese Stufenfolge stammt aus der englischen Romantik. Bei Ruskin gewinnt sie jedoch zwei neue Pointen. Erstens werden in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus unter »Kunst« (art) und »Kunst im emphatischen Sinne« (fine art) fortan Tätigkeitsformen verstanden. Mit seiner zweiten Pointe begibt sich Ruskin erstmals in einen Gegensatz zur englischen Romantik. Zwar gesteht er zu, daß »wahre Kunst« nur entstehen könne, wenn die »Mechanismen des Kunstschaffens« durch »ein Gefühl gelenkt«[69] würden. Umgekehrt aber könne es keine »wahre Kunst« ohne Handwerk und ohne die intellektuelle Einsicht in die Zusammenhänge zwischen den physischen Materialstrukturen eines Kunstwerks und seiner Ausdrucksfunktion geben! Mit diesem dritten Leitmotiv seiner frühen Ästhetik rennt Ruskin bei den jungen Ästhetikern des Second-Oxford-Hegelianismus offene Türen ein.[70]

Die Wirkmacht dieser These erklärt sich zum einen daraus, daß schon Hegel den Stellenwert von »Fleiß, Reflexion und Übung« gegen den romantischen Geniekult hervorhebt.[71] Ebenso wichtig sind jedoch Ruskins anschauliche Beispiele, von denen sich eines in der dritten Vorlesung *Modern Manufacture and Design* findet. Ruskin greift hier eine ästhetische Doktrin auf, der zufolge jedes schöne Ornament aus einer kontrastreichen, seriellen und symmetrischen Anordnung entstehen soll. Ruskin sendet dem Urheber einen (kontrastreichen) schwarzen Fleck auf weißem Grund, eine Zahlenreihe und eine symmetrische Strichmännchen-Zeichnung, versehen mit dem Vermerk, daß nichts davon ein schönes Ornament sei. Postwendend wird ein aus Ruskins Versatzstücken zusammengesetztes Ornament zurückgeschickt. Darauf hat Ruskin gewartet: Jetzt kann er zeigen, daß nicht in jeder beliebigen kontrastierenden, symmetrischen und

---

[69] Manufacture is »the making of anything by hands – directly or indirectly, with or without the help of instruments.« *Ruskin: The Unity of Art.* A. a. O. 294. »Then Fine Art is that in which the hand, the head and the heart of man go together.« A. a. O. 294. »Imagination is merely the power of combining what we have seen in new ways.« *Ruskin: The Influence of Imagination.* A. a. O. 365, Anm. 1. The Fine Arts »always must have emotion ruling their mechanism.« A. a. O. 295. Vgl. zu Wordsworth' Auffassung Abschnitt 2.2

[70] Vgl. dazu das gesamte Kapitel 5.

[71] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 45 ff. Vgl. dazu auch Absatz 3.3.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seriellen Anordnung ein schönes Ornament entsteht, sondern nur, wenn das Material in einer ihm entsprechenden Weise angeordnet wird. Das von ihm gelieferte Rohmaterial sei »von schlampiger Vulgarität«. Deshalb müsse es »durch eine Wiederholung der Figuren bis zu einem gewissen Grade neutralisiert« werden. Aber schon bei besser gezeichneten Strichmännchen wäre »eine Wiederholung grauenhaft« gewesen. Ein Apoll von Belvedere würde noch nicht einmal eine Doppelung vertragen.[72] Von Beispielen dieser Art wimmelt es in Ruskins Schriften, und ihr Einfluß auf die oxford-idealistische Ästhetik kann gar nicht hoch genug bewertet werden. Der frühe Bosanquet[73] räumt das ein. Der frühe Collingwood verliert in seinen Hegelianisierungsbemühungen über Ruskins Anschaulichkeit jedoch kein Wort.

(d) Die moralische Verantwortung des Fabrikanten. Die deutlichsten Spuren hinterläßt der frühe Ruskin bei den Second-Oxford-Idealisten mit seinen Thesen zur moralischen Verantwortung des Fabrikanten in der dritten Vorlesung der Reihe *The Two Paths*.[74] Ruskin

---

[72] »In the present case the sense of fitness and order, produced by the repetition of the figures, neutralizes, in some degree, their reckless vulgarity.« *Ruskin, John: Modern Manufacture and Design.* Gehalten in Bradford am 1. März 1859 vor Studenten des Studiengangs Industrie-Design. In *ders.: The Two Paths.* A. a. O. (319–345) 334. »But draw the figures better, and there repetition will become painful.« A. a. O. 334. »But put two Apollo Belvederes back to back, and you will not think the symmetry improves them.« A. a. O. 334.

[73] Nach Bosanquet hat Ruskin »the fundamental question of aesthetics« gestellt, nämlich die Frage, »how feeling and its body are created adequate to one another. *Bosanquet: Three Lectures on Aesthetic.* A. a. O. 61. Henry James schreibt zu Ruskins hervorragenden didaktischen Fähigkeiten, daß es während eines Aufenthaltes in Venedig keine bessere Lektüre als Ruskins kunsthistorische Abhandlung *The Stones of Venice* gebe, weil Ruskin wie niemand sonst das Sehen von Kunstwerken lehren könne. *James, Henry: The Art of Travel.* Im Text zit. nach New York 1962, 335. Die Rede ist von *Ruskin, John: The Stones of Venice.* 3 Bde. London 1851, London 1853, London 1853. Vgl. auch *Wheeler, M: Ruskin, John.* In: *A Companion to Aesthetics.* Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge (Mass.) 1992.

[74] In einem ersten Schritt geht es Ruskin in dieser Vorlesung um die Gleichwertigkeit von ›hoher Kunst‹ und Gebrauchskunst. (1) Der Unterschied kann nicht darin liegen, daß Gebrauchskunst für einen bestimmten Ort und zu einem bestimmten Zweck geschaffen wird, weil dasselbe für antike Tempelstatuen und Michelangelos Ausmalung der Papstkapelle gilt. (2) Die Transportabilität kann auch keinen Unterschied machen, weil auch hochrangige Gemälde transportabel sind. (3) Ruskins wichtigstes Argument für die prinzipielle Gleichrangigkeit lautet: »The greatest art yet produced has been decorative«. *Ruskin: Modern Manufacture.* A. a. O. 321. Deshalb könne die dekorative

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hält diese Vorlesung im hochindustrialisierten Norden Englands, und das etwa zu der Zeit, als der Charles Dickens seinen Sozialroman *David Copperfield* veröffentlicht. Das Stichwort *Manchester-Kapitalismus* steht in Anspielung auf die schlechten sozialen Verhältnisse im englischen Manchester des 19. Jahrhunderts bis heute für einen extremen wirtschaftlichen Liberalismus ohne alle staatlichen Regelungen oder soziale Absicherungen. Gegenüber der um sich greifenden Industrialisierung zeigt sich Ruskin noch einmal mehr der zivilisationskritischen englischen Romantik verpflichtet. Ruskin erzählt von Landstrichen, in denen es früher Schafherden gab, in denen jetzt jedoch nur noch Eisenhüttenwerke stehen. Er droht seinen Zuhörern ein zukünftiges England an, das flächendeckend voller Schornsteine und Fabriken ist. »Ist das das England, das Sie wollen?«, fragt er die Studenten. Nein, das können sie nicht wollen, denn dann könne es keine Kunst mehr geben. So warnt Ruskin seine Zuhörer. Sein Argument lautet, daß »schöne Kunst nur von Menschen produziert werden kann, die auch schöne Dinge um sich herum und außerdem die Muße haben, sie auch zu sehen«. Das ist das vierte Leitmotiv von Ruskins früher Ästhetik, aus dem Ruskin deutliche Appelle zur Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der englischen Unterschichtsbevölkerung herleitet. Geschickt macht er den Designern seine Sozialkritik mit dem Argument schmackhaft, daß Englands Fabriken keine schönen Entwürfe realisieren können, solange die Produktion »von Menschen abhängig ist, die unter den deprimierenden und monotonen Umständen des englischen Fabriklebens leben müssen«.[75] Wer will, daß die Arbeiter Englands schöne Dinge produzieren, muß laut Ruskin »ihren Geist bereichern und ihre Gewohnheiten verfeinern«. Schließlich könne »nur derjenige eine adäquate Einstellung zu Farben haben«, »der die wunderschönen Farben der Natur unverfälscht kennt«. Genauso könne »nur derjenige schöne Momente und Bewegungslinien im Ornament schaffen«, der »schöne Momente und Bewegungslinien in seiner Umwelt kennt«. Wenn

---

Design-Kunst umgekehrt dieselbe Würde wie Kunst im emphatischen Sinne haben, wenn sie sich denselben Regeln (der Naturtreue) unterwirft. Ruskin verweist auf das Vorbild Corregios, der den Fußboden eines Palastes in Parma mit Weinranken dekoriert hat.

[75] Der Begriff ›Entfremdung‹ fällt zwar nicht, und es gibt auch keinen Hinweis darauf, daß Ruskin mit Marx oder Engels in Kontakt gekommen ist, aber immerhin erscheint nur acht Jahre nach Ruskins Vorlesungsreihe im Jahr 1867 in London der erste Band von *Das Kapital* von Karl Marx.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Englands Arbeiter jedoch »ungebildet, in miesen Umständen und umgeben von häßlichen Dingen« gehalten würden, dann würde auch alles, was die englische Industrie produziert, »wie unter Alkoholeinfluß, vulgär und wertlos«[76] sein.

Für diese Strategie, mit der Ruskin die Fabrikanten[77] für die sozialen Belange der breiten Massen in die Pflicht nimmt, steht der Name ›Ruskin‹ in England bis heute. Der frühe Bosanquet bezeichnet Ruskins »Lehre vom inneren Zusammenhang von schönem Handwerk und den Lebensbedingungen der Arbeiter« als einen der »besonders fruchtbaren Topoi« der Moderne, welcher »die Ästhetik« (gemeint ist natürlich die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus) nachhaltig geprägt habe.[78] Collingwood würdigt Ruskins ungewöhnlich ausgeprägten Sinn für »soziale Ursachengeflechte«[79]. Der frühe John Dewey rühmt Ruskins Ästhetik sogar als »Arbeiterästhetik« mit dem Hinweis auf die Bedeutung, die Ruskin der Befriedigung des Arbeiters durch seine Arbeit beimißt.[80] Ihren literarischen

---

[76] »Is this, then, what you want?« *Ruskin: Modern Manufacture.* A. a. O. 337. »Beautiful art can only be produced by people who have beautiful things about them, and leisure to look at them.« *Ruskin: Modern Manufacture*. A. a. O. 338. »To men surrounded by the depressing and monotonous circumstances of English manufacturing life, depend upon it, design is simply impossible.« A. a. O. 340 f. »It is impossible for them to have right ideas about colour, unless they see the lovely colours of nature unspoiled; impossible for them to supply beautiful incident and action in their ornament, unless they see beautiful incident and action in the world around them.« A. a. O. 341. »Inform their minds, refine their habits, and you form and refine their designs; but keep them illiterate, uncomfortable, and in the midst of unbeautiful things, and whatever they do will be spirituous, vulgar, and valueless.« A. a. O. 341.

[77] Dieselbe Verantwortung spricht Ruskin in der vierten Vorlesung auch den Architekten zu.

[78] Bei Bosanquet heißt es: »To his doctrine belongs the very fruitful modern topic of the relation of beautiful handcraft with the workman's life, as the outcome and expression of his body-and-mind.« *BosanquetThree Lectures on Aesthetic*. A. a. O. 61.

[79] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 19 f.

[80] Der frühe Dewey würdigt Ruskins »insistence upon the place of the individual workmann in all art, the necessity that art be a genuine expression of the joy of the worker in his work, and the consequent greater attention to the minor arts, so called.« *Dewey, John: Review 1893*. Im Text zit. nach: *The Early Works.* Bd. 4. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1969 ff., (189- 197) 195. Wahrscheinlich geht sogar Deweys spätes Diktum über das Häßliche auf Ruskin (und nicht auf Deweys frühen Hegelianismus, wie ein prominenter Kritiker behauptet) zurück, daß die »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude und die Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« eine »Verzerrung von menschlichen Werten« widerspiegeln würde, »die man in die Erfahrung, welche sich mit diesen Gebäuden verbindet, aufgenommen hat« *Dewey, John: Art as Experience.* New York 1934. Auch als: *John Dewey – The Later Works* 10. Hrsg. v.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Niederschlag finden Ruskins Thesen in der berühmten Sozialutopie *News From Nowhere,* die der englische Dichter, Designer, Verleger und Unternehmer William Morris zwischen 1889 und 1890 verfaßt. Dieser Roman handelt in einer Welt, die so ist, wie sie Englands Unternehmer nach Ruskin schaffen sollen.[81]

3. Erste Schritte zu einer pragmatischen Auffassung von Kunst beim späten John Ruskin

Ruskins *Oxford-Lectures on Art* werden erstmalig im Jahr 1870 an der Universität von Oxford gehalten, als der Oxford-Idealismus um Thomas Hill Green gerade im Entstehen ist. Die angehenden Oxford-Idealisten haben sich die aufsehenerregenden Vorlesungen des zu ihrer Zeit hochberühmten Kunsthistorikers sicherlich nicht entgehen lassen. Die Vorlesungsreihe ist an Studenten aller Fachbereiche aus Englands finanzkräftiger Oberschicht gerichtet, und der populäre Lehrer Ruskin nutzt die Chance, vor einem illusteren Publikum Weichen für die Zukunft Englands und für die englische

---

J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1987. Im Text zit. nach *ders.: Kunst als Erfahrung.* Übers. von Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980, 270. Ein deutlicher Einfluß von Ruskin ist auch spürbar in *Mead, George Herbert: The Nature of Aesthetic Experience.* In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393.

[81] William Morris (1834–1896) ist Sozialist und Ästhet. Sein Ziel ist nicht nur eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen, sondern auch die Verschönerung der Lebenswelt der Arbeiter und eine Kultivierung ihres Geschmacks. Ernst Bloch betont die Freundschaft von Morris mit Ruskin. Beide seien sich einig: »Nur Handarbeit mache gut«. Weiter heißt es: »Hier treibt nicht nur Mitleid mit den Armen, Erbitterung gegen die Reichen, sondern ein bisher unbekannter Ton klingt sozial-utopisch an: Morris ist ein kunstgewerblicher, ein Homespun-Sozialist«, in dessen Augen »die Profitwelt« nicht nur »moralisch«, sondern »auch ästhetisch viel zu wünschen übrig läßt«. Bloch trifft ins Schwarze mit der These, daß Morris den »Kapitalismus nicht so sehr wegen seiner Unmenschlichkeit als wegen seiner Häßlichkeit bekämpft«. *Bloch, Ernst: Freiheit und Ordnung.* Abriß der Sozialutopien. Leipzig 1987, 178 f. Als Fabrikant setzt Morris seine Sozialutopie in die Tat um. Den Jugendlichen, die in seiner Fabrik arbeiten, richtet er einen Schlafsaal und eine Leihbibliothek ein. So verwandelt er die damals übliche Kinderarbeit in eine Zeit der Ausbildung. Es gibt Gewinnbeteiligungen zumindest für die leitenden Angestellten, und speziell gestaltete Wohnungen für alle Arbeiter. Der deutsche Sozialist Karl Liebknecht (1817–1919) ist von Morris' Utopie so beeindruckt, daß er sie auf eigene Kosten in Auszügen in die deutsche Sprache übersetzen läßt. Bosanquet verweist auf den Einfluß von Ruskin auf *Morris, William: On the Lesser Arts.* In: *Lectures on Art.* Lectures by B. Richmond, Morris and Others. Macmillian 1882/^{3}1883, 55–58, 195. Vgl. *Bosanquet: History.* A. a. O. 545.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunst zu stellen. Die Vorlesungsreihe intendiert, ihre Zuhörerschaft zu Kunstmäzenen zu erziehen, die später einmal durch den Ankauf der richtigen Kunst die Entwicklung Englands in die Richtung vorantreiben sollen, die Ruskin sich vorstellt.[82] Kunst erfüllt laut Ruskin nämlich drei unverzichtbare Funktionen für eine Nation. Erstens leistet sie die »Stärkung der Religion der Menschen«, zweitens die »Vervollkommnung ihres ethischen Zustandes« (wobei Ruskin mit »ethisch« meint, was Habermas unter »moralisch« versteht[83]), und drittens die »Schöpfung von material Dienstbarem«[84]. In der zweiten, dritten und vierten Vorlesung der Reihe werden diese drei Funktionen erläutert.

(a) Kunst und Religion. Die zweite Vorlesung thematisiert das Verhältnis von Kunst und Religion.[85] Laut Ruskin muß zunächst geklärt

---

[82] *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 23–28. Vermutlich bezeichnet Ruskin sie deshalb im Vorwort zur 2. Ausgabe von 1887 als »sein wichtigstes literarisches Werk«. »The following lectures were the most important piece of my literary work.« A. a. O. 13. Es scheint folgende deutsche Ausgabe zu geben: *John Ruskin: Vorträge über Kunst*. Übers. v. Wilhelm Schölermann. Leipzig 1901. In *ders.: Ausgewählte Werke in vollständiger Übersetzung*. Leipzig 1901.

[83] »Ethisch« soll nach Habermas die Ausrichtung des Handelns auf das menschliche Glück bezeichnen, und »moralisch« die Ausrichtung des Handelns auf ein übergeordnetes Sollen. Vgl. *Habermas, Jürgen*: *Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft*. In *ders.: Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt a. M. 1991, 100–118 (vgl. auch Kapitel 1).

[84] »The great art can have three principal directions of purpose«. That is: »First, that of enforcing the religion of men; secondly, that of perfecting ethical state; thirdly, that of doing them material service.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 46 (73).

[85] Ruskins Religionsbegriff lautet: »I shall use the word ›Religion‹ as signifying the feelings of love, reverence, or dread with which the human mind is affected by its conception of spiritual being.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 49. Dieser Begriff ist offensichtlich der Romantik geschuldet und dem Hegelschen Begriff von der ›Religion‹ als Form des Wissens vom geoffenbarten Göttlichen entgegengesetzt. (1) Zwar reduziert der späte Ruskin ›Religion‹ ebensowenig wie Hegel auf die evangelische Konfession oder auf das Christentum. Vgl. dazu *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*. A. a. O. 243 ff. (2) Andererseits distanziert sich Hegel jedoch (der natürlich nicht Ruskins, sondern Schleiermachers und Jacobis Religionsbegriffe vor Augen hat) von folgendem (romantischen) Religionsbegriff: »Gott ist im Gefühl. Das Gefühl erhält so die Stellung eines Grundes, in welchem das Sein des Gottes gegeben ist«. Hegels Argument lautet, daß wir vom geoffenbarten Gott ein Wissen hätten. *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Religion I*. In: *Werke*. Bd. 16. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/²1986, (114–151) 118. (3) Ruskin warnt ausdrücklich vor einem solchen »Wissenschaftsstolz« *(Pride of Science)*, »which imagines that the energy of Deity can be explained by analysis«. *Ruskin: Lectures on Art*.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

werden, ob Kunstwerke unter der »autoritären Lenkung einer übernatürlichen Macht« im Sinne einer »Botschaft oder Offenbarung« entstehen. Die Frage ist ebenso dem Erbe der englischen Romantik verpflichtet wie Ruskins Antwort, daß Kunst keiner personalen Macht entstamme, sondern dem »Einfluß eines allgemeinen und vitalen, aber deshalb nicht weniger göttlichen Geistes«, an dem »alle lebendigen Kreaturen gemäß ihres Ranges in der Schöpfung Anteil« haben. Gegen den Gedanken, daß nur religiöse Menschen große Künstler sein können, verwehrt sich Ruskin mit dem Argument, daß ein Künstler jenseits von Handwerk und Kunstfertigkeit (vgl. Absatz 4.1.c.) durch die Fähigkeit zur Imagination zum Künstler werde. Darunter versteht Ruskin die Fähigkeit, den wesentlichen Unterschied zwischen dem »Guten und dem Bösen« und die »Regeln von der Bitternis des Todes und der Macht der Liebe« begreifen zu können. Dazu seien offensichtlich nicht nur die Anhänger einer Religion in der Lage. Insofern sei Kunst »immer das Werk von guten, aber nicht von explizit religiösen Männern«. Seine wichtigste Attacke reitet Ruskin gegen die Vorstellung, daß Kunstwerke Glaubensinhalte näherbringen können. Laut Ruskin soll man das Bild einer Madonna keinesfalls mit der realen Präsenz der Gottesmutter verwechseln. Vor allem aber soll man sich durch kein Kunstwerk zu einem Glauben verleiten lassen, den man ohne das Kunstwerk nicht hätte! Mit bekannter Anschaulichkeit warnt Ruskin die künftigen Mäzene vor der realistischen sakralen Kunst der ländlichen katholischen Gegenden des Europas seiner Zeit. In heftigem Tonfall kritisiert er, daß hier mit drastischen Darstellungen von Märtyrer-Wunden und Foltern die niedrigsten Instinkte im Menschen angesprochen würden. Insbesondere die Frauen Europas hätte solche Sakralkunst jahrhundertelang in schwächliches Lamentieren über ein längst geschehenes Leiden und in Angst vor einem Endzeitgericht versetzt, anstatt sie auf ihre Verantwortung für ihre eigenen Zeitgenossen zu stoßen. Kunstwerke sind nicht die reale Präsenz des Göttlichen, sondern Kunstwerke. Das ist Ruskin besonders wichtig.

Damit ist Ruskin jedoch kein Feind der Sakralkunst. Vielmehr empfiehlt er den Ankauf von Kunst »zur Lobpreisung und zur Ehre unseres Schöpfers« durchaus – aber nur unter der Bedingung, daß

A. a. O. (45–72) 51. Gott läßt sich nach Ruskin nicht rational erfassen. (4) Noch eindringlicher warnt Ruskin vor einem »Glaubensstolz« *(Pride of Faith)*, »which imagines that the nature of the Deity can be defined by its convictions«. A. a. O. 51.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich die Mäzene zuvor »aus ganzem Herzen bemüht haben, Leib und Geist eines jeden Kindes in ihrem England zu heiligen, das kein Dach gegen Kälte über seinem Kopf und keine Wälle zum Schutze seiner Seele vor Korruption um sich hat«. Die sozialkritischen Töne des frühen Ruskin klingen an, wenn der späte Ruskin vom England seiner Zeit das düstere Bild zeichnet, daß seine »arbeitslosen Armen täglich mehr und mehr in die Kriminalität« abrutschten. Seine verschwenderische Mittelklasse sollte sich hingegen schleunigst »mit den unausweichlichen Grundprinzipien der Ökonomie« vertraut machen, »daß Nahrung ausschließlich aus zuvor bebautem Boden kommt, und daß Ressourcen nur durch Sparsamkeit bewahrt werden können«[86]. Jetzt ist die Katze aus dem Sack: Der späte Ruskin ist derselbe Moralist mit demselben ausgeprägten sozialen Gewissen geblieben wie der frühe Ruskin! Er kündigt an, über das Verhältnis von Religion und Kunst zu sprechen. Bezeichnenderweise mündet er jedoch in dem moralischen Appell: Ehe Ihr Kunst kauft, nehmt erst einmal Eure soziale Verantwortung wahr!

(b) Kunst und Moral. Das Zentrum der Vorlesungsreihe bildet die dritte Vorlesung zur Verhältnisbestimmung von *Kunst und Moral*. Unter ›Moralität‹ versteht Ruskin (wie die englische Romantik) eine angeborene Naturanlage zum »richtigen menschlichen Handeln«, über die jeder »zivilisierte Mensch« verfügt, und die »von den Religionen weder ihre Gültigkeit noch ihren Ort« entlehnt. Die moralische Naturanlage des Menschen setzt sich nach Ruskin aus einem Instinkt zur Ordnung und einem Instinkt zur Freundlichkeit zusam-

[86] »What ground have we for thinking that art has ever been inspired a message or relevation? What internal evidence is there in the work of great artists of their having been under the authoritative guidance of supernatural powers?« A. a. O. 54. »They are the result of the influence of the common and vital, but not, therefore, less Divine, spirit, of which some portion is given to all living creatures.« A. a. O. 54. »The function of the rightly trained imagination is to recognize« the »eternal difference between good and evil« and »the bitterness of death and strength of love.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 53. »We shall find that the best art is the work of good, but of not distinctively religious men.« A. a. O. 56. »We may truly praise and honour our Maker, but only after we have striven with our whole hearts first to sanctify the temple of the body and spirit of every child that has no roof to cover its head from the cold and no walls to guard its soul from corruption, in this our English land.« A. a. O. 71. »Its unemployed poor are daily becoming more violently criminal.« A. a. O. 40. The middle class will be compelled »to acquaint themselves with the principles of providential economy, and to learn that food can only be got out of the ground, and competence only secured by frugality«. A. a. O. 29.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

men. Das sind die angeborenen Neigungen, sich um seine Verhältnisse zu kümmern und mit anderen liebevoll umzugehen. Die Entfaltung der Moralität besteht laut Ruskin darin, diesen beiden Instinkten die Herrschaft über die übrigen Leidenschaften, Fähigkeiten und Bedürfnisse zu überlassen, während unsere Fähigkeiten und Leidenschaften und sogar unsere »Liebe zur Wahrheit« in »korrupte oder leblose« Eitelkeiten pervertieren, wenn beide als »Handlungsquellen« versiegen. Wenn beide Instinkte voll entfaltet sind, steht unser Handeln und Trachten nach Ruskin unter der »Herrschaft« der »Imagination«. Während die zweite Vorlesung unter ›Imagination‹ die Fähigkeit zur Unterscheidung des Guten und Bösen versteht, bezeichnet der Begriff jetzt ein liebevolles Zusammenschauen der Dinge und ein selbstloses Einfühlen[87] in andere Menschen. Es heißt bei Ruskin, daß ein bloßes »Unterdrücken der Leidenschaften – was oft für den Gipfel aller Pflicht gehalten wird – dem stolzen Stumpfsinn auch möglich« sei, daß es aber »das Werk der selbstlosen Imagination« sei, wenn die Leidenschaften »richtig ausgelebt und für das Gute stark gemacht würden«. Nach Ruskin ist die moralische Fähigkeit zur Imagination in allen Menschen vorhanden. Sein Beleg lautet, daß schließlich selbst der roheste Schlächtergeselle ins Wasser springen würde, wenn ein Kind zu ertrinken droht. Das Problem besteht natürlich darin, daß mit der ›Instanz der Imagination‹ eine moralische Instanz in einem Wesen angenommen wird, das seine Anlage zur Moral erst entwickeln muß. Eine mögliche, allerdings regreßverdächtige Antwort könnte lauten, daß es da noch eine weitere Instanz der Impulsgebung zur Entwicklung der Imaginationsfähigkeit gibt. Eine andere mögliche, aber tautologieverdächtige Antwort könnte lauten, daß die Imaginationsfähigkeit als Motor der Entwicklung von Moralität je schon entwickelt ist. Belassen wir es dabei. Ruskins Ausführungen münden in der »Konklusion«, daß al-

[87] Ruskins Antwort läßt überraschend Schopenhauers Mitleids-Moralphilosophie von 1840 anklingen. (Es gibt allerdings keine Anzeichen dafür, daß Ruskin Schopenhauers *Preisschrift* kannte.) Nach Schopenhauer resultiert ja jede entfaltete Moral aus der Haltung, daß der »Andere der letzte Zweck meines Willens wird, ganz so wie sonst ich selbst es bin«. Das erfordert nun laut Schopenhauer, »daß ich auf irgend eine Weise mit ihm identifiziert sei«, und »daß jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jedem Anderen, auf welchem gerade mein Egoismus beruht, wenigstens doch in einem gewissen Grade aufgehoben sei«. *Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Grundlage der Moral.* Nicht gekrönt von der Königlich Dänischen Societät der Wissenschaften, zu Kopenhagen, am 30. Januar 1840. Im Text zit. nach *ders.: Preisschrift über das Fundament der Moral.* Hrsg. v. H. Ebeling, Hamburg 1979. A. a. O. 105 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

les, was Menschen »angemessenerweise tun und ehrenhafterweise werden können«, davon abhänge, »ob diese beiden Instinkte zur Ordnung und zur Freundlichkeit durch diese große Imaginative Instanz beherrscht werden, welche am Erbe der Vergangenheit teilhaben, die Gegenwart ergreifen läßt, und Autorität über die Zukunft gibt«[88].

Für die Verhältnisbestimmung von Kunst und Moral ist die Tatsache entscheidend, daß Moralität für Ruskin keine kulturelle Errungenschaft, sondern eine angeborene Naturanlage ist, die als solche zwar ausgebildet und verfeinert, aber nicht erzeugt werden kann. Das verweist die Kunst gegenüber der Moral nämlich in ihre Schranken: Dem ästhetischen Moralismus Ruskins zufolge kann die Kunst nichts ausrichten, wo die Moralität (die Anlage zur Moral) nicht schon zur Moral entwickelt ist. Vielmehr müssen sich Künstler und Nationen »schon in einem entsprechenden moralischen Zustand befinden«, um »über die Fähigkeit zur Kunst zu verfügen«. Hingegen kann die Kunst, »wenn sie erst einmal da ist«, den moralischen Zustand eines Individuums oder einer Nation lediglich »vervollkommnen« und »perfektionieren«, aber nicht erzeugen. Ruskin plausibilisiert das mit dem Hinweis darauf, daß es schließlich einer jahrelangen Selbstdisziplinierung bedürfe, um das Handwerk des exakten Zeichnens bis zur Perfektion der großen Meister zu lernen. Eine solche Disziplin würde ein zügelloser Charakter gar nicht aufbringen. Daraus schließt Ruskin, daß es nur jemand mit hochentwikkelter Moral zu handwerklicher Perfektion bringen kann. Gleichzeitig betrachtet er handwerkliche Perfektion als notwendige Bedingung des herausragenden Kunstschaffens (s. o.). Da nur ein Mensch von vorbildlichem Charakter handwerklich perfekt sein kann, läßt sich laut Ruskin von »mit der Hand ausgeführten Künsten« mit »absoluter Präzision« rückschließen auf die Moral sowohl »der mit ihrer Hand arbeitenden« Individuen als auch »der Nation, der sie angehö-

---

[88] Moralität ist die Anlage zu »the law of rightness in human conduct«. *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 49. »There is only one morality, which has been, is, and must be for ever, an instinct in the hearts of all civilized men«. A. a. O. 49. Morality »receives from religion neither law nor place«. A. a. O. 49 (vgl. auch a. a. O. 72). »And so far as those two springs of action are not in us, all other powers become corrupt or dead; even the love of truth, apart form these, hardens into an insolent and cold avarice of knowledge.« *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 88. »I press to the conclusion«, that »all you can rightly do, or honourably become, depends on the government of these two instincts of order and kindness, by this great imaginative faculty, which gives you inheritance of the past, grasp of the present, authority over the future.« A. a. O. 93.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ren«.[89] Dieser Schluß ist natürlich für die Nachfolger Ruskins ein Stein des Anstoßes, zumal Ruskin beansprucht, ihn »mit mathematischer Präzision und ohne auch nur die Möglichkeit eines Irrtums oder einer Ausnahme« gezogen zu haben. Die Kunst[90] ist auch dem späten Ruskin zufolge »Exponent des moralischen Stadiums« nicht nur jedes Individuums, sondern auch jeder Nation. Sie ist der »exakte Exponent« ihrer »sozialen und politischen Tugenden« und ihre »Anklage oder enthusiastische Feier«[91]. Damit hält auch der späte Ruskin an seinem ästhetischen Moralismus fest, daß nur aus einer hochentwickelten Moral gute Kunst entstehen kann.[92]

(c) Die Wahrheitsleistung von Kunst, und die Freude am Schaffen. Bis jetzt hat Ruskin nur gesagt, was von Kunst nicht erwartet werden darf. Sie darf nicht mit der Präsenz des Göttlichen verwechselt werden, und sie kann keine Moral erzeugen, wo keine ist. Was aber leistet Kunst dann, daß Ruskin sich die Mühe macht, Englands künftige Führungselite zu Kunstkennern auszubilden? Positives sagt Ruskin in der vierten Vorlesung zum konkreten *Gebrauchswert von Kunst*. Hier wird behauptet, daß Kunst »einen wahren Gegenstand« zu präsentieren oder »etwas Dienstbares zu schmücken« hat und im Bestfall sogar beides zu leisten vermag. Ruskin beruft sich auf die großen

---

[89] So erklärt sich laut Ruskin beispielsweise, daß »a maiden may sing of her lost love, but a miser cannot sing of his lost money.« *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 74. So liebenswürdig dieses Beispiel auch ist: Beethovens *Die Wut über den verlorenen Groschen* kannte Ruskin offensichtlich nicht!

[90] Es findet sich immerhin 64 Jahre später bei John Dewey in fast wörtlicher Übereinstimmung in der Formulierung wieder, daß Kunst eine »Manifestation, eine Urkunde und Feier des Lebens einer Zivilisation« sei, »ein Mittel, ihre Entwicklung voranzutreiben«, aber »auch das abschließende Urteil über die Qualität der Zivilisation«. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 377.

[91] Die Funktion von Kunst ist »perfecting the morality, or ethical state, of men.« A. a. O. 46, 73. »You must have the right moral state first, or you cannot have the art. But when the art is once obtained, its reflected action enhances and completes the moral state out of which it arose.« A. a. O. 73. »The manual arts are as accurate exponents of ethical state, as other modes of expression; first, with absolute precision, of that of the workman; and then with precision, disguised by many distorting influences, of that of the nation to which it belongs.« A. a. O. 77 f. »With mathematical precision, subject to no error or exception, the art of a nation, so far as it exists, is an exponent of its ethical state.« A. a. O. 74. »The art of any country is the exponent of its social and political virtues« and it is »an exact exponent of its ethical life.« A. a. O. 39. »All the great arts have for their object either the support or exaltation of human life – usually both.« A. a. O. 45 (vgl. auch 23).

[92] Seine Probleme werden diskutiert in Abschnitt 4.3.d.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Meister der Kunst, die sich zwar manchmal handwerkliche »Ungeschicklichkeiten und Häßliches«, aber »niemals Nutzlosigkeit oder Unaufrichtigkeit« erlaubt hätten.

Die Auffassung, daß Kunstwerke einen »wahren Gegenstand« zu präsentieren haben, wie er wirklich und jenseits aller Kontingenzen tatsächlich ist, stammt natürlich aus der englischen Romantik. Was aber helfen den künftigen Mäzenen noch so viele Vorträge über Aufrichtigkeit in der Kunst, wenn sie ein gutes (bzw. aufrichtiges) von einem schlechten (d. i. verlogenen) Kunstwerk nicht unterscheiden können? Die Pointe der vierten Vorlesung lautet: Diese Unterscheidungsfähigkeit läßt sich erwerben, indem man zeichnen lernt. Mit gewohnter Anschaulichkeit und Praxisnähe gibt Ruskin anhand von Leonardo da Vincis *Trattato della Pittura* didaktische Anweisungen zum Zeichnen-Lernen. Die Studenten sollen mit Steinen anfangen und dann Pflanzen, Landschaften und Tiere malen, bevor sie sich an das Kopieren von Meisterwerken der Kunst und schließlich sogar an ihr erstes eigenes Menschenporträt machen. Für Ruskin ist das möglichst ähnliche Porträtieren »eines edlen Menschen« der Gipfel dessen, was Kunst überhaupt leisten kann. Er bewundert nichts so sehr wie das Gemälde »eines Mannes oder einer Frau«, das auch »die Seele« des Porträtierten erfaßt.[93] Ruskin mahnt seine Studenten zu geduldigem Üben gemäß seiner ›naturalistischen Methode‹ des exakten Abzeichnens. Wer zeichnen lernt, lerne nämlich auch, Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Dinge fokussiert im Gedächtnis zu behalten. Vor allem aber würde Zeichnen die Wahrnehmungsfähigkeiten schärfen, denn um auch nur einen Stein exakt zu zeichnen, sei jedes Detail wichtig. Ruskin verspricht seinen Studenten also Wissenserweiterung, Gedächtnis- und Wahrnehmungstraining, wenn sie zeichnen lernen. Mit einem für die englische Romantik kennzeichnenden Seitenhieb gegen den Klassizismus bezeichnet er das als wichtiger als detaillierte Kenntnisse großer Kunstwerke der griechischen Antike. Das ist der Ruskin, der bei seinen Zuhörern be-

[93] »It must yet be of inferior kind, and tend to deeper inferiority, unless it has clearly one of these main objects, – either to state a true thing, or to adorn a serviceable one.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 96. »They will permit themselves in awkwardness, they will permit themselves in ugliness; but they will never permit themselves in uselessness or in unverity« A. a. O. 97. »Art has never done more than given the likeness of a noble human being.« A. a. O. (97 ff.) 98. Die größte Kunst bestünde »in painting one man or woman, and the soul that was in them.« A. a. O. 98 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rühmt geworden ist, weil er mehr als nur ästhetische Theorie vermittelt hat.

Mit der These, daß die Kunst jenseits ihrer Wahrheitsleistung auch »etwas Dienstbares« zu »schmücken« habe, geht der späte Ruskin zum ersten Mal in Opposition zur englischen Romantik. Grundlage ist die Überzeugung, daß das Kunstschaffen seine Wurzeln in den Instinkten zur Ordnung und zur Freundlichkeit habe. Der Instinkt zur Ordnung gibt nach Ruskin den Impuls, »das Land mit eigener Hand zu pflegen und zu bebauen«. Daraus entstünden bebaute Äcker, Brunnen und nützliche Gerätschaften. Im Bestfall trete dann jedoch auch der Instinkt zur Freundlichkeit auf den Plan, mit dem Impuls, die nützlichen Gerätschaften hübsch zu dekorieren, um der Freude an den Gerätschaften selbst und der Wertschätzung der elementaren Zweck- und Nützlichkeitszusammenhänge des Lebens Ausdruck zu geben. Aus diesem Zusammenspiel sind laut Ruskin in den Kulturen dieser Welt die ersten Gebrauchskunstwerke entstanden, in denen er wiederum die Ursprünge der Kunst im emphatischen Sinne (fine art) sieht. Die Bildhauerei beispielsweise ist laut Ruskin ganz generell aus der Architektur und aus der Brunnenbaukunst entstanden. In den *Gärten von Alcinous* sieht Ruskin eine frühe Manifestation der Kunstfertigkeit (art) der griechischen Antike, und in den kunstvoll gestalteten Ritterrüstungen des christlichen Mittelalters die ersten Beispiele von Kunst im emphatischen Sinne (fine art), weil sich in den Ritterrüstungen der ganze Kosmos der Rittertugenden sinnlich manifestieren würde. Die Schwelle zwischen Kunst im emphatischen Sinne und Gebrauchskunst sieht Ruskin überschritten, sobald ein Gegenstand deutlicher Ausdruck der Freude am Schaffen ist. So muß jede Tasse laut Ruskin dem Instinkt zur Ordnung entsprechend zunächst einmal ihren Zweck erfüllen: Man muß aus ihr trinken können. Sobald die Tasse jedoch aus einer Freude am Schaffen heraus besonders sorgfältig dekoriert ist, sobald also auch der Instinkt zur Freundlichkeit beteiligt ist, betrachtet Ruskin die Tasse nicht mehr als bloßen Gebrauchsgegenstand, sondern als Gebrauchskunst auf der Schwelle zur Kunst im emphatischen Sinne (fine art).

Ruskin hat nun ausdrücklich kein kommerzielles Dekorieren von Gebrauchsgegenständen im Blick. Aus einem Gebrauchsgegenstand wird vielmehr nur dann Gebrauchskunst, wenn er die Spuren einer authentisch empfundenen Freude am Schaffen trägt. Daß Tassen zur Gebrauchskunst werden können, setzt voraus, daß die-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jenigen, die Tassen herstellen, tatsächlich Freude am Schaffen empfinden. Damit ist Ruskin wieder bei seinem moralischen Appell an die künftigen Mäzene. Wer will, daß die Arbeiter in den Porzellanmanufakturen von Manchester schöne Tassen herstellen, soll nicht etwa griechische Vasen studieren, sondern dafür sorgen, daß die Arbeiter sauberes Wasser zu trinken haben! Wer Städte prunkvoll ausstatten will, muß erst einmal dafür sorgen, daß alle Bewohner ein Dach über dem Kopf haben. Und wer die handwerklichen Kunstfertigkeiten seines Landes bewahren will, der sollte nicht allzusehr auf Maschinen und Industrialisierung bauen, sondern sich um das Wohl der Handwerker kümmern. Ihr seid für Euer Land und seine Menschen verantwortlich! Also sorgt für Euer Land und seine Menschen, ehe ihr Kunst kauft! Auch der späte Ruskin läßt seine Vorlesungsreihe also in einem dringenden sozialen Appell münden.[94]

(d) Die Schwächen von Ruskins spätem ästhetischen Moralismus. Neben den sozialen Appellen gehören Ruskins Thesen zu ästhetischer Sorgfalt als Ausdruck der Freude am Schaffen zum Wichtigsten, was Ruskin geschrieben hat. Im amerikanischen Pragmatismus entfaltet diese These große Wirkmacht.[95] Die Second-Oxford-Hegelianer beeinflußt Ruskin vor allem als Kunsterzieher. So integriert der späte Bosanquet beispielsweise Ruskins Theorie von der Entfaltung der Wahrnehmungs-, Unterscheidungs-, Gedächtnis- und Klassifikationsfähigkeiten durch aktives Zeichnen in seine Theorie der ästhetischen Erziehung durch Kunst. Auch die Maler, die Ruskin rühmend hervorhebt, werden von den Second-Oxford-Hegelianern als Meister behandelt.[96] Der Pferdefuß ist allerdings beim späten wie beim frühen Ruskin der ästhetische Moralismus.

So kann offensichtlich auch der späte Ruskin das Problem nicht lösen, warum auf amoralischem Nährboden immer wieder hochrangige Kunst entsehen konnte (vgl. die parallele Debatte in Abschnitt 4.2.). Wieder werden zunächst ›die Inder‹ ins Visier genommen: Für den späten Ruskin sind »die grotesken und schrecklichen Formen«

---

[94] *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 104–117.

[95] Vgl. Abschnitt 6.3.

[96] Vgl. Absatz 5.4.a. Ruskin hat zur Illustrierung seiner Auffassung von Kunst an der Oxforder Universität eigens eine Gemäldegalerie mit Meisterwerken der Renaissance sowie des englischen Impressionismus und Naturalismus einrichten lassen. Diese haben die angehenden Oxford-Idealisten im Jahr 1870 sicherlich ebenso besucht wie Ruskins Vorlesungsreihe selbst. *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 32–37.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der »rohen Rassen« der Inder ein »präziser Indikator« dafür, daß »die animalische Energie dieser Rassen« ins »Böse ausgebrochen« sei, weil in Indien »weder das Christentum noch irgendeine andere Religion« für »moralischen Halt«[97] sorgen würde. Damit ignoriert der späte Ruskin natürlich sowohl die religiöse Vielfalt Indiens als auch die Tatsache, daß es niemals eine Kultur ohne Religion gegeben hat. Die Kunst der Verfallskulturen wird jetzt so erklärt, daß in den Verfallszeiten durch antimoralische Kräfte besonders starke moralische Gegenkräfte provoziert würden, aus denen das hochrangige Kunstschaffen entstünde. Die Idee, darin eine Aufforderung zur Unmoral zu sehen, unterbindet Ruskin relativ hilflos mit der Warnung, daß ein Sieg der amoralischen Kräfte einen Zustand ganz ohne Kunst bedeuten würde. Diese Erklärung überzeugt natürlich ebensowenig wie die des frühen Ruskin. Collingwood trifft ins Schwarze, daß es für Ruskin wohl lebenslang »ein dunkles und schreckliches Geheimnis« geblieben sei, »daß Perfektion und Tod so Hand in Hand«[98] gingen.

Den späten Ruskin interessiert vor allem, warum es bei der »lammfrommen Landbevölkerung in abgelegenen Winkeln christlicher Länder« signifikant wenig Kunst gibt, obwohl ihre ausgebildete Moralität bzw. Religiosität doch eigentlich die beste Voraussetzung bietet? Anstatt nun noch einmal irgendwelche Naturdichter in entlegenen Winkeln Schottlands aus dem Hut zu zaubern, präsentiert der späte Ruskin die Erklärung, daß die »Moralität, die der Kunst die Kraft gibt«, schließlich eine »Moralität von Menschen und nicht von Rindviechern« sein müsse. Bauern im Kuhstall können nicht nebenbei auch noch Künstler sein, weil die Moral von tumben Bauern nicht entwickelt genug sei, daß auf ihrem Boden Kunst erwachsen könne. Mit dieser Antwort verstrickt sich der späte Ruskin allerdings in einen Widerspruch zu seiner ebenfalls vertretenen These,

---

[97] »And where neither Christianity or any other religion conveying some moral held, has reached, the animal energy of such races necessarily flames into ghastly conditions of evil, and the grotesque or frightful forms assumed by their art precisely indicative of their distorted moral nature.« *Ruskin: Lectures on Art.* A.a.O. 84.

[98] »It remains for him a dark and terrible mystery that perfection and death should thus walked hand in hand.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A.a.O. 37. Collingwood schlägt vor, Brownings Modell des Kulturverfalls vorzuziehen. Das würde im Kern die schlichte Erklärung anbieten, daß sich etwas (eine Hochkultur oder eine Meisterschaft in der Kunst) von seinem Höhepunkt aus nicht mehr steigern läßt, so daß nur der Niedergang bleibt.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß man von der Fähigkeit zum exakten Zeichnen auf eine hochentwickelte Moral des Zeichners schließen könne. Exakt zeichnen lernt, wer diszipliniert ist. Somit lautet Ruskins These genau genommen, daß nicht etwa Moral, sondern Disziplin eine Bedingung des Kunstschaffens ist, was eine ziemlich langweilige (weil selbstverständliche) These ist. Falls Ruskin mit ›Moral‹ jedoch tatsächlich ›Disziplin‹ meint, entstünde das Folgeproblem, daß der Erklärungsgrund wegfiele, warum tumbe Bauern im Kuhstall keine Kunst schaffen können. Schließlich verkommen Felder und Kühe, wenn der Bauer nicht diszipliniert ist. Bauern müßten laut Ruskin also eigentlich sogar besonders exakte Zeichner sein.

Nicht haltbar ist schließlich auch Ruskins Behauptung, daß Menschen mit ausgeprägter Liebe zum Schönen und zur Kunst zwangsläufig auch besonders »leidenschaftliche« und »gerechtigkeitsliebende« Menschen seien, die sich besonders ernsthaft »um das Glück der Menschheit«[99] bemühen würden. Richard Wagner und Nero sind viel strapazierte Gegenbeispiele für Künstler, die kein moralisches Vorbild waren. Literarisch werden die Zweifel an Ruskins Mythos vom per se moralischen Künstler in Sommerset Maughams Roman *Of Human Bondage* behandelt. Der Protagonist Philip Watkins hält sich (fälschlicherweise) für einen talentierten Maler und geht nach Paris. Hier trifft er viele Bohémien-Maler aus England, die Ruskins Ästhetik ablehnen, weil es bei Ruskin »nur um Moral ginge«. Einer von ihnen, Clutton, erzählt eines Tages von Paul Gaugin: »Er ist jetzt nach Tahiti abgereist. Er war ein vielverdienender Börsenmakler in London und hatte Frau und Kinder. Aber er hat alles aufgegeben, um Maler zu werden. Er hat es einfach liegengelassen, ist in die Bretagne gegangen und hat angefangen zu malen«. Philip fragt nach der Familie Gaugins. »Ach, die hat er fallengelassen« antwortet Clutton. »Das finde ich nicht gerade anständig« mahnt Philip. Und Cluttons Entgegnung lautet bezeichnenderweise, daß man entweder »Gentleman« oder »Künstler« sein könne. »Diese beiden Dinge« hätten nämlich »nicht das geringste miteinander zu tun«. So höre man zwar »von Menschen, die Blumentöpfe bemalen,

[99] »There are some groups of peasantry, in far-away nooks of Christian countries, who are nearly as innocent as lambs, but the morality which gives power to art is the morality of men, not of cattle.« *Ruskin: Lectures on Art*. A. a. O. 83. »The men in whom it has been most strong have always been compassionate, and lovers of justice, and the earliest discerns and declarers of things conducive to the happiness of mankind.« A. a. O. 90.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

um eine alte Mutter zu erhalten«. Das zeige jedoch nur, »daß sie ausgezeichnete Söhne sind«. Ein Künstler würde hingegen »seine Mutter ins Armenhaus« bringen, wenn das seiner Kunst dienen würde. Dafür sei Gaugin das beste Beispiel: »Er hat sich zu seiner Frau und zu seinen Kindern benommen wie ein Schwein, er benimmt sich immer wie ein Schwein – aber er ist ein großer Künstler«[100].

Nun sollte man Ruskins Moralismus natürlich nicht mit Maugham in einen ästhetischen Amoralismus verkehren. Selbstverständlich zeichnet es die großen Künstler auch nicht aus, daß sie ihre Mütter in Armenhäuser stecken und ›Schweine‹ sind. Das ändert jedoch nichts an der grundsätzlichen Triftigkeit von Maughams sarkastischem Kommentar zu Ruskins ästhetischem Moralismus. Fatalerweise demonstrieren Ruskins eigene Entgegnungen auf entsprechende Einwände die Unhaltbarkeit seiner Position besonders deutlich. Seine erste Entgegnung ist besonders hilflos, weil zirkulär. Nach Ruskin kann es sich bei unmoralischen Künstlern nämlich nicht wirklich um große Meister handeln, weil nur moralisch vorbildliche Menschen große Künstler werden können! Seine zweite Entgegnung lautet, daß der amoralische Künstler nur in seiner Jugend ein guter Künstler sein könne, aber wegen der Zügellosigkeit seiner Leidenschaften entweder »früh sterben« oder »im Alter ausbrennen«[101] und künstlerisch impotent würde. Das ist ein abgestandenes Klischee, in das vielleicht Mozart, aber nicht Wagner paßt. Zudem verwickelt sich Ruskin in einen Widerspruch, denn wie soll der junge amoralische Künstler ohne Selbstdisziplin zu den handwerklichen Fähigkeiten gekommen sein, welche ja die notwendige Bedingung des herausragenden Kunstschaffens sein sollen? Seinen offensichtlichen Schwächen zum Trotz hat Ruskins ästhetischer Moralismus unter den Oxford-Idealisten dennoch zwei Verteidiger gefunden.

(e) Bosanquets und Collingwoods Verteidigungen von Ruskins ästhetischem Moralismus. Dem frühen Bosanquet zufolge ist im ausgehenden 19. Jahrhundert der autonomieästhetische Einwand »populär«, daß Ruskin die Kunst durch Ankettung an die Moral ihrer

---

[100] *Maugham, William Somerset: Of Human Bondage.* 1915. Im Text zit. nach *ders.: Der Menschen Hörigkeit.* Übers. v. M. Zoff, S. Feigl. Zürich 1996, 268 f. Vgl. zur Biographie Gaugins auch *ders. The Moon and Sixpence.* Zürich 1919.

[101] »It is true that some could not govern their passions; if so they died young, or they painted ill when old.« *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 79.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Eigenständigkeit beraube. Bosanquet springt für Ruskin in die Bresche, weil schon Platon die moralische Dimension der Kunst gesehen habe.[102] Nun sind die Abhängigkeitsverhältnisse bei Platon genau umgekehrt wie bei Ruskin. Nach Platons *Politeia* kann falsche Kunst fatale Auswirkungen auf die Moral der heranwachsenden Polis-Bürger haben. Deswegen will Platon das Kunstschaffen reglementiert wissen. Einen Ursprung der Kunst in der Moral behauptet Platon jedoch nicht. Insofern vertritt er auch nicht die Auffassung, daß man vom Niveau der Kunst auf die moralische Entwicklung von Individuen und ganzen Völkern rückschließen könne. Im Gegenzug ist von einer Zensur des Kunstschaffens bei Ruskin keine Rede. Der erste Gefechtsgang Bosanquets führt also in die Irre. Dann erklärt Bosanquet den späten Ruskin wegen seines Moralismus zu einem Ästhetiker des Häßlichen. Er führt Ruskins Diktum ins Feld, dem zufolge die großen Meister zwar manchmal handwerkliche »Ungeschicklichkeiten und Häßliches«, aber »niemals Nutzlosigkeit oder Unaufrichtigkeit«[103] erlaubt hätten. Nach Bosanquet will Ruskin damit der englischen Ästhetik einen Impuls zur Entwicklung einer Ästhetik des Häßlichen geben. In seiner Lesart besagt Ruskins Äußerung nämlich, »daß Häßlichkeit in der Kunst wesentlich für ihre Vollendung« sei.[104] Dem steht nun entgegen, daß Ruskin in der genannten Passage nicht von der Notwendigkeit des Häßlichen für die Vollendung des Schönen spricht, sondern lediglich von einem Zur-Not-in-Kauf-Nehmen, falls es die Nützlichkeit oder die epistemische Aufrichtigkeit erfordern! Wie Landow in seiner Abhandlung überzeugend nachgewiesen hat, ist das Häßliche nach Ruskin tatsächlich ästhetisch völlig funktions- und wertlos.[105] Bosanquets Argumente können von Ruskins ästhetischem Moralismus also nicht überzeugen.

---

[102] *Bosanquet: History.* A. a. O. 453 f.

[103] »They will permit themselves in awkwardness, they will permit themselves in ugliness; but they will never permit themselves in uselessness or in unverity.« *Ruskin: Lectures on Art.* A. a. O. 97 (s. o.).

[104] Ruskin »seems to hold the position of Rosenkranz, that ugliness can never become beautiful, but yet is essential to art for the sake of completeness.« *Bosanquet: History of Aesthetics.* A. a. O. 448.

[105] Nach Landow könnte man – mit aller Vorsicht – lediglich Ruskins Äußerungen über das Erhabene im Sinne der deutschen Nachhegelianer interpretieren: Nach Ruskin ist das Erhabene Schönes in ›niedrigeren Graden‹. Vgl. *Landow: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin.* A. a. O. 183–240 (insb. 184). Landow diskutiert Ruskins angeblichen ›Hegelianismus‹ nicht.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Einen zweiten Verteidigungsversuch startet der junge Robin George Collingwood[106] im Jahr 1925. Sein Interesse gilt Ruskins These von den »handwerklichen Fähigkeiten« als zweifelsfreier »Beweis auch für andere gute Fähigkeiten«. Collingwoods Argumentationsgang basiert wahrscheinlich auf Bosanquets *A History of Aesthetic*. Hier zitiert Bosanquet eine Passage aus Ruskins *The Stones of Venice*, der zufolge in den Zeichnungen eines Menschen »all seine Rauheit, sein ganzer Stumpfsinn und seine ganze Unfähigkeit« zum Ausdruck kommen, aber »genauso seine Würde«[107], weil der Mensch ein ganzheitliches Wesen und keine Maschine sei. Bosanquet kommentiert diese Äußerung mit der Bemerkung, daß Ruskin offensichtlich die Hegelsche Überzeugung teile, daß »das Werk den Menschen« offenbaren würde, »welcher wiederum die Verkörperung von Ideen« sei[108]. Schon hier drängen sich die Einwände auf, daß sich im schönen Kunstwerk Hegels nicht der schaffende Mensch, sondern das Absolute verkörpert[109], und daß Hegel Menschen nicht als Verkörperung von Ideen betrachtet. In offensichtlicher Anknüpfung an Bosanquet reproduziert Collingwood diese Mißverständnisse mit der Behauptung, daß Ruskin wie Hegel »konsequent« davon ausgegangen sei, daß »Stärken und Schwächen im moralischen und politischen Leben exakt« mit »signifikant Gutem oder Schlechtem in der Kunst eines bestimmten Volkes zu einer bestimmten Zeit« korrespondieren würden. Laut Collingwood basiert diese These (die sich bei Ruskin tatsächlich findet) »instinktiv« und »ohne jedes Hinterfragen« auf einer Hegelianischen Theorie von der »Einheit und Unteilbarkeit des menschlichen Geistes«. Ja, Collingwood erklärt Ruskins Philosophie sogar in den Passagen für besonders »überzeugend«, in denen Ruskin seine vorgeblich »Hegelianische Überzeugung« von der Einheit des Geistes »als philosophische Waffe einsetzt«. Collingwoods Lesart zufolge leugnet Ruskin jede »Trennung zwischen den menschlichen Fähigkeiten« ab. Das sei die theoretische Basis für die Behauptung, daß

---

[106] *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 37 ff.

[107] »I have not at all said enough of the infallibleness of fine technical work as a proof of every other good power.« *Ruskin: Lectures in Art.* A. a. O. 80. »Out comes all his roughness, all his dullness, all his incapability, but out comes the whole majesty of him also.« *Ruskin: The Stones of Venice.* A. a. O. Bd. 1. 161 f. Im Text zit. nach *Bosanquet: History.* A. a. O. 453.

[108] Bosanquet interpretiert die Passage so: »The work reveals the man, and the man is the incarnation (in sense and feeling) of ideas.« *Bosanquet: History.* A. a. O. 453.

[109] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 145.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

in den verschiedenen Bereichen vergleichbare Gesetzmäßigkeiten herrschen würden, und daß »etwas, das sich in einem Bereich menschlicher Aktivität als gut bewährt, sich notwendigerweise auch in allen anderen Bereichen als gut«[110] erweisen würde. Für Collingwood zieht Ruskin also Rückschlüsse vom Niveau des Zeichnens auf den Entwicklungsstand der Moral aufgrund der Hegelschen Überzeugung, daß der Geist eine Einheit bildet, und daß die Ausbildung einer Fähigkeit positive Auswirkungen auf alle anderen Kapazitäten des Geistes hat.

Collingwoods zentrales Argument für eine implizite Theorie von der Einheit des Geistes bei Ruskin lautet, daß Ruskin nur aufgrund einer solchen Theorie in seinen *Modern Painters* behaupten könne, daß im Bereich des Malens ebenso fixe Gesetze gültig seien wie in der Chemie. Aus dem Kontext von Ruskins Äußerung geht allerdings hervor, daß es Ruskin nicht um eine Einheit des Geistes geht, sondern um die antidogmatische These, daß sich über Gesetzmäßigkeiten in der Kunst ebensowenig abstimmen lasse wie über chemische Gesetze.[111] Vor allem aber ist die von Collingwood als ›hegelianisch‹ bezeichnete Auffassung von einer ›Einheit des Geistes‹ bei Hegel definitiv nicht zu finden! Unter dem Etikett ›Einheit des Geistes‹ ist bei Hegel nämlich keineswegs von einem inneren Zusammenhang von verschiedenen Geistesfähigkeiten die Rede, sondern

---

[110] »If there is something visibly good or bad in the art of a certain people at a certain date, he always assumes that there must have been exactly corresponding virtues and vices in their moral and political life.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* A. a. O. 18. »This principle – the unity and indivisibility of the spirit – Ruskin never questioned and never attempted to prove. He believed it instinctively.« A. a. O. 18. »He deals with the past in exactly the same spirit.« A. a. O. 18. There is »nothing more striking in all Ruskin's work than the way he uses its convictions as a philosophical weapon.« A. a. O. 30. »But if you believe that there is no such thing as the distinction between faculties, then whatever holds good of one human activity necessarily holds good of all.« A. a. O. 31.

[111] Die entsprechende Passage bei Ruskin lautet: »There are laws of truth and right in painting, just as fixed as those of harmony in music or of affinity in chemistry. Those laws are perfectly ascertainable by labour, and ascertainable no otherwise. It is as ridiculous for any one to speak positively about painting who has not given a great part of his life to its study, as it would be for a person who had never studied chemistry to give a lecture on affinities of elements; but it is also as ridiculous for a person to speak hesitatingly about laws of painting who has conscientiously given time to their ascertainment, as it would be for Mr. Faraday to announce in a dubious manner that iron ad an affinity of oxygen, and to put it to the vote of his audience whether it had or not.« *Ruskin: Modern Painters.* A. a. O. Bd. 3, 5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von einem wirklichkeitsumfassenden Monismus der Vernunft.[112] Tatsächlich spricht nicht Hegel, sondern Croce (bzw. Vico) von einer ›Einheit des Geistes‹ in der Weise, wie es Collingwood von Ruskin behauptet (vgl. Abschnitt 4.4.). Daß Ruskin ein früher Anhänger Croces war, muß jedoch schon aus dem einfachen Grund ausgeschlossen werden, daß Ruskin Croces Philosophie des Geistes im Jahr 1870 noch gar nicht kennen konnte, weil diese erst im frühen 20. Jahrhundert verfaßt wurde. Davon abgesehen bestreitet Croces Philosophie des Geistes einen ästhetischem Moralismus ebenso unmißverständlich wie die Ästhetik Hegels, wenn auch mit anderen Gründen: Im Zentrum von Croces Ästhetik steht die These von der völligen Unabhängigkeit der Kunst von der Moral. Mit dem Hinweis auf Croce läßt sich Ruskins ästhetischer Moralismus also ebenfalls nicht verteidigen.

4. Kunst so gar nicht zum Anfassen bei Benedetto Croce

Die Philosophie des Neapolitaners Benedetto Croce[113] kommt nicht von ungefähr ins Spiel. Zwar übertreibt Brown, wenn er schreibt, daß »am Anfang« der »neoidealistischen« Ästhetik mit Croce »die Karriere eines einzigen Mannes«[114] gestanden habe. Daß man im Ox-

---

[112] Hegel versteht unter der ›Einheit des Geistes‹ einen epistemologischen und ontologischen Monismus der Vernunft. Diesen bringt er in der berühmten (und oft mißverstandenen) Stelle aus der Philosophie des Rechts auf folgende Formel: »Was vernünftig ist, das ist wirklich, und was wirklich ist, das ist vernünftig.« *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts*. In: *Werke*. Bd. 7. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/²1976, 24. Hegels Monismus der Vernunft ist einerseits ein epistemologischer Monismus, der den Anspruch erhebt, alles disparate Wissen in einer Weise darzustellen, daß sich das Wissen als Eines darstellt. Weil jedem epistemischen Monismus zufolge ›Gleiches nur durch Gleiches‹ erkannt wird, wird in Hegels Ausführungen über das Wesen des Wissens gleichzeitig eine ontologische Aussage gemacht: Das, was erkennt, ist nach Hegel die Vernunft, und das, was erkannt wird, ist ebenfalls Manifestation der Vernunft. Also ist alles, was ist (das Subjekt und die Gegenstände des Erkennens), vernünftig.

[113] Benedetto Croce (1866–1952) studierte zwischen 1883 und 1886 bei dem Hegelianer Bertando Spaventa und gab seit 1903 zusammen mit Giovanni Gentile die Zeitschrift *La Critica* heraus.

[114] »In its early stages the movement can be thought of mainly as the career of a single man, Benedetto Croce.« *Brown, M. E.: Neo-Idealistic Aesthetics*. Croce – Gentile – Collingwood. Detroit 1966, 11. Vgl. auch *Donagan, Alan: Introduction*. In: *Collingwood: Essays in the Philosophy of Art*. A. a. O. xii.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ford-Idealismus jedoch großes Interesse an der Ästhetik des Italieners hat, beweist allein schon die Tatsache, daß die meisten seiner ästhetischen Schriften[115] postwendend ins Englische übersetzt werden. Croces *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale*[116] von 1902 liegt schon 1909 in englischer Übersetzung vor. Anläßlich der Einweihung des *Rice-Instituts* in Houston (Texas) hält Croce im Oktober 1912 Ästhetik-Vorlesungen in englischer Sprache, welche die Thesen seiner Ästhetik von 1902 und der *Problemi di Estetica* von 1910 gedrängt zusammenfassen und unter dem Titel *Guide to Aesthetics* veröffentlicht werden.[117] Croces *Nuovi saggi di estetica*, in Italien 1920 erschienen, ist in englischer Sprache schon im Jahr 1918 auf dem Markt.[118] Vor allem der Third-Oxford-Idealist Robin George Collingwood macht sich um die Ästhetik Croces verdient.[119] Zunächst übersetzt er im Jahr 1916 Croces Buch über Vico und veröffentlicht es unter dem Titel *Religion and Philosophy*. Es

---

[115] Außerdem liegen von Croce noch folgende ästhetische Schriften vor: *Croce, Benedetto: Poesia e non poesia.* Note sulla letteratura europea del secolo decimono. Bari 1923; *ders.: Problemi di estetica.* E contributi alla storia dell estetica italiana. Bari [2]1923; *ders.: La prima forma della estetica e della logica*. Rom 1924; *ders.: Aristo, Shakespeare e Corneille.* Bari [2]1929; *ders.: Poesia popolare e poesia d'arte.* Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento, Bari 1933; *ders.: Ultima saggi.* Bari 1935; *ders.: Storia dell estetica.* Per saggi. Bari 1942. Vgl. auch *Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung,* Tübingen 1930. Vgl. zu Croces Ästhetik auch *Antoni, C: Benedetto Croce und die deutsche Kultur.* In: *Archiv für Kulturgeschichte* 36. 1954, 129–144; sowie *Buck,A: Croce e la Germania.* In: *Rivista di Studi crociani* IV. 1967, 129–140; sowie *Moss, M. E.: Benedetto Croce Reconsiderated*. Truth and Error in Theories of Art, Literature and History. Hanover 1987; sowie *Orsini, G. N. G.: Benedetto Croce.* Philosopher of Art and Literary Critic. Carbondale 1961; sowie *Santayana, George: Review zu Croces Ästhetik*. In: *Journal of Comparative Literatur* 1/2, 1903, o. S.; sowie *Bonetti, P.: Introduzione a Croce.* Bari 1984.

[116] *Croce, Benedetto: Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale.* Mailand,/Palermo/Neapel [1]1902/[2]1903. Auch als *ders.: Aesthetic.* As Science of Expression and General Linguistic. Übers. u. hrsg. v. D. Ainslie. New York 1909/1964. Im Text zit. nach: *ders.: Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Theorie und Geschichte. Übers. v. K. Federn. Leipzig 1905.

[117] *Croce, Benedetto: Brevario di Estetica.* Quattro Lezioni. Bari 1913. Übers. v. D. Ainslie. Houston 1912. Auch als *ders.: Guide to Aesthetics.* Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Im Text zit. als *ders.: Grundriß der Ästhetik*. Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913.

[118] *Croce, Benedetto: Nuovi saggi di estetica.* Bari 1920/[2]1926. Auch als *ders.: New Essays of Esthetics.* O. O. 1918.

[119] Vgl. zu Collingwoods Bemühungen um die Verbreitung von Croces Ästhetik auch *Anderson, Douglas R.: Croce, Benedetto.* In: *A Companion to Aesthetics.* A. a. O. 98.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

folgen 1921 *Croce's Philosophy of History*[120], 1928 eine Übersetzung von Croces Autobiographie *Contributo alle Critica di Me Stesso*[121] und 1929 eine Übersetzung von *Crocess Estetica in Nuce*.[122] Croces späte Ästhetik *La Poesia* von 1936 wird noch im selben Jahr ins Englische übersetzt.[123]

(a) Croce als Hegelianer? Neapel gilt um die Wende zum 20. Jahrhundert als Zentrum des italienischen Hegelianismus, und Benedetto Croce als sein Hauptvertreter.[124] Bei näherer Hinsicht erweist sich Croce jedoch ebenso wenig als ›Hegelianer‹ wie Ruskin. Darüber können die intensiven Hegelianisierungsbemühungen nicht hinwegtäuschen, denen auch Croces Ästhetik unterzogen wird, als sie im Oxford-Idealismus auf Interesse stößt. Wieder hat sich der frühe Collingwood diesem Projekt verschrieben. Sein Argument lautet, daß Croces *Estetica* von 1902 wie Hegels Ästhetik Teil einer umfassenden Philosophie des Geistes sei[125], deren zweiter Teil zudem eine Geschichte der Ästhetik beinhalte, was an Hegels historisierenden Zugriff auf die Kunst erinnere. Dem ist erstens entgegenzuhalten, daß Croce unter einer ›Philosophie des Geistes‹ anders als Hegel keinen metaphysischen Wirklichkeitsentwurf versteht, sondern eine Theorie von den Kapazitäten und dem inneren Zusammenhang der verschiedenen mentalen Fähigkeiten des Menschen. Zudem enthält der zweite historische Teil von Croces Ästhetik nicht etwa (wie bei Hegel) eine Geschichte der Kunst, sondern eine Geschichte der phi-

---

120 *Collingwood, Robin George: Croce's Philosophy of History.* In: *Hibbert Journal* 19. 1921 insg.

121 *Croce, Benedetto: Contributo alle Critica di Me Stesso.* Neapel 1918. Auch als *ders.: An Autobiography.* Übers. v. R. G. Collingwood. Oxford 1928.

122 *Croce, Bendetto: Estetica in nuce.* Bari 1928. Auch als *ders.: Aesthetics.* Übers. v. R. G. Collingwood. 14. Ed. *Encyclopaedia Britannica*, 1929.

123 *Croce, Benedetto: La Poesia.* Introduzione alla critica e storia della poesia. Bari 1936/ 61963. Auch als *ders.: Poetry and Literature.* An Introduction to its Criticism and History. Übers. u. Einl. v. Giovanni Gullace. Illinois 1936. Im Text zit. nach *ders.: Die Dichtung.* Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Einl. v. J. Hösle. Übers. v. W. Eitl. Tübingen 1970.

124 Vgl. zu Neapel als Zentrum des italienischen Hegelianismus auch *Helferich, Christoph: Croce, Benedetto.* In: *Metzler Philosophen-Lexikon.* 1989, (170 ff.) 171.

125 In den Jahren 1905 und 1909 folgen eine Logik und eine Philosophie der Praxis. Vgl. *Croce, Benedetto: Logica come szienza del concetto puro.* Neapel 1905. Auch als *ders.: Logik als Wissenschaft vom reinen Begriff.* Leipzig 1930; sowie *ders.: Filosofia della practica.* Economica ed etica. Bari 1909. Auch als *ders.: Philosophie der Praxis.* Ökonomik und Ethik. Leipzig 1929.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

losophischen Ästhetik, die sich zu allem Überfluß von Hegel und den deutschen Nachhegelianern distanziert. Das sind nun beileibe nicht die einzigen Gründe, warum der luzide Croce-Kenner Robin George Collingwood nicht davon überzeugen kann, daß Croce »die Ästhetik Hegels wirkmächtig und systematisch reformuliert« hat.[126] Im Grunde genommen spricht für eine Etikettierung Croces als ›Hegelianer‹ nämlich kaum mehr als das Faktum, daß Croce als Student in Neapel gleich doppelt mit Hegels Philosophie in Berührung gekommen ist, nämlich erst durch seinen Lehrer Bertando Spaventa und dann durch den neapolitanischen Literaturwissenschaftler Francesco DeSanctis (1817–1883).

DeSanctis lehrt von 1870 bis 1883 an der Universität von Neapel, an der Croce im Jahr 1883 sein Philosophiestudium beginnt. Seinen Ruf als ›Hegelianer‹ erwirbt De Sanctis, indem er (angeblich im Kerker) Hegels *Wissenschaft der Logik* und die *Geschichte der Literatur* von Karl Rosenkranz ins Italienische übersetzt. (Die drei Bände von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* liegen in Italien schon seit 1840, 1848 und 1862 in der französischen Übersetzung von Bénard vor.) DeSanctis Hegel-Vorlesungen müssen von großem Erfolg gekrönt gewesen sein. Zumindest beginnen die »jungen Leute« Neapels Croces Bericht zufolge unter ihrem Eindruck »Deutsch zu lernen«. Es habe sogar das Gerücht kursiert, daß »der Hegelsche Geist« so sehr in den Literaturwissenschaftler »eingedrungen sei«, daß dieser, »nachdem er die ersten Bände Bénards gelesen« hatte, die »Fortsetzung« der Hegelschen Ästhetik in den übrigen Bänden »erriet und in der Schule vortrug«. Ein Beispiel: Laut Croce »verbessert« DeSanctis die Hegelsche Ästhetik »entscheidend«, indem er die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst so modifiziert, daß Poesie und Glaube zu Zeiten der Philosophie nicht in der Versenkung verschwunden wären, sondern sich lediglich voneinander gelöst hätten. Nun ist bekanntlich von einem ›Verschwinden‹ der Kunst bei Hegel gar keine Rede![127] Der eindringliche Geist scheint DeSanctis vielmehr gehol-

---

[126] »The aesthetics of Hegel« in »our time has been powerfully and systematically restated by Croce.« *Collingwood, Robin George: Art.* In: *ders.: Speculum Mentis.* Or The Map of Knowlegde. Oxford 1924. Reprinted Oxford 1996, (58–107) 74.

[127] *Croce: Estetica.* A. a. O. 65. Im Anhang zu einem Essay über Croces Ästhetik liefert Bosanquet die überzeugende Erklärung, daß Croces Polemik gegen den von Hegel angeblich behaupteten ›Tod der Kunst‹ auf Croces Unkenntnis von Hegels Dialektik und speziell des (deutschen) Begriffs der ›Auflösung‹ beruhen könnte. Vgl. *Bosanquet, Bernard: Croce's Aesthetics.* In: *Proceedings of the British Academy* 9. 1919–1920, 261–

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fen zu haben, Hegels fast gleichlautende Thesen zur profanen Kunst zu antizipieren.[128] Croce tradiert das Mißverständnis von DeSanctis, indem er in seiner *Estetica* von 1902 gegen Hegels These vom Vergangenheitscharakter der Kunst die Position bezieht, daß sich die Kunst ebensowenig wie der Intellekt oder die Empfindung abschaffen ließe. Damit kann kein Zweifel bestehen, daß Croce durch DeSanctis nicht etwa zum Hegelianer, sondern zum Hegel-Kritiker geworden ist. Als solcher wurde er im angelsächsischen Sprachraum jedoch trotz gelegentlicher Fehleinschätzungen außerordentlich wirkmächtig.

Hervorzuheben ist vor allem Croces Schrift *Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel* von 1906.[129] Diese Schrift wurde im angelsächsischen Sprachraum durch die Bemühungen Bosanquets[130] eifriger und nachhaltiger rezipiert als alle übrigen Schriften Croces. Ein Grund mag gewesen sein, daß sie die Philosophie Hegels aus derselben Richtung kritisiert wie die graue Eminenz des Oxford-Idealismus Thomas Hill Green. Wie dieser nimmt Croce nämlich die dialektische Struktur der Hegelschen Philosophie ins Visier (s. o.). Croce bemängelt, daß Hegels dialektischer Denkmethode[131] zufolge nicht etwa Kontradiktorisches, sondern schlicht Verschiedenes wie die Kunst und die Religion in dem Wahren aufzu-

---

288. Bosanquet bringt ausgehend von diesem Übersetzungsfehler eine grundsätzliche Kritik an Croces Identifikation von Intuition und Ausdruck vor, die diskutiert wird in *Iritano, Massimo: Death or Dissolution?* Croce and Bosanquet on the ›Auflösung der Kunst‹. In: *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, 197–210.

128 *Croce: Estetica*. A. a. O. 346–349.

129 *Croce, Benedetto: Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel*. Bari 1906. Auch als *ders.: What is Living and What is Dead of the Philosophy of Hegel*. 1907. Übers. v. D. Ainslie London 1915. Im Text zit. nach *ders.: Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie*. Mit einer Hegel-Biographie. Übers. v. K. Büchler. Heidelberg 1909.

130 Zu den jahrelangen Debatten zwischen Croce und Bosanquet vgl. Absatz 4.3.h.

131 Browns zentrales Problem mit Croces früher Ästhetik lautet, daß Croce nie verstanden habe, was Dialektik bei Hegel tatsächlich ist, so daß in seinem Denken »three-term dialectic collapses into a pseudo-dialectic composed of two terms only.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 10. Die zentrale These seines Buches insgesamt lautet: »The thought of Croce and Gentile were inseparable.« Weiter heißt es; »The richness of Croce's thought required the clarity of Gentile's, and, similary, the clarity of Gentile's thought could not shine forth meaningful except in relation to Croce's thought.« A. a. O. 12. Insgesamt zeugen Browns polemische Ausführungen von wenig Sachkenntnis (das gilt vor allem von seinen Thesen zu Collingwood).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gehen hätten. Das würde zu dem fatalen Resultat führen, daß Kunst und Religion im »totalitären« System Hegels ihrer Autonomie und ihres bleibenden Eigenwerts gegenüber der Philosophie beraubt und »zum Tode verurteilt« würden.[132] Die Kritik in Croces ästhetischen Schriften hat eine vergleichbare Stoßrichtung. Den ästhetischen Frühschriften zufolge wird Hegels strikte Epochenzuordnung der Kunst der Individualität der Kunstwerke nicht gerecht.[133] In *La Poesia* von 1936 schreibt Croce sogar, daß Hegel rassistischen Kunsttheorien Vorschub leisten würde, wenn er bestimmte Kunststile an bestimmte Epochen oder Kulturen binde.[134] Schon das sollte überzeugen, daß man der Ästhetik Croces das Etikett ›Hegelianisch‹ nicht anheften sollte.

(b) Croces Ästhetik als Wissenschaft vom intuitiven Erkennen. Dieser Etikettierung steht vor allem im Weg, daß Hegel und Croce unterschiedliche Auffassungen von ›Ästhetik‹ haben: ›Ästhetik‹ ist für Hegel die ›Philosophie der Kunst‹ und für Croce die »Wissenschaft von der intuitiven Erkenntnis«[135]. Damit beruft sich Croce auf Alexander Gottlieb Baumgarten[136] und vor allem auf den Neapolitaner Giambattista Vico, den er als den »wahren Entdecker« der »ästhetischen Wissenschaft«[137] rühmt. Nach dem Vorbild von Vicos *Scienza*

---

132 *Croce: Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel.* A. a. O. insg.

133 *Croce: Estetica.* A. a. O. 39 f., 131 f.; sowie *ders.: Brevario.* A. a. O. 16 f.

134 *Croce: La Poesia.* A. a. O. 147.

135 *Croce: Estetica.* A. a. O. 1.

136 Baumgarten definiert seine »theoretische Ästhetik« als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« und als »unterste Erkenntnislehre«. *Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik.* Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ 1750/1758. Übers. u. hrsg. v. H. R. Schweizer. Hamburg 1988, 3. Zu Croces Intellektualismuskritik an Baumgarten vgl. *Croce: Estetica.* A. a. O. 96–112.

137 Als das Hauptwerk zur Ästhetik von Giovanni Battista Vico (1668– 1744) gilt seine *Scienza nuova* von 1725. Croce berichtet, daß DeSanctis seinen neapolitanischen Studenten Vicos Ästhetik trotz ihres enormen zeitlichen Abstandes als Vorläufer der Ästhetik Hegels verkauft habe. Croce kann jedoch lediglich auf die eine Parallele verweisen, daß Vico wie Hegel eine spezifisch ästhetische »Periode der Geschichte der Menschheit« angenommen und diese zur Zeit der griechischen Antike des Homer als »die Jahrhunderte der Dichter« und als »die Kindheit der Nationen« angesetzt habe. Croce distanziert sich übrigens von der zitierten Passage. Erstens habe Vico »die konkrete Geschichte und die Philosophie des Geistes nicht scharf genug unterschieden«. Zudem habe »es eine vollkommen poetische Periode ohne abstraktes Denken« in der »konkreten Geschichte der Menschheit« auch bei »den primitiven Völkern« niemals gegeben, selbst wenn hier »Moral, Politik und Physik« auch noch »unvollkommen« gewesen sein mögen. Die wenigen Passagen, in denen Hegel bei Vico tatsächlich schon

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nuova von 1725 betreibt Croce Ästhetik als Theorie der Intuition im Rahmen einer umfassenden Philosophie der menschlichen Geistesfähigkeiten.

Die ästhetische Tätigkeit nennt Croce ›Intuition‹ oder synonym auch ›Anschauung‹ oder ›Fantasie‹. Seine Ausgangsfrage lautet, ob die Intuition eine »vernünftige oder vernunftlose Erscheinung, eine geistige oder tierische« sei, und wie sie sich »von der Geschichte und von der Wissenschaft« unterscheidet, falls sie »eine geistige ist«. Diese Frage stammt ebenso von Vico wie auch Croces Antwort, daß die ästhetische Tätigkeit Intuition nicht etwa mit Platon »in den minderwertigen Teil der Seele unter die animalischen Triebe verwiesen«, sondern als »eine geistige und theoretische Erscheinung« betrachtet werden solle, welche als solche zwar »vor dem Intellekt, aber nach den Sinnen«[138] komme.

Über die ästhetische Tätigkeit Intuition im Vergleich zu den anderen Geistesfähigkeiten stellt Croce weiterhin fest, daß sie »im gewöhnlichen Leben unaufhörlich in Tätigkeit« träte. Sie manifestiere sich beispielsweise, wenn ein Staatsmann einem »abstrakten Denker« vorwirft, »daß ihm die lebendige Intuition der Situation und der tatsächlichen Bedingungen fehle«. Ein weiteres Beispiel ist ein Kunstkritiker, der es sich »zur Ehre« reicht, »bei der Beurteilung eines Kunstwerks von allen Theorien und Abstraktionen abzusehen und es intuitiv zu beurteilen«[139]. Auffällig ist, daß vom Staatsmann und vom Kunstkritiker die Rede ist, aber nicht vom Künstler. Das ist symptomatisch. Es geht Croce um Intuition als eine generelle menschliche Fähigkeit. Wie sein Vorbild Vico[140], so interessieren auch den frühen Croce die künstlerischen Intuitionen nur als Spezialfälle von Intuitionen, die etwas »weiter und komplizierter sind als die des gewöhnlichen Lebens«. Das aber ist nach Croce »ein lediglich quantitativer« und damit »für die Philosophie gleichgültiger« Unter-

---

anzuklingen scheint, lassen Croce also völlig unbeeindruckt. Auch ein Verweis auf vorgebliche Parallelen zwischen Hegels und Vicos Ästhetik rechtfertigen also das Etikett ›Hegelianer‹ im Falle Croces nicht. *Croce: Estetica.* A. a. O. 347 f.

138 *Croce: Estetica.* A. a. O. 212–227, 347. Vgl. auch *ders.: Brevario.* A. a. O. 18 f.; sowie *ders.: La Poesia.* A. a. O. x, 41 ff.; sowie *ders.: La Filosofia di Giambattista Vico.* Bari ³1933. Auch als *ders.: Die Philosophie Giambattista Vicos.* Leipzig 1911.

139 *Croce: Estetica.* A. a. O. 1.

140 Nach Croce hatte schon Vico »in a very crude shape this central idea: that art is not a work of reflection and logic, not a product of skill, but pure and spontaneous imaginative form.« *Croce: Aesthetica in nuce.* A. a. O. 78 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schied. Eine qualitative Abgrenzung verweigert er mit dem Argument, daß die Schranke zwischen künstlerischer und gewöhnlicher Intuition von »empirischer Natur« sei. Deshalb sei es gänzlich »unmöglich«, diese Schranke »wissenschaftlich zu definieren«. Nun leuchtet es zwar nicht ein, daß sich etwas mit »empirischer Natur« nicht definitorisch erfassen lassen soll. Wir müssen es jedoch dabei belassen, daß Croce der künstlerischen Intuition mit diesem Argument keine Sonderstellung einräumt. Ästhetik ist nach Croce »die Wissenschaft der intuitiven oder ausdruckgebenden Erkenntnis«. Als solche beschäftigt sie sich in gleicher Weise mit gewöhnlichen wie mit künstlerischen Intuitionen. Für spezielle künstlerische Intuitionen interessiert sich Croce nur, solange sie Aufschluß über das Leistungsvermögen des intuitiven Erkennens geben.[141]

Was aber leistet das intuitive Erkennen nach Croce? Die Intuition ist eine Geistestätigkeit. Weil jede Geistestätigkeit nach Croce eine formgebende Tätigkeit ist, ist auch das intuitive (ästhetische) Erkennen »ein Formgeben«. Das Rohmaterial der intuitiven Formgebung sind unsere Empfindungen. Diese haben laut Croce für sich genommen keinen epistemischen Gehalt. Zwar betont er, daß die Intuitionstätigkeit ohne konkrete Empfindungen »nie aus ihrer Abstraktion heraustreten« könne, und daß Empfindungen für jede Intuitionstätigkeit unverzichtbar seien. Er betont jedoch auch, daß die menschlichen Empfindungen bloß »organische Tatsachen« seien. Das Resultat der Intuitionstätigkeit definiert Croce als »in Form gebrachte Empfindung« oder auch als »Ausdruck«. Damit bedeutet »intuitiv (anschaulich) erkannt« haben für Croce »Ausdruck geben und nichts anderes«[142].

(c) Die Identität von Intuition und Ausdruck. Die These von der Identität von Anschauung (bzw. Intuition) und Ausdruck stammt von DeSanctis und bildet das Zentrum von Croces Ästhetik. Allerdings bleibt sie bis zum Ende problematisch, wenn nicht sogar unverständlich. Das Problem besteht weniger darin, daß die Identifizierung einer Tätigkeit (Anschauung) mit ihrem Resultat (Ausdruck) schwer nachzuvollziehen ist. Schwerer fällt ins Gewicht, daß bis zu den letzten Seiten des Buches unklar bleibt, welchen epistemologischen Sta-

141 *Croce: Estetica*. A. a. O. 12–16.
142 *Croce: Estetica*. A. a. O. 355.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tus ein Ausdruck (ital: espressione) haben soll.[143] Fest steht lediglich, daß Croce nicht per se sprachliche Ausdrücke im Auge haben kann. Dagegen spricht seine Äußerung, daß es schließlich »eine Menge Ausdrucksformen« gebe, »deren Mittel nicht Worte sind, wie etwa die in Linien, Farben, Tönen«. Das Problem besteht darin, daß diese Passage (wie einige andere auch) darauf hindeutet, daß »Ausdruck« die physische Entsprechung einer klaren intuitiven Erkenntnis bzw. einer Anschauung ist. Gegen diese Interpretation spricht jedoch (wenn es später um physische Kunstwerke geht, ergeben sich noch deutlichere Bedenken), daß Croce es für »unmöglich« erklärt, im intuitiven »Erkenntnisprozeß die Anschauung vom Ausdruck zu trennen«. Sein Argument lautet, daß Ausdruck »Bestandteil ihres Wesens« sei, so daß immer »das eine mit dem anderen zugleich« aufträte und sie »nicht zwei, sondern eins sind«. Wenn wir unterstellen, daß Croce nicht metaphorisch redet – dann kann Croces »Ausdruck« als »Bestandteil« einer mentalen Aktivität nichts Physisches sein.[144] Am meisten Sinn macht es, unter dem ›Ausdruck‹ die deutliche Struktur einer klaren Anschauung zu verstehen, die wegen ihrer Deutlichkeit potentiell Vorstufe und Ausgangspunkt für die praktische Tätigkeit einer Verkörperung in variablen physischen Materialien, aber noch nicht selbst etwas Physisches ist.

Allerdings wirft auch diese Interpretation Fragen auf. Sind die Formen, von denen Croce spricht, die Bausteine der Strukturen, die Ausdruck sind? Werden sie geschaffen oder im Geist als sein Inventar entdeckt? Wie verhält sich der strukturierte Ausdruck zu den Formen einerseits und zur Anschauung andererseits? Gibt es Anschauungen im Stadium der Vorstrukturierung bei Croce, und falls ja, wie unterscheiden sie sich dann von den rohen Gefühlen? Wenn Croce mit seiner Unterscheidung von Ausdruck und Anschauung im Sinne von Browns Interpretation sagen will, daß intuitives Erkennen sowohl ein aktives als auch ein kognitives Element hat – warum schreibt er das dann nicht?[145] Auch diese Lesart ist also nicht ganz

---

[143] Langer spricht treffend von »Croce's lack of precision« im Umgang mit seinen Begriffen. *Langer, Susanne.: Feeling and Form.* A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. London 1953/[5]1973, 375. Das läßt sich wohl kaum damit rechtfertigen, daß sich Croce auch in dieser Hinsicht an Vico orientiert habe, der laut Croce seine »grundlegenden Ausdrücke« nicht »immer genau nach den Verhältnissen der Synonymie und Verschiedenheiten gebraucht« hat. *Croce: Estetica.* A. a. O. 225.

[144] *Croce: Estetica.* A. a. O. 6–12.

[145] *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 27.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unproblematisch. John Dewey schreibt süffisant, daß Croce »die Idee der Intuition mit der des Ausdrucks verbunden« habe, daß »ihre Identifikation miteinander und beider mit der Kunst« den Lesern jedoch »ziemlich viel Mühe bereitet« hätte. Dann schlägt er vor, unter ›Ausdruck‹ die Zustandsmanifestation des ästhetisch tätigen Geistes zu verstehen, und unter ›Intuition‹ die Erkenntnis dieses Zustandes. Mit dem Problem, daß auf dem Niveau der Intuition von Erkenntnis in diesem anspruchsvollen selbstreflexiven Sinne laut Croce noch keine Rede sein kann, müht sich Dewey allerdings nicht weiter ab. Das erklärt sich daraus, daß sein Vorschlag natürlich keineswegs als ernsthafte Interpretation und Hilfestellung gemeint ist. Dewey will vielmehr einen Beleg liefern für seine Auffassung von Croces Ästhetik »als ein hervorragendes Beispiel dafür, was geschieht, wenn der Theoretiker einer abgeblockten ästhetischen Erfahrung philosophische Vorurteile überstülpt.«[146] Mit Dewey kommen wir also auch nicht weiter. Der frühe Collingwood erhebt gegen Croces Identifizierung von Anschauung und Ausdruck schließlich sogar eine Reduktionismuskritik (vgl. Abschnitt 6.1.).

Nun scheint zumindest der Sinn von Croces Unterscheidung auf der Hand zu liegen. Vermutlich will Croce ein Testverfahren an die Hand geben, mit dem »jeder Mensch« überprüfen kann, »wie klar er sich über etwas ist«. Wer nämlich nicht »imstande ist, seine Eindrükke« für sich selbst zum Ausdruck zu bringen, der verfügt nach Croce auch über keine klare Anschauung. Croce ist der Auffassung, daß »alles, was sich nicht in einem Ausdruck objektivieren« läßt, eben keine »Anschauung oder Vorstellung« ist, sondern lediglich ungeformte, rohe Empfindung. Wenn Menschen »behaupten, daß sie im Geiste viele und bedeutsame Gedanken hätten, sie aber nicht ausdrücken könnten«, sitzen sie laut Croce einer Illusion auf. Wenn wir »die Umrisse eines Landes« tatsächlich »intuitiv erkannt haben«, dann sind wir nach Croce auch dazu imstande, »sie so, wie wir sie sehen, mit all ihren Krümmungen zu zeichnen«. Was man intuitiv klar erkannt hat, das kann man auch zeichnen, selbst wenn man das Zeichnen nie gelernt hat? Nein, so weit versteigt sich Croce nicht. Gemeint ist nur, daß man ohne eine klare Anschauung nicht wüßte, welche Ausdrucksstruktur man einer Zeichnung geben müßte, falls man über die praktische Fähigkeit des Zeichnens verfügt. Die praktischen Fähigkeiten können erst zum Zuge kommen, wenn man über

146 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 343 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

klare Anschauungen verfügt. Das ist der Grund, warum es nach Croce »nichts Falscheres« gibt als die Annahme, daß ein jeder sich »eine Raffaelische Madonna vorstellen könne«, und daß »Raffael nur deshalb Raffael war, weil er die mechanische Fertigkeit besaß, diese Vorstellung auf die Leinwand« zu werfen. Nein, laut Croce war Raffael nur deshalb ein so herausragender Künstler, weil er über besonders komplexe und reichhaltige (eben künstlerische) Intuitionen verfügte.[147]

(d) Das Ricorso-Modell und seine Konsequenzen. Damit stellt sich die Frage, wie aus der künstlerischen Intuition das Madonnengemälde entsteht. Um sie beantworten zu können, muß zunächst der Stellenwert der Intuition in Croces Philosophie des Geistes in den Blick genommen werden. Croce unterscheidet zwei praktische und zwei theoretische Geistestätigkeiten. Die beiden praktischen Tätigkeiten sind die Sittlichkeit und die ökonomische Tätigkeit. Die Sittlichkeit ist auf das Etablieren von allgemeinen Werten gerichtet, und die ökonomische Tätigkeit auf das Erreichen individueller Ziele. Die praktischen Tätigkeiten sind über den beiden theoretischen Tätigkeiten angesiedelt. Die beiden theoretischen Tätigkeiten sind der Intellekt, welcher nach Croce auf allgemeine Begriffe abzielt, und die Intuition. (Ganz nach dem Vorbild Vicos[148]) ist die Intuition für Croce die unterste theoretische Tätigkeit und damit gleichzeitig die unterste aller vier Geistestätigkeiten.

Der zentrale Gedanke von Croces Philosophie des Geistes lautet dann, daß die vier Geistestätigkeiten als Ricorso anzuordnen seien. Der Begriff ›Ricorso‹ bedeutet ›Rück-Lauf‹ in der italienischen Umgangssprache. In Croces Philosophie des Geistes gibt er die Auffassung wieder, daß die höheren Geistestätigkeiten die niederen zur Voraussetzung haben, während die niederen Geistestätigkeiten unabhängig von den höheren auftreten. Er besagt außerdem, daß bei der höchsten praktischen Geistestätigkeit neue Empfindungen ent-

147 *Croce: Estetica.* A. a. O. 6–12.

148 Im zweiten ästhetikhistorischen Teil seiner Ästhetik zitiert Croce folgende aufschlußreiche Passage von Vico: »Die Menschen empfinden zuerst, ohne zu bemerken; dann bemerken sie mit verwirrter und erregter Seele; endlich denken sie mit reinem Geist. Dieser Rang ist das Prinzip der poetischen Sentenzen, die vermittels der Sinne aus Leidenschaften und Affekten gebildet werden, im Gegensatz zu den philosophischen Sentenzen, die vermittels des Vernunftschlusses aus der Reflexion gebildet werden.« *Vico: Scienza Nuova II.* Elementi LIII. Im Text zit. nach *Croce: Estetica.* A. a. O. 213.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stehen, die wiederum Rohmaterial der Intuition sind. Deshalb spricht Croce vom ›Rücklauf‹[149]. Das Verhältnis der theoretischen Tätigkeiten Intuition und Intellekt plausibilisiert Croce mit dem Hinweis darauf, daß wir über einen Begriff wie »das Wasser im Allgemeinen« nur verfügen könnten, weil wir schon »unzählige« konkrete Anschauungen von Wasser hätten. Paralleles gelte für das Verhältnis von theoretischen und praktischen Tätigkeiten: Das »Erkennen« sei immer »vom Wollen unabhängig«, während ein vom Erkennen unabhängiger Wille (sprich: praktische Tätigkeit) laut Croce völlig »undenkbar« ist. Wer beispielsweise die praktische Aktivität einer Feuerlöschung vollziehen wolle, müsse theoretisches Wissen über Wasser haben. Hingegen könne man Wissen über Wasser auch ohne Praxis mit Wasser haben.[150]

Die Pointe ist, daß dem Ricorso-Modell zufolge die intuitive Erkenntnis als die unterste Geistestätigkeit »keinen Herrn nötig«[151] hat. Gemeint ist, daß sie nicht mit den Kriterien des Intellekts, der Ökonomie oder der Sittlichkeit beurteilt werden darf! Es wäre unangemessen, die fantasievolle ästhetische Tätigkeit danach zu beurteilen, ob ihre Gegenstände der Realität entsprechen, ob die Tätigkeit von einem ökonomischen Standpunkt aus nützlich ist, oder ob sie sich mit etwas befaßt, das vom Standpunkt der Sittlichkeit aus verwerflich ist. Wieder ist die Position von Vico entlehnt. Nach Croce hat Vicos Verdienst darin bestanden, im Gegensatz zu Baumgarten die Intuition als »eine theoretische Erscheinung«, aber eben »nicht als intellektuelle« behandelt zu haben. Damit hat Vico nach Croce die ästhetische Tätigkeit als eine Tätigkeit behandeln können, die »von der intellektuellen tatsächlich unabhängig und autonom« und sogar »umso robuster« ist, »je schwächer das vernunftmäßige Den-

---

[149] *Croce: Estetica.* A.a.O. (55–60) 60. In seiner *Brevario di Estetica* von 1913 führt Croce seine Konzeption auf Vico zurück und erläutert das Modell so, daß der äußerste Punkt der Reihe« schließlich »wieder mit dem ersten zusammen« trifft, bis sich »der Kreis schließt« und »der Umlauf von neuem beginnt«. *Croce: Brevario di Estetica.* A.a.O. 59. Meiner Rekonstruktion zufolge hat Vico den Begriff ›Ricorso‹ wiederum von Francesco Guicciardini (einem Zeitgenossen Machiavellis) übernommen, wo er ökonomische Prozesse beschreibt. Das Hauptwerk des italienischen Politikers, Historikers und Juristen Franceso Guicciardini (1483- 1540) heißt *Storia d'Italia* und soll nach eigenem Anspruch die erste Darstellung der Geschichte ganz Italiens beinhalten.

[150] *Croce: Estetica.* A.a.O. (22–31, 46–65) 22, 47, 49, 56, 60. Croce führt sogar ein »Genie des Bösen« ein, welches »ein rein ökonomisches sei und auf kein vernünftiges Ziel hinarbeite« und deshalb »sittlich schlecht« sei.

[151] *Croce: Estetica.* A.a.O. 2.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ken ist«[152]. Im Klartext beinhaltet Croces Position die Anweisung, daß, wer über intuitives Erkennen redet, gefälligst dabei bleiben und sich nicht in die Sphären des Intellekts oder gar der Praxis versteigen soll.

Diese Anweisung ist zunächst einmal an die Geschichtswissenschaftler gerichtet. (Croce war im Italien seiner Zeit vor allem als Historiker bekannt.[153]) Weil die Geschichtswissenschaft es (angeblich nur) mit individuellen Ereignissen zu tun hat, gehört sie nach Croce nämlich in den Bereich der intuitiven und nicht der intellektuellen Tätigkeit.[154] Deshalb dürfen geschichtliche Abläufe laut Croce immer nur als individuelle betrachtet werden.[155] Mit dieser Zuordnung wird natürlich eine erste Schwäche des Ricorso-Denkens offensichtlich. Kein Historiker würde seine Tätigkeit auf der Stufe des intuitiven Erkennens ansiedeln, auf der sich die Frage nach der Realitätsadäquatheit der Tätigkeit noch nicht stellt. Unter die Geschichtswissenschaften subsumiert Croce auch die Kunsthistoriker. Für sie hat das Ricorso-Modell zur Folge, daß sie darauf verzichten müssen, Kunstwerke nach vorgeprägten Rastern zu sichten und Gemälde beispielsweise in »Landschaftsbilder, Portraits, Schlachtenbilder« ein-

---

[152] *Croce: Estetica.* A. a. O. 214. Croce zitiert hier Passagen aus *Vico: Scienza nuova.* I.1.II c.26 sowie aus II.II. Einl. sowie aus *Dignita* XXXVI.

[153] In Italien war Croce als Geschichtsphilosoph und Literaturkritiker bekannt. Seine Literaturkritiken erschienen in der mit Giovanni Gentile 1903 gegründeten Zeitschrift *La Critica*. Seine wichtigsten Schriften zur Geschichtsphilosophie (sie werden nicht in das Literaturverzeichnis aufgenommen) sind *Croce, Benedetto: Storia d'Europa nel secolo decimono.* Auch als *ders.: Geschichte Europas im neunzehnten Jahrhundert.* Übers. v. K. Vossler, R. Peters. Frankfurt a. M. 1968; *ders.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of Our Time.* Übers. v. E. F. Carrit. London 1949; *ders.: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung.* Hrsg. v. H. Feist. Tübingen 1930; *ders.: Randbemerkungen eines Philosophen zum Weltkrieg* 1914–1920. Übers. v. J. Schlosser. Zürich/Leipzig/Wien 1922; *ders.: Antihistorismus.* Übers. v. K. Vossler. München/Berlin/Oldenburg 1931; *ders.: Materialismo storico ed economia marxistica.* Bari [5]1927. Auch als *ders. Historischer Materialismus und marxistische Ökonomie*. Leipzig 1900. *ders.: La storia come pensiero e come azione*. Bari [3]1939. Auch als *ders: Geschichte als Gedanke und Tat*. Einf. v. H. Arth. Übers. v. F. Bondy. Bern 1944. Auch als *ders.: My Philosophy and Other Essays on the Moral and Political Problems of Our Time.* Übers. v. E. F. Carrit. London 1949.

[154] Diese Zuordnung ist wahrscheinlich ebenfalls auf Vico zurückzuführen. Bei Vico findet sich mit Blick auf Homer nämlich die These, daß »Poesie und Geschichte« im Ursprung »identisch« gewesen seien, und daß »ihr Unterschied ein später entstandener« sei. *Vico: Scienza nuova.* I.1.III.c. 6 und II.1.III. Im Text zitiert nach *Croce: Estetica*. A. a. O. 217.

[155] *Croce: Estetica.* A. a. O. 27 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zuteilen. Nach Croce kann es nämlich keine allgemeinen Gattungen von Kunstwerken geben, weil derjenige, der solche allgemeine Raster verwendet, »die individuelle Ausdruckserscheinung« längst »verlassen« und sich »vom Ästhetiker in einen Logiker verwandelt« habe. Auch dieser Gedanke stammt von Vico. Bei Vico heißt es, daß »die Reflexionen über die Leidenschaften« entweder »den Philosophen« zugehören, »weil sie Allgemeinbegriffe enthalten«, oder aber »den falschen und kalten Dichtern«[156]. Dichter bringen die Leidenschaften zum Ausdruck. Wer hingegen daran geht, »wissenschaftlich zu denken«, hat nach Croce aufgehört, ästhetisch zu betrachten. Dann stellt er so »absurde« Fragen wie beispielsweise die, »welches die ästhetische Form des Stillebens« sei. Ähnlichkeiten zwischen Kunstwerken (Ähnlichkeiten zu Wittgenstein sind zufällig) bestehen nach Croce höchstens »in dem, was man im gewöhnlichen Leben einen ›Familienzug‹ nennt«.

Im Bereich der Ästhetik richtet sich das Ricorso-Modell gegen die Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus. Indem es explizit ausschließt, daß die Tätigkeit Kunst nach den Kriterien des Intellekts beurteilt wird, schließt es nämlich auch die Frage nach der philosophischen Leistungsfähigkeit von Kunst aus. Für Croce besteht die ästhetische Tätigkeit in der Formung von rohen Empfindungen und in nichts sonst. Weil erst die intellektuelle Tätigkeit sich mit der Wirklichkeit und mit dem Wirklichkeitsgehalt von Sätzen und Theorien befasse, sei es vom Standpunkt der ästhetischen Tätigkeit völlig irrelevant, ob der Inhalt eines Gedankenganges richtig oder falsch ist, wenn er nur gut strukturiert ist. Für Croce hängt »das Gutschreiben« ausschließlich »davon ab, daß man eine klare Anschauung des eigenen Gedankens hat, auch wenn dieser Gedanke falsch«[157] sein sollte. Plausibilisierend verweist er auf Schopenhauers[158] Philosophie, die er als Philosoph vom Standpunkt des Intellekts für völlig falsch hält, die er aber als Ästhetiker dennoch sehr bewundert. Vor diesem Hintergrund spricht Croce den Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus ihre Berechtigung kompromißlos ab.[159]

---

[156] *Vico: Scienza nuova.* II. Sentenze eroiche. Im Text zit. nach *Croce: Estetica.* A. a. O. 214.

[157] *Croce: Estetica.* A. a. O. 45.

[158] Gemeint ist *Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung.* Bd. 1. Leipzig 1919; Bd. 2. Leipzig 1944. Hrsg. v. A. Hübschner. Zürich 1977.

[159] Croces Vorbehalte gegen die Wahrheitsästhetiken des deutschen Idealismus äußern sich noch deutlicher in der *Brevario di Estetica* von 1913 (engl. von 1912). Gegen Hegels

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schließlich erklärt Croce die ästhetische Tätigkeit auch für unabhängig »vom Nützlichen und von der Moral«. Dem Ricorso-Modell zufolge träte die Intuition unabhängig von der Sittlichkeit auf, während Sittlichkeit und Ökonomie gelungene Intuitionen voraussetzten.[160] Deshalb dürften künstlerische Intuitionen nicht mit Maßstäben ökonomischer Nützlichkeit oder sittlicher Akzeptierbarkeit beurteilt werden. Es sei unangemessen, nach dem individuellen ökonomischen Erfolg eines Künstlers oder nach dem moralischen Gehalt eines Kunstwerks zu fragen. Croce betont, daß ein Künstler ein sittlich vorbildlicher Mensch sein könne, obwohl er »gewalttätige Dramen« schreibt[161]. Ja, in diesem Zusammenhang kritisiert er sogar seinen Heroen Vico, weil dieser eine pädagogisch-moralische Funktion von Kunst behauptet hatte.[162]

(e) Das Schöne und das Häßliche. Wenn man nun weder nach ihrem Wahrheitsgehalt noch nach ihrem ökonomischen Erfolg noch nach ihrem moralischen Gehalt fragen soll – wie läßt sich die Tätigkeit der Intuition dann beurteilen? Schließlich soll man laut Croce »einen gelungenen Ausdruck und andere, die nur halb gelungen oder verfehlt sind«, ja durchaus unterscheiden können.[163] Croces Antwort lautet, daß sich ein gelungener Intuitionsprozeß von einem mißlungenen unterscheiden läßt, weil sich beim gelungenen Prozeß Lust-

---

Auffassung von Kunst als physische Verkörperung eines bestimmten Wahren (vgl. das gesamte 3. Kapitel) führt Croce hier das Argument ins Feld, daß die ästhetische Tätigkeit als solche stante pede unterbrochen würde, sobald man nach dem Wirklichkeitsgehalt eines Kunstwerks fragt. Laut Croce finden sich »in der Philosophie des 19. Jahrhunderts« bei »Schelling und Hegel« immer wieder »Beispiele« für diese unzulässige »Identifikation und Vermischung der Kunst« mit der Philosophie. Der Croce von 1913 hält die ästhetische Tätigkeit und jede Form von Reflexion für ebenso unvereinbar wie Feuer und Wasser. *Croce: Brevario.* A. a. O. 16 f.

160 *Croce: Estetica.* A. a. O. 53.

161 *Croce: Estetica.* A. a. O. (46–53) 52.

162 Croce verteidigt Vico dann allerdings gleich gegen seinen eigenen Einwand: »Bei den ausdrücklichen Erklärungen, die Vico über das vollkommene Fehlen von Abstraktionen und verstandesmäßigen Kunstgriffen in der Poesie gibt«, da er »endlich klar die theoretische Natur der Phantasie erkannt hat, so kann man solche Sätze nicht als eine Rückkehr zur pädagogischen Theorie auffassen, die für ihn eine tatsächlich überwundene ist; sie sind vielmehr eine einfache Konsequenz seiner historischen Hypothese von einer vollkommenen poetischen Kulturepoche, in der die Erziehung, sowie Physik und Moral Aufgabe der Dichter gewesen« ist. *Croce: Estetica.* A. a. O. 225.

163 *Croce: Estetica.* A. a. O. 68.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gefühle einstellen, während jeder mißlungene Prozeß von Unlustgefühlen begleitet ist

Woher diese Gefühle stammen und wie sie einzuordnen sind, bleibt allerdings unklar. Brown bemängelt treffend, daß der frühe Croce keine elaborierte Theorie der Gefühle hat, weil er zwischen »Eindruck, Gefühlen, Sinneswahrnehmungen und psychischen Fakten« nicht weiter unterscheiden und »das Material der Kunst« schlicht als das definieren würde, »was bislang noch nicht bearbeitet worden ist«[164]. Ich vermute, daß Croce mehr von den Ästhetiken der Aufklärung des 18. Jahrhunderts beeinflußt ist, als er zugibt.[165] Schließlich ist schon bei Moses Mendelssohn von »Affekten« die Rede, welche »im Gehirne selbst« aus der »Vorstellung einer geistigen Vollkommenheit« heraus entstehen, weil diese per se »eine Art von sinnlicher Wollust nach sich«[166] ziehen. Vergleichbar scheint sich Croce die Entstehung der Lustgefühle als Begleiterscheinung von reibungslos verlaufender ästhetischer Tätigkeit vorzustellen. Solche Vermutungen informieren allerdings nicht über den Status der Wertgefühle. Am sinnvollsten ist es wohl, die fraglichen Gefühle der Lust und der Unlust zwar grundsätzlich vom neutralen Rohmaterial der Intuitionstätigkeit zu unterscheiden, sie aber epistemologisch auf demselben Niveau anzusiedeln. Dafür spricht, daß die Gefühle der Lust und der Unlust für Croce ausdrücklich keine (Geistes-) Aktivitäten sind, sondern lediglich »einfache organische Erscheinungen« und passivische »Eindrücke des Organismus«. Verkompliziert wird die Angelegenheit allerdings dadurch, daß es nach Croce zwei Spielarten von Lust- und Unlustgefühlen geben soll. Für theoretisch uninteressant erklärt er die »animalischen Regungen« des Menschen, die »rein organischer Natur« seien. Sein Beispiel sind Zahnschmerzen. Er fokussiert sich auf die sogenannten »Wertgefühle«. Laut Croce sind speziell die geistigen Aktivitäten des Menschen im-

---

164 The material of art – that is, impression, feelings, sensations, the psychic fact, or what not – is not elaborated upon by Croce, because elaboration, or distinction, is introduced only by human activity; and the material of art is, by definition, that which has not yet been acted upon.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 21 f.

165 Vgl. dazu Absatz 1.3.a.

166 *Mendelssohn, Moses: Über die Empfindungen*. 1755. In *ders.: Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1994, (29–110) 71. Sehr viel früher schon heißt es bei Crousaz: »Le bon goût nous fait d'abord estimer par sentiment se que la raison auroit approuvé après qu'elle se seroit donné le tems de l'examiner assez pour en juger sur des justes idées.« *Crousaz, Jean Paul de: Traite du beau*. Amsterdam 1715, 68.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mer von Wertgefühlen begleitet. Diese bezeichnet er auch als »objektive Gefühle«, weil sie anders als Zahnschmerzen eine mentale »Zustimmung einschließen« würden. Warum auf dem Level der Intuition »Wertgefühle« entstehen können, obwohl ›werten‹ doch zweifelsfrei eine Tätigkeit des Willens ist und also eigentlich erst auf dem Level der praktischen Geistestätigkeiten stattfinden kann, erklärt Croce nicht. Statt dessen warnt er vor dem Mißverständnis, daß jede geistige Tätigkeit von einem speziellen Typus von Wertgefühlen begleitet sei. Die Wertgefühle selbst seien nicht differenziert, sondern würden ihre spezielle ästhetische, intellektuelle, ökonomische oder moralische »Färbung« durch die geistige Aktivität annehmen, die sie begleiten. Selbst unspezifiziert, spielt sich unser begleitendes Gefühlsleben nach Croce ausschließlich zwischen den Polen von Lust und Unlust ab. Lustgefühle begleiten eine »freie Entfaltung der geistigen Tätigkeit«. »Unwertgefühle« treten nach Croce hingegen als Begleiterscheinung auf, wenn Geistestätigkeit sich nicht »frei entfalten« kann und »verhindert, gehemmt oder unterbrochen«[167] ist.

Croces mentalistische Begriffe von ›schön‹ und ›häßlich‹ basieren auf dieser Unterscheidung von lust- und unlustbegleiteter Intuitionstätigkeit. Croce bezeichnet mit dem Adjektiv ›schön‹ nämlich ausschließlich ungehemmt verlaufende, gelingende und also von Lustgefühlen begleitete Intuitionstätigkeiten. Komplementär dazu nennt er nur gehemmt verlaufende und von Unlustgefühlen begleitete Intuitionstätigkeit ›häßlich‹.[168] Das impliziert nun provokanterweise, daß kein Bild und kein Mensch ›schön‹ genannt werden können. Als konsequenter Mentalist nennt Croce nämlich nichts Physisches ›schön‹ oder ›häßlich‹. Seiner Auffassung nach liegt das Schöne »nicht in den Dingen«, weil es »überhaupt keine physische Erscheinung« sei, sondern allein »der Tätigkeit des Menschen, seiner geistigen Energie« angehöre. Das Schöne hat nach Croce »keine physische Existenz«. Wer Tiere, Menschen oder Landschaften ›schön‹ nennt, meint nach Croce nichts »von ästhetischem Belang«. (Beim Croce von 1913 finden wir sogar die Behauptung, daß »die physischen Tatsachen« überhaupt nicht mehr als »eine Wirklichkeit« betrachtet werden sollten, sondern als »Konstruktion unserer Ver-

[167] *Croce: Estetica.* A. a. O. 73–76. Interessant wäre ein Vergleich mit anderen Wertlehren, etwa der von Max Scheler.
[168] *Croce: Estetica.* A. a. O. 21, 76–79.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nunft.«[169]). Was für alles Physische gilt, gilt auch für physische Kunstwerke! Croce bezeichnet es als »paradox«, physische Kunstwerke häßlich oder schön nennen zu wollen, denn seit wann ist ein physisches Kunstwerk eine geistige Tätigkeit? Als konsequenter Mentalist degradiert Croce das physische Kunstwerk zur bloßen »Hülle«, zur »Reproduktion«, zum »Gedächtnis« und »pädagogischen Hilfsmittel« der ästhetischen Tätigkeit und zum »physischen Reizmittel«, das »im Organismus« die schönen »Vorgänge«, die »den geistigen Ausdruck begleiten«, im Bestfall (allerdings nur in abgeschwächter Weise) wieder evozieren kann. Und wer etwa der (gängigen!) Meinung verfallen ist, »daß der Künstler seinen Ausdruck schafft, indem er malt oder skizziert, schreibt oder spielt«, der hat nach Croce nur ein sehr »oberflächliches Verständnis des künstlerischen Vorgangs«.[170]

(f) Das physische Kunstwerk. Mit welchem Vokabular können wir Kunstwerke denn dann beschreiben? Diese Frage führt zum interessantesten Teil von Croces *Estetica*. Croce macht nämlich den klugen Vorschlag, physische Gegenstände generell und damit auch physische Kunstwerke nach der Beschaffenheit ihrer Inhalte und physischen Gestalten nicht mehr in schöne und häßliche, sondern in sympathische und antipathische zu unterteilen. Wer beispielsweise sagt, daß ein Roman eine schöne Geschichte erzählt, meint laut Croce nämlich eigentlich (und hier ist ihm entschieden Recht zu geben), daß ihm seine Figuren sympathisch sind, und daß sein Ausgang gefällt. Also sollte er den Roman doch gleich einen ›sympathischen Roman‹ nennen. Dasselbe gilt laut Croce für alles mit einer physischen Struktur: Wer eine physische Struktur ›schön‹ oder ›häßlich‹ nennt, meint laut Croce ebenfalls, daß sie »Vorstellungen des Angenehmen (Wohlgefälligen)« evoziert.[171] Damit nimmt Croce zu Recht für sich in Anspruch, eine Lösung für das Problem anzubieten, daß Kunstwerke häufig allein schon deshalb das Urteil »des ästhetischen Wertes oder Unwertes« auf sich ziehen, weil sie »häßliche Dinge, Leiden und Schändlichkeiten« darstellen. Croce schlägt vor, solche Kunstwerke nicht mehr ›häßliche Kunstwerke‹, sondern ›anitpathische Kunstwerke‹ zu nennen. Dann könnte »auch das Bild des Lei-

169 *Croce: Brevario*. A. a. O. 8.
170 *Croce: Estetica*. A. a. O. 89–106.
171 *Croce: Estetica*. A. a. O. (99–106) 102.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dens und des Häßlichen und Schändlichen« in einem ästhetisch-würdigenden Sinne »schön« genannt werden. Dann kann laut Croce »auch dasjenige Ausdrucksvolle ›schön‹« genannt werden, »das nicht Ausdruck des Sympathischen ist«.

So weiterführend der Vorschlag ist, so schüttet Croce das Kind leider gleich wieder mit dem Bade aus mit der Behauptung, daß die Ästhetik überhaupt nichts mit »dem Sympathischen und Antipathischen und mit all ihren Spielarten« zu tun habe. Laut Croce soll sich die Ästhetik »einzig und allein mit dem geistigen Element der Darstellung«[172] befassen, weil der »ästhetische Vorgang« schließlich »nichts als Form« sei. So harmlos diese Äußerung klingt, so birgt sie doch massiven Sprengstoff. Sie besagt nämlich, daß sowohl die Inhalte als auch die Strukturen eines physischen Kunstwerks keinerlei Einfluß auf die ästhetische Tätigkeit hätten und also in der ästhetischen Analyse überhaupt keine Rolle spielen dürften! Die Inhalte erklärt Croce für irrelevant, weil sich jeder Inhalt formen ließe, und weil die Inhalte von Kunstwerken immer nur »leichte«, »flüchtige« und »nicht sehr tief« gehende »Scheingefühle«[173] hervorriefen, die mit der Intensität der die ästhetische Tätigkeit begleitenden Wertgefühle nicht zu vergleichen seien. Croces Argument für die Ausblendung der physischen Strukturen lautet, daß die physischen Strukturen je nach Kontext als angenehm oder als abstoßend empfunden würden und also keine objektive Qualität hätten. In physischer Hinsicht erscheint laut Croce »derselbe Gegenstand, der für einen häßlich erscheint, für einen anderen schön«. So sei »ein gelbes, grobes Kuvert« beispielsweise »abscheulich für jemanden«, der »etwa einen Liebesbrief darin senden« will, aber »just das«, »was zum Verschluß für die Vorladung eines Gerichtsdieners taugt«[174]. Die ästhetische Tätigkeit verläuft laut Croce jedoch bei allen Menschen gleich. Er bezeichnet es als »philosophisch betrachtet unmöglich«, daß »A etwas anderes sieht als B, weil die ausdruckgebende Tätigkeit kein Spiel der Laune, sondern geistige Notwendigkeit« sei.[175] Also können die so unterschiedlich wahrgenommenen Qualitäten der physischen Strukturen mit dem Verlauf der ästhetischen Tätigkeit als schöne oder häßliche nichts zu tun haben.

---

[172] *Croce: Estetica.* A. a. O. 51, 79–89.
[173] *Croce: Estetica.* A. a. O. 79 77–79.
[174] *Croce: Estetica.* A. a. O. 105.
[175] *Croce: Estetica.* A. a. O. (112–121) 113 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn laut Croce nun das physische Kunstwerk inklusive seines Gehalts und seiner physischen Strukturen für den Verlauf der ästhetischen Tätigkeit gleichgültig ist – wie erklärt es sich dann, daß es physische Kunstwerke gibt? Nach Croce entstehen physische Kunstwerke aus praktischer Tätigkeit. Das hat Konsequenzen. Fragen wir nicht, wie Croce das physische Kunstwerk so abfällig »Hülle«, »pädagogisches Reizmittel« und »Gedächtnisstütze« für die Intuitionstätigkeit nennen kann, obwohl es doch Resultat einer höherrangigen Geistestätigkeit als der Intuition ist. Die Pointe besteht nämlich darin, daß man laut Croce zwar seine »ästhetischen Visionen« noch nicht »wollen oder nicht wollen« kann, daß es aber durchaus »in unserem Willen« stünde, sie zu »veräußerlichen oder nicht und die vollendete Veräußerlichung den anderen mitzuteilen oder nicht«. Das bedeutet nämlich, daß die »Veräußerlichungen« als Produkte einer vom Willen bestimmten Tätigkeit anhand der »utilitaristischen und ethischen Kriterien« beurteilt werden müssen, die auf dem Level der intuitiven Tätigkeit noch irrelevant sind (s. o.). »Nützlichkeit und Sittlichkeit« fordern laut Croce »mit vollem Recht ihren Anteil«, sobald das physische Kunstwerk ins Spiel kommt! Aus diesen Gründen muß das physische Kunstwerk spätestens vor seiner Ausstellung sowohl im Hinblick auf die Zweckmäßigkeit seiner Ausführung als auch auf die sittliche Verantwortbarkeit seiner Inhalte beurteilt werden.

(g) Die Schwächen von Croces früher Ästhetik als Philosophie der Kunst. Croces frühe Ästhetik ist nur verständlich, wenn man sich klar macht, daß sie über die generelle menschliche Fähigkeit spricht, die man im deutschen ›Fantasie‹ nennt. Es geht ihm nicht um eine spezielle Philosophie der Kunst, sondern um eine Theorie der Intuition als der »Erkenntnis, die frei ist von Begriffen«[176]. Nur vor diesem Hintergrund erklärt sich, warum Croce die ästhetische Tätigkeit ausschließlich als mentale Tätigkeit behandelt; warum er moralische, ökonomische und intellektuelle Überlegungen auf dem ästhetischen Level für inadäquat erklärt; und warum er dem physischen Kunstschaffen einen so geringen Stellenwert einräumt. Schon Kinder haben die Fähigkeit zur Fantasie, ohne daß sie deshalb Künstler im emphatischen Sinne wären. Wir alle haben die Erfahrung gemacht, daß wir fantasievoll tätig sein können, ohne deshalb ein Kunstwerk

[176] *Croce: Estetica.* A. a. O. 18.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

schaffen zu müssen. Und zudem wissen wir alle, daß unsere Fantasien ›frei‹ sind in dem Sinne, daß sie Bilder und Szenen entstehen lassen, die keinesfalls der Wirklichkeit entsprechen oder vom Standpunkt der Moral aus vorbildlich sein müssen. Sobald man ›Intuition‹ mit ›Fantasie‹ übersetzt, erschließt sich auch Croces Gedanke, daß die Intuition unabhängig von der Sittlichkeit auftreten soll, während Sittlichkeit und Ökonomie gelungene Intuitionen voraussetzen.[177] Gemeint ist, daß man über eine ausgeprägte Fantasie verfügen muß, um ökonomisch erfolgreich oder sittlich vorbildlich zu werden. Bill Gates und Mutter Theresa wären leuchtende Beispiele aus dem 20. Jahrhundert für die These. Als Theorie der Fantasie[178] gelesen, hat Croces frühe Ästhetik also durchaus Überzeugungskraft.

Allerdings ist Croces Ästhetik leider in das Korsett von Vicos Ricorso-Modell eingespannt, das sich selbst bei flüchtiger Betrachtung schnell als unpassend erweist. Unplausibel ist schon der Gedanke, daß intuitives Erkennen unabhängig von anderen Geistesleistungen vonstatten gehen soll. Um Croces Beispiel aufzugreifen: Wie soll man eine individuelle Wanne voller ›Badewasser‹ ohne einen Begriff von ›Wasser‹ intuitiv erkennen können? Um dasselbe Argument auf höherer Ebene anzuwenden: Woher sollte man einen Begriff von ›Wasser‹ haben ohne praktische Erfahrung mit Wasser, wenn man niemals gebadet oder getrunken hat? Ebenso uneinsichtig ist die Rücklauf-These, daß ausschließlich bei der höchsten sittlichen Geistestätigkeit Empfindungen als Rohmaterial für intuitive Tätigkeit entstehen sollen. Bei einem erfolgreichen Geschäftsabschluß beispielsweise wird die ökonomische Tätigkeit von Triumphempfindungen begleitet sein. Zudem möchte ich behaupten (ohne näher in Beweisgänge einzutreten), daß sich verschiedene Typen geistiger Aktivitäten nur in der Theorie voneinander unterscheiden lassen, in konkreten Situationen aber immer in Kombination auftreten. Eine

---

177 *Croce: Estetica.* A. a. O. 53.

178 Susanne Langer zufolge bezeichnet Croces Begriff der ›Intuition‹ eine »immediate awareness, which is always of an individual thing, event, image, feeling – without any judgement as to its metaphysical status, i. e. whether it be fact or fancy«. *Langer: Feeling and Form.* A. a. O. 375. Sie präzisiert ihre Lesart folgendermaßen: »It is, I think, essentially the same concept as Kant's of the *data* of experience, which are already formed by the activity of perception – already made perceptual, which is the lowest form of being intelligible.« A. a. O. 375. Dem Einfluß von Kant auf Croces Philosophie des Geistes kann hier nicht nachgegangen werden. In meinen Augen gibt es jedoch keinen Zweifel, daß Croces Ästhetik nur verständlich ist, wenn man unter ›Intuition‹ das versteht, was im deutschen ›Fantasie‹ heißt.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

›reine‹ und vom Intellekt und von praktischen Belangen unabhängige Tätigkeit Intuition ist ein theoretisches Konstrukt. Alles, was sie laut Croce angeblich leistet, könnte sie (falls es sie gibt) nur unter Laborbedingungen leisten.[179] Zumal Croce selbst behauptet, daß die Tätigkeiten auf den Gebieten der Mathematik, der Geschichtswissenschaften und der Naturwissenschaften, aber auch der Juristerei, der Religionswissenschaften und der Soziologie »Mischformen«[180] aus den vier Geistestätigkeiten seien. Damit will er seinen Anspruch begründen, das Repertoire menschlicher Geistestätigkeiten vollständig erfaßt zu haben. Wie aber kann es Mischformen von wesentlich rein auftretenden Geistestätigkeiten geben? Inzwischen dürfte die grundsätzliche Richtung meiner Kritik klar geworden sein: Ich bezweifle, daß sich Geistesfähigkeiten erst separieren, dann katalogisieren und schließlich auch noch hierarchisieren lassen, und damit bezweifle ich die Fundamente von Croces Mentalismus insgesamt.

Ebenso wenig überzeugend sind die kunstphilosophischen Konsequenzen, die Croce aus dem Ricorso-Modell zieht. Natürlich sollte man mit Klassifizierungen und Katalogisierungen von individuellen Kunstwerken vorsichtig sein. Es ist allerdings abwegig, wenn Croce behauptet, daß jedes »wahrhafte Kunstwerk« allezeit »irgend einer festgesetzten Gattung widersprochen« hätte. Falsch ist auch, die Tätigkeit von Kunsthistorikern auf der Ebene der Fantasie anzusiedeln. Dasselbe gilt für die Künstler im emphatischen Sinne. Sie sind keine reinen Fantasiemenschen. Deshalb kann man ihnen auch nicht die seltsamen Irrationalitäten andichten, die Croce den Künstlern generell unterstellt. Es ist falsch, daß sich alle Künstler immer geweigert hätten, sich mit ästhetisch »völlig wertlosen« allgemeinen Regeln zu befassen.[181] Wer einmal im Picasso-Museum in Barcelona war oder sich mit dem Unterrichtsprogramm in der Wiener Schönberg-Schule beschäftigt hat, weiß, daß gerade die innovativen Künstler des frühen 20. Jahrhunderts (zur Zeit der Entstehung von Croces Ästhetik also) penibel ausgebildete Regelkenner waren, die sich offensichtlich dem Motto von Goethes Mignon verpflichtet sahen, das da lautet: Nur wer die Regeln kennt, weiß sie zu brechen. (Später reformuliert Croce dieselbe Position mit dem stärkeren Argument, daß »jedes

[179] Diesen Einwand formuliert auch der frühe Collingwood in *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. 75.

[180] *Croce: Estetica*. A. a. O. 26 f., 31, 60–65.

[181] *Croce: Estetica*. A. a. O. (32–39, 65–72) 35 ff., 68, 71 f. 140.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kunstwerk einen Gemütszustand« ausdrücke, und daß »der Gemütszustand individuell und immer neu« sei, so daß Kunstwerke »unmöglich in ein Fächerwerk von Gattungen reduziert werden können.«[182]) Ebenso falsch ist Croces Mythos vom künstlerischen Schaffensprozeß. Er besagt etwa folgendes: Weil intuitive Tätigkeit vom Wollen unabhängig ist und weil sich Intuitionen nicht willentlich herbeizwingen lassen, geht »der Künstler« laut Croce solange »mit seinem Gegenstand schwanger«, bis er irgendwann »die Geburt herannahen« fühlt, die er »aber weder wollen noch nicht wollen« kann.[183] Von Beethoven weiß man beispielsweise, daß er willentlich sehr viel verworfen hat.[184] Von einem unwillentlichen Schwangergehen ist keine Rede. Wie ein Schneider spricht Croce schließlich, wenn er seine Auffassung, daß eine ästhetische Einstellung praktisches Handeln regelrecht behindert, mit dem Beispiel plausibilisieren will, daß »König Friedrich Wilhelm von Preußen« kein erfolgreicher Feldherr gewesen sei, weil er ein ästhetisches »Widerstreben« empfunden habw, »seine prachtvollen Grenadiere in den Kot und in das Feuer des Krieges zu führen«[185].

Das zentrale Problem von Croces früher Ästhetik besteht offensichtlich darin, daß sie eigentlich im Sinne einer Philosophie des Geistes die Fantasie zum Gegenstand hat, dann aber im Sinne einer Philosophie der Kunst auch Aussagen über traditionelle ästhetische Kategorien und über Kunst im emphatischen Sinne (fine art) macht. Als Philosophie der Kunst betrachtet, weist Croces frühe Ästhetik gravierende Schwächen auf. Die Thesen, die Croce ausgehend von seiner Theorie der Fantasie zur Kunst äußerst, stellen nämlich so ziemlich alles infrage, was man gemeinhin über Kunstwerke, Kunst und Künstler denkt.

Vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst ist beispielsweise Croces Auffassung nicht zu verteidigen, daß »Kunst nicht nur nicht im Inhalt« besteht, sondern eigentlich sogar »überhaupt keinen Inhalt« habe. Sein erstes Argument für diese These lautet, daß die Inhalte der Kunst nur »leichte«, »flüchtige« und »nicht sehr tief« gehende »Scheingefühle«[186] hervorrufen würden. Dieses Argument

---

182 *Croce: Brevario.* A. a. O. 46.
183 *Croce: Estetica.* A. a. O. 50.
184 Vgl. dazu Absatz 1.1.a.
185 *Croce: Estetica.* A. a. O. 98.
186 *Croce: Estetica.* A. a. O. (77–79) 79.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

überzeugt aus mindestens vier Gründen nicht. Zum einen führt Croce mit den »Scheingefühlen« gegenüber den »rohen Empfindungen«, den »Wertgefühlen« und den »bloß animalischen Regungen« en passant eine vierte und wiederum nicht näher spezifizierte Spielart von Gefühlen ein. Zum zweiten ist die Rede von »Scheingefühlen« sinnlos, weil wir uns zwar über die Bedeutung von Gefühlen, aber nicht hinsichtlich der Frage täuschen können, ob wir fühlen oder nicht. Drittens ist es generell zweifelhaft, daß sich die formale Konstruktion eines Kunstwerks erfassen läßt, wenn die Inhalte ausgeblendet werden.[187] Wie soll man verstehen, warum die Zigeunerin Azucena in Verdis *Il Trovatore* ihre Alpträume herausschreit, wenn man nicht weiß, daß sie als Kind zusehen mußte, wie ihre Mutter bei lebendigem Leibe verbrannt wurde – um ein einfaches Beispiel für die Beziehung von Form und Inhalt zu nennen, das Croce wahrscheinlich kannte (die Uraufführung war am 19.1.1853 in Rom). Viertens (das ist mein zentraler Einwand) bezweifle ich, daß durch Inhalte evozierte antipathische Gefühle den Verlauf der ästhetischen Tätigkeiten tatsächlich unberührt lassen bzw. überhaupt unberührt lassen sollen. Nehmen wir wieder ein Beispiel, das Croce vielleicht kannte, nämlich die griechische Vase des Pronomos-Malers aus dem 5. Jahrhundert vor Christus, die dem *Museo Nazionali di Capodiminte* von Neapel gehört. Auf dieser Vase sind Satyre abgebildet, die entblößt vor Ariadne (der Gattin des Dionysos) schamlos tanzen. Läßt sich die Abscheu vor diesen geilen Tiermenschen tatsächlich aus der Intuitionstätigkeit ausblenden, die eine solche Vase eventuell evoziert? Antipathische Inhalte eines Kunstwerks rufen Empfindungen der Abneigung hervor. Wenn die ästhetische Tätigkeit Intuition laut Croces Theorie im Formen von emotionalem ›Rohmaterial‹ besteht, dann ist es nicht einsichtig, daß die Qualität des Rohmaterials keinen Einfluß auf die Qualität der formenden Tätigkeit haben soll. Ebensowenig ist es einsichtig, daß die Tätigkeit einzig wegen eines bestimmten Verlaufs von einem zweifelsfrei schönen Wertgefühl begleitet sein soll. Um meinen vierten Einwand zuzuspitzen: Croces These von der Irrelevanz der Inhalte für die Qualität der ästhetischen Tätigkeit wäre nur bei Annahme einer emotionalen Schizophreniefähigkeit haltbar. Man müßte Croce glauben, daß man in ein- und demsel-

[187] Vgl. zu diesem Argument auch *Goodman, Nelson: Ways of Worldmaking.* Indianapolis 1978. Im Text zit. nach *ders.: Weisen der Welterzeugung.* Übers. v. M. Loser. Frankfurt a. M. 1984. Reprinted 1990, 58.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ben Moment auf verschiedenen Ebenen unterschiedlich fühlen kann, und daß sich diese Empfindungen gegenteiliger Qualität nicht nur nicht mischen, sondern noch nicht einmal berühren. Das widerspricht jeder Erfahrung.

Croces zweites Argument für die Ausblendung der Inhalte ist von DeSanctis übernommen und ausdrücklich gegen Hegel gerichtet. Es lautet, daß die Inhalte der Kunst (angeblich) »allen Wechselfällen der Geschichte« unterliegen würden, während die Formen »unsterblich« seien. So seien »die Götter Homers tot, die Ilias«[188] jedoch geblieben. Auch dieses Argument ist nicht stichhaltig. Erstens sind nämlich nicht Götter der Inhalt der *Ilias*, sondern Göttermythen. Die waren zweitens noch im 20. Jahrhundert so lebendig, daß sich die feministischen Autorinnen Christa Wolf und Marion Zimmer-Bradley in ihren Romanen *Kassandra* und *Die Feuer von Troja* ihrer Gestaltung angenommen haben. Drittens überzeugen Hegels Argumente gegen den Klassizismus davon, daß die Formen der Kunst eben doch vergänglich sind.[189] Viertens trifft Croces Kritik gegen Hegel schon deshalb ins Leere, weil er unter ›Form‹ nicht wie Hegel die Struktur eines physischen Kunstwerks und unter ›Inhalt‹ nicht die Interessen der Menschen einer Zeit versteht. Croce spricht statt dessen von mentalen Strukturen und rohen Empfindungen. Also vergleicht er Äpfel mit Birnen (bzw. wegen der Äquivokation: Glühbirnen mit Kernobst).

Ebenso ist es vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst zweifelhaft, daß es »kein Band und keinen Übergang vom physischen Vorgang zum ästhetischen« und also auch kein »Band« und keinen »Übergang zwischen dem ästhetischen Vorgang und besonderen Gruppen physischer Vorgänge« geben soll, »wie es die Erscheinungen der Optik und der Akustik sind«[190]. Natürlich gibt es keine festen Gesetzmäßigkeiten, nach denen wir physische Strukturen anziehend oder abstoßend finden. Und natürlich scheint »derselbe Gegenstand, der für einen häßlich erscheint, für einen anderen schön«. Aber schon Croces Beispiel macht stutzig, daß »ein gelbes, grobes Kuvert

---

188 Gegen Hegels Inhaltsästhetik äußert sich Croce in *Croce: Estetica.* A. a. O. 16, 25, 52, 354. Croce hat sich Zeit seines Lebens davon distanziert, daß ein Kunstwerk wesentlich einen ›substantiellen Inhalt‹ habe, und daß die Form des Kunstwerks sich der adäquaten Gestaltung dieses Inhalts zu unterwerfen habe. Vgl. dazu insb. *Croce: Brevario.* A. a. O. 30 f.

189 Vgl. dazu Abschnitt 3.5.

190 *Croce: Estetica.* A. a. O. 109.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

abscheulich für jemanden« sei, »der etwa einen Liebesbrief darin senden« will, aber »just das« sei, was zum Verschluß für die Vorladung eines Gerichtsdieners taugt«[191]. Schließlich wird der Gerichtsdiener den Briefumschlag nicht schön finden, nur weil er ihn für tauglich hält. Ganz so beliebig scheinen sich unsere Abneigungen und Sympathien gegenüber physischen Strukturen nicht zu entwickeln. Ihre Ausblendung aus der ästhetischen Analyse ist ebenso wenig gerechtfertigt wie die Ausblendung der Inhalte. Das ist folgenreich, denn wenn beiden Einwänden stattgegeben wird, stellen sich die Probleme des Antipathischen für eine Philosophie der Kunst eben doch!

Ein weiterer Mangel liegt darin, daß Croce zwischen Rezeption und Kreation nicht unterscheiden kann. In diesem Sinne kritisiert Brown, daß Croce das Problem der Doppelnatur der ästhetischen Tätigkeit als Erkennen und Handeln nicht gelöst hat.[192] Wiederum scheint es selbstverständlich einsichtig zu sein, wenn laut Croce der Künstler »ein Bild oder Phantasma« schafft, während »der Kunstgenießende« sein »Auge auf den Punkt« einstellt, »den ihm der Künstler gewiesen« und dann »in sich jenes Bild« reproduziert.[193] Dann aber schließt Croce aus der zeitlichen Aufeinanderfolge der Rezeption auf die Kreation, daß der Rezeptionsprozeß die Erweiterung des Produktionsprozesses um die drei Bausteine des »physischen Reizmittels« Kunstwerk, des »psycho-physischen Vorganges« des Sehens oder Hörens und des »psychischen Reflexes« des schönen ästhetischen Genusses sei.[194] Bedeutet das im Umkehrschluß, daß der Kreationsprozeß ein unvollständiger ästhetischer Prozeß ist? Das kann kein Künstler akzeptieren.

Über das physische Kunstwerk läßt sich mit Croces Ästhetik eigentlich überhaupt nichts sagen. Dem Ricorso-Modell zufolge läßt sich nämlich von physischen Kunstwerken lediglich im Falle des Gelingens auch aus der Perspektive von Nützlichkeit und Sittlichkeit auf ein Gelingen in ästhetischer Hinsicht zurückschließen. Schließlich setzt das Gelingen der höheren Tätigkeiten Ökonomie und Sittlichkeit nach Croce gelungene Tätigkeit Intuition voraus. Er läßt

---

191 *Croce: Estetica.* A. a. O. 105.

192 Brown schreibt: »Croce can, however, be seen struggling with the problem of how art can be both knowledge and action in his analysis of artistic activity itself.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 26.

193 *Croce: Estetica.* A. a. O. 7. Fast wörtlich findet sich diese Definition in *ders.: Brevario.* A. a. O. 7.

194 *Croce: Estetica.* A. a. O. 92.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

jedoch keinen Zweifel, daß sich im Falle des Mißlingens eines physischen Kunstwerks noch lange nicht auf ein Mißlingen der Tätigkeit Intuition zurückschließen läßt. Der Grund ist, daß aus von schönen Wertgefühlen begleiteter Tätigkeit Intuition schließlich durchaus technisch mangelhafte physische Kunstwerke mit sittlich verwerflichem Inhalt entstehen könnten (s. o.). Damit eröffnet Croce einen nicht hinzunehmenden Graubereich des ästhetischen Urteils. Mag das physische Kunstwerk auch noch so mißlungen sein, so muß doch jedem das Etikett ›Künstler‹ zugesprochen werden, der behauptet, daß seine Tätigkeit Intuition von einem schönen Wertgefühl begleitet war. Wenn sich das herumspricht – dann wimmelt es in unserer Welt plötzlich nur so von selbst ernannten Künstlern (und Historikern)!

Der Status des physischen Kunstwerks wird für das ästhetische Urteil endgültig unklar, wenn Croce es an anderer Stelle als »Auslöser« für Intuitionstätigkeit bezeichnet und zudem behauptet, daß es »philosophisch betrachtet unmöglich« sei«, daß »A etwas anderes sieht als B, weil die ausdruckgebende Tätigkeit kein Spiel der Laune, sondern geistige Notwendigkeit«[195] sei. Divergierende ästhetische Urteile können dieser Behauptung zufolge nämlich erstens ihren Grund nur in einem Fehlverhalten einer beteiligten Partei haben. Diese Leugnung der Ambiguität von Kunstwerken widerspricht jeder Erfahrung mit Kunst. Ein zweites Problem besteht darin, daß Croce der so verzichtbaren Gedächtnisstütze ›physisches Kunstwerk‹ plötzlich die Funktion zuspricht, unter allen Umständen und in allen Menschen zuverlässig dieselbe Tätigkeit Intuition auszulösen. Diese Einwände lassen in ihrer Fülle und Komplexität nur den Schluß zu, daß Croces frühe Ästhetik zumindest als Philosophie der Kunst betrachtet keine ernsthafte Infragestellung der gefühlsästhetischen Auffassung der jungen Second-Oxford-Hegelianer ist, obwohl Croce das in seinen Debatten mit Bosanquet durchaus für sich in Anspruch nimmt.

(h) Bosanquet gegen das physische Kunstwerk als Gedächtnisstütze. Die Degradierung des psychischen Kunstwerks zur »Gedächtnisstütze« ist zweifelsohne die provozierendste These von Croces früher Ästhetik.[196] Mit dieser These findet der frühe Croce vor allem in

[195] *Croce: Estetica.* A. a. O. 113 f. (112–121).

[196] Susanne Langer sagt über diese Auffassung: »It is, indeed, an error Croce should

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bernard Bosanquet einen scharfen Kritiker. Bosanquet läßt in unzähligen Schriften[197] zu diesem Thema kein gutes Haar an den ästhetischen Schriften des Italieners. Stellvertretend möchte ich die Einwände skizzieren, die Bosanquet in seinen *Three Lectures on Aesthetic* von 1915 gegen Croces frühe mentalistische Ästhetik ins Feld führt.[198]

Bosanquet beginnt mit der ironischen Wendung, daß nicht alles falsch sei, was der Italiener schreibt. So könne er durchaus zustimmen, daß sich »von einem physischen Ding nicht im vollen Umfang sagen« läßt, »daß es schön ist, solange es nicht wahrgenommen und nicht gefühlt« würde. Aber Croces Mentalismus reiße den Baum mit den Wurzeln aus, wenn er die physische Verkörperung zu einer bloßen Gedächtnisstütze erklärt. Eine solche Position erklärt Bosanquet erst zu »einem fundamentalen und grundsätzlichen Irrtum« und

---

never have fallen into.« *Langer: Feeling and Form*. A. a. O. 376. Sie verweist auf Bosanquet und außerdem auf *Reid, Louis Arnaud: The Problem of Artistic Production*. In: *Journal of Philosophical Studies* 5. 1930, 533–544.

197 Bosanquets Auseinandersetzung mit Croce in den *Three Lectures* von 1915 hat ein Vorspiel in *Bosanquet, Bernard: Review of B. Croce*. The Philosophy of the Practical. In: *Hibbert Journal* 13. 1914–1915, 217–220. Vor allem aber hat sie ein Nachspiel. Vgl. dazu *ders.: Review of B. Croce*. Logic as the Science of Pure Concept. In: *Mind* 27. 1918, 475–484; sowie *ders.: The Philosophy of Benedetto Croce*. In: *Quarterly Review* 231/459. 1919, 359–377; sowie *ders.: Croce's Aesthetics*. In: *Proceedings of the British Academy* 9. 1919–1920, 261–288; sowie *ders.: Three Letters to Croce*. Zitiert in: *La Critica* 34. 1936, 225–231.
Sweet faßt Bosanquets Einwände gegen Croces Ästhetik aus der Rezension von 1919–1920 so zusammen. (1) Eine Philosophie, die vom idealistischen Einheitsgedanken der Realität getragen ist, sollte die Realität der Außenwelt nicht ableugnen. (2) Ästhetik ist auf die Linguistik nicht zu reduzieren. (3) Kunst ist keine niedrigere Ausdrucksstufe gegenüber dem begrifflich gefaßten Ausdruck, weil man das Einnehmen einer ästhetischen Verfassung auch erlernen müsse, weil es sprachlich verfaßte Künste gebe, und weil der Ausdruck eines Gefühls auch eine rationale Seite habe. (4) Vor allem aber fehlen Bosanquet die metaphysische Fundierung der Ästhetik bei Croce (auf die wir heute allerdings gut verzichten können), sowie Aussagen über den Stellenwert der Kunst im Prozeß der Entwicklung des individuellen und des kollektiven Selbst. Vgl. dazu *Sweet, British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 146 f. Vgl. zu Bosanquets Kritik an Croces Ästhetik außerdem auch *Iritano, Massimo: Death or Dissolution?* Croce and Bosanquet on the *Auflösung der Kunst*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. 197–210; sowie zur Abhängigkeit Bosanquets von Croce auch *Lang, Berel: Bosanquet's Aesthetic*. A History and Philosophy of the Symbol. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 26. 3. (1968), 377–387.

198 Vgl. zur Kritik an der mentalistischen Ästhetik auch Abschnitt 6.4. Hier geht es um die Argumente, die Wollheim fälschlicherweise gegen die vermeintlich mentalistische Ästhetik des späten Collingwood richtet.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schließlich sogar zu einem grundsätzlich »falschen Idealismus«, der viele Seltsamkeiten hervorbringe.

Bosanquets erster Einwand lautet, daß sich die verschiedenen Künste nicht mehr unterscheiden ließen, wenn man ihre physischen Materialien für irrelevant erkläre. Schließlich habe »das Material der Dichtung« beispielsweise bestimmte Kapazitäten«, welche die Materialien anderer Künste eben nicht hätten. Der zweite Einwand kritisiert, daß Croce zwischen Ausdrücken der gesprochenen Sprache und anderen Weisen des künstlerischen Ausdrucks nicht angemessen unterscheide. In einem dritten Schritt kritisiert Bosanquet, daß Croces Mentalismus zwischen dem Plan zu einem Kunstwerk und seiner Ausführung nicht unterscheide. Schließlich könne man erst nach einem Umsetzungsversuch wissen, ob ein Plan auch funktioniert. Zudem tauge kein Entwurf, der die Materialeigenschaften nicht berücksichtigt, weil man »in Ton« wegen der unterschiedlichen expressiven Kapazitäten des Materials nun einmal »nicht dieselben Dinge machen kann wie in Eisen«. Deshalb ist laut Bosanquet jede Ästhetik verfehlt, die die physische Beschaffenheit der verschiedenen Materialien der Kunst ausblendet. Der wichtigste Einwand ist der vierte. Er besagt, daß die Annahme ein »Irrtum« sei, man könne »die Dinge vollständig vor seinem geistigen Auge haben«, ohne daß sie »körperlich präsent« wären. Unser Wissen stammt nach Bosanquet aus den Sinneswahrnehmungen, die wiederum einzig und allein aus dem Kontakt mit konkreten physischen Dingen und Ereignissen gespeist sind. Unser Geist wäre leer ohne die physische Welt als sein Inventar. Bosanquet bringt seine Kritik auf die prägnante Formel: »Die Dinge sind unvollständig ohne den Geist, aber der Geist ist auch unvollständig ohne die Dinge«[199]. Unsere geistigen Tätigkeiten brauchen sinnliche Impulse. Was wäre beispielsweise die subtilste musikalische Fantasie ohne konkrete physische Klangkörper, die die musikalische Fantasie zu dem werden lassen, was sie eigentlich ist – nämlich zu Musik? Croce verteidigt seine Position mit dem Argument, daß sich

[199] »A physical thing, supposed unperceived and unfelt, cannot be said in the full sense to possess beauty«. *Bosanquet: Three Lectures.* A. a. O. 67. »The medium of poetry, has its peculiarities and definite capacities precisely like the others.« A. a. O. 67. »This seems to me a profound error of principle, a false idealism.« A. a. O. 68. »You cannot make the same thing in clay as you can make in wrought-iron, except by a tour de force.« A. a. O. 59. »But the blunder is, to think that you can have them completely before your mind without having their bodily presence at all.« A. a. O. 69 »Things, it is true, are not complete without minds, but minds, again, are not complete without things.« A. a. O. 70.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ein musikalisches Kunstwerk auch beim Lesen einer Partitur würdigen ließe. Nach Croce macht »die Übung es uns schließlich möglich«, daß wir »bei einem kurzen und leichten Musikstück die Klänge« quasi hören können.[200] Dem ist entgegenzuhalten, daß selbst mit noch soviel Übung längst nicht jeder auf dieses Niveau gelangt. Vor allem aber übersieht Croce, daß auch eine Partitur eine physische Verkörperung darstellt. Hat Croce vielleicht nur sein Beispiel schlecht gewählt? Schließlich entwerfen viele Komponisten tatsächlich ihre Musik im Kopf. Aber erstens würde sich die Frage nach dem Wert solch einer nur privaten (um nicht zu sagen: autistischen) Intuitionstätigkeit stellen.[201] Zweitens ist Croce vielleicht darin Recht zu geben, daß »der Künstler« keinen einzigen »Pinselstrich« macht, »den er nicht vorher in seiner Fantasie gesehen« hat. Allerdings könnte nur er selbst sich als ›Künstler‹ bezeichnen, wenn er die Pinselstriche ausschließlich in seiner Fantasie sieht. Andere würden ihm dieses Etikett jedoch verweigern. In diesem Sinne spricht Croce übrigens später selbst (im Jahr 1913 nämlich) von der »Naivität«, den »Behauptungen impotenter Dichter, Maler oder Musiker Glauben zu schenken, sie hätten immer den Kopf voll poetischer, malerischer und musikalischer Schöpfungen und kämen nur nicht dazu, sie in die äußere Form umzusetzen«[202].

John Dewey entwickelt 1934 (vermutlich in Anlehnung an Bosanquet) ein fünftes Argument gegen Croces Auffassung vom physischen Kunstwerk als Gedächtnisstütze. Es basiert auf der Überzeugung, daß es »eines der typischsten Merkmale des Künstlers« sei, »ein geborener Experimentator zu sein«. Nun kann es offensichtlich »kein ästhetisches Experiment ohne ein Objekt geben«. Deshalb hält Dewey die physische Materialgestaltung in der Kunst für einen unverzichtbaren Faktor. Insofern der Künstler nämlich nicht lediglich ein »Akademiker«[203] ist, wird er laut Dewey seine Aufgabe darin sehen, permanent neue künstlerische Formen bzw. neue Verkörperungsmechanismen für die sich permanent wandelnden Gehalte zu entwickeln und zu perfektionieren. Das ist laut Dewey nur im konkreten Umgang mit physischen Materialien möglich. Dewey läßt

---

200 *Croce: Estetica*. A. a. O. 96.

201 Diese Frage hat den jungen Collingwood nachhaltig beschäftigt. Vgl. dazu Abschnitt 6.1.

202 *Croce: Brevario*. A. a. O. 35.

203 *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 156–169.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sich von Croces Mentalismus also ebensowenig überzeugen wie Bosanquet.

(i) Ein Ausblick auf den späten Croce. Einige Probleme seiner frühen Ästhetik hat Croce in späteren Schriften behoben.[204] So intendiert Brown den Aufweis, daß Croce seine Theorie der Gefühle elaboriert hat. Ein erster Erfolg habe sich schon in der dritten Auflage der *Estetica* aus dem Jahr 1908 eingestellt.[205] Für die weitere Entwicklung der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ist jedoch Croces *Brevario di Estetica* von 1913 (engl. von 1912) ungleich wichtiger.

Hier bekräftigt Croce zwar zunächst seine der Ricorso-Theorie geschuldete mentalistische Grundüberzeugung, daß die »physische Ausdrucksgestalt« nicht mehr ästhetischer, sondern praktischer Tätigkeit entspringe.[206] Dann aber entwickelt er unter der Überschrift *Die Einheit des Geistes* sein Ricorso-Denken in einer Weise weiter, mit der sich der frühe Collingwood in systematischer Absicht auseinandersetzt.[207] Croces zentrale These von 1913 lautet, daß die Geistestätigkeiten einen dynamischen inneren Zusammenhang bilden und deshalb immer über sich hinausstreben würden. So würde jede Erkenntnis dazu drängen, sich in Handlung umzusetzen. Nach Croce bleibt »kein Mensch« bei der Erkenntnis stehen, »auch nicht die Skeptiker und Pessimisten«. Spätestens seit Hegel bedeute »Praxis nicht mehr eine Degradation des Erkennens, einen Absturz vom Himmel auf die Erde oder vom Paradies in die Hölle, und auch nicht etwas, zu dem man sich entschließen oder dessen man sich enthalten könnte«, sondern etwas, das »getragen von der Theorie selbst« und »Erfordernis der Theorie« ist. Aber auch beim Handeln bleibe der Geist nicht stehen, weil jedes Handeln »immer wieder ein neues Fühlen, ein neues Verlangen, ein neues Wollen, eine neue Summe von Leidenschaften« sei. Wieder drängt es den Geist nach Croce weiter; wieder kann »der Geist nicht verweilen«, weil das Fühlen ihn »als neuer Stoff« drängt, »eine neue Intuition, eine neue Lyrik, eine neue Kunst hervorrufen.« Und dann finden wir die Definition des Ricorso-Modells als eines dynamischen, in sich lebendigen und vorwärts-

[204] Croce selbst spricht von drei Phasensprüngen in seiner ästhetischen Entwicklung in den Jahren 1902, 1918 und 1936. Vgl. *Croce, Benedetto: Pure Intuition and the Lyrical Character of Art*. Heidelberg 1908.
[205] *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 22.
[206] *Croce: Brevario*. A. a. O. 25–28.
[207] Vgl. dazu Abschnitt 6.1.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drängenden Kreislaufs, die in der *Estetica* von 1902 noch unkommentiert vorausgesetzt wurde. Hier findet sich die explizite Definition des Ricorso als eines »Umlaufs«, der sich immer wieder schließt und immer wieder von neuem beginnt, als der lebendige Kreislauf des Geisteslebens.[208]

Interessant sind diese Modifizierungen, weil sie Croce veranlassen, zwei seiner zentralen Thesen von 1902 zu ändern. Erstens gesteht er jetzt dem gesunden Menschenverstand zu, daß wir nur über physisch »ausgedrückte Intuitionen« sinnvoll reden können. Er räumt ein, daß ein Gedanke sich »in Worten« formulieren, eine »musikalische Fantasie« sich »in Tönen verdichten« und eine »malerische Einbildung« sich »farbig« darstellen müsse. Schließlich heißt es sogar, daß wir es mit »impotenten« Malern und Dichtern mit »hohlen« Köpfen zu tun haben, wenn diese ihre Intuitionen nicht veräußern können. Das konnte Croce 1902 noch nicht vertreten, weil er erst 1912/1913 zu der Einsicht gelangt, daß der Künstler ein »Vollmensch und darum auch praktischer Mensch« ist, der »als solcher« natürlich »auf Mittel bedacht« ist, »um das Ergebnis seiner geistigen Tätigkeit nicht verloren gehen« zu lassen, und der »die Reproduktion seiner Bilder für sich und für die anderen möglichst bequem« machen möchte. Weil jeder Künstler über alle Geistesfähigkeiten verfügt, deshalb wird er laut Croce auch die »praktischen Akte« unternehmen, »die jenem Werk der Reproduktion dienen.« Damit hat der Croce der *Brevario* seine frühere Position von 1902 dahingehend modifiziert, daß sich »in der Ausführung« die »ästhetische Tätigkeit« und zusätzlich »auch die praktische« in kreativem Zusammenwirken zeigen. Dieser Croce separiert also keine Tätigkeiten mehr. Er schreibt vielmehr, daß sich »der Geist« in der »Ausführung« in »seiner Totalität«[209] zeige.

Mit demselben Argument lockert der späte Croce die These, daß Kunst nicht nach intellektuellen oder praktischen Kriterien beurteilt werden dürfe. Zwar bleibt er grundsätzlich dabei, daß »die Kunst, die von der Moral, der Lust oder der Philosophie abhängig ist«, eben Moral, Lust, oder Philosophie« sei, »aber nicht Kunst«. Weil es jedoch einen inneren Zusammenhang der Geistestätigkeiten gebe, kämen außerästhetische Kriterien zwangsläufig eben doch ins Spiel. Dabei würde »die intuitive Fähigkeit« ihren »Platz« keinesfalls »an

[208] *Croce: Brevario.* A. a. O. (57–67) 57 ff.
[209] *Croce: Brevario.* A. a. O. 33–36.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eine andere Fähigkeit« abtreten. Vielmehr entfalte sich in »neuen Prozessen derselbe Geist, der zuerst ganz Intuition« zu sein schien.[210]

Diese Modifikationen interessieren in dieser Abhandlung, weil sich Croces These von der ›Einheit der Geistestätigkeit‹ beim frühen Collingwood unter dem Etikett *Tendenz zur Selbsttranszendenz* wiederfindet.[211] Croces Vorlesungen von 1912/1913 zeigen hier noch einmal deutlichen Einfluß. Von den späteren Werken Croces gibt es in den Ästhetiken der Oxford-Idealisten verschiedener Generationen jedoch keine nennenswerten Spuren mehr. Das gilt insbesondere für die Aufsatzsammlung *Nuovi saggi* von 1920.[212] In Croces später Ästhetik *La Poesia* von 1936 hat sich das Beeinflussungsverhältnis zwischen Croce und Collingwood meiner Ansicht nach dann sogar umgekehrt. Der späte Croce scheint Anregungen vom Third-Oxford-Idealismus aufgenommen und verarbeitet zu haben. Aber das ist hier nicht mehr das Thema.

---

[210] *Croce: Brevario.* A. a. O. 50–55.

[211] Vgl. Abschnitt 6.1.

[212] Hier stellt sich Croce unter dem Einfluß der Werke Shakespeares u. a. die Frage, wie ein individuelles Kunstwerk von allgemeinem Interesse sein und vielleicht sogar ›Allgemeinmenschliches‹ zum Ausdruck bringen kann. *Croce: Nuovi saggi d'estetica.* A. a. O.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

5. Kapitel

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Ise Raters:

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

(Berlin 2004)

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Den ersten Meilenstein setzt Bernard Bosanquets[1] (1848–1923) *A History of Aesthetic* von 1892. Wer das Buch kennt, wird von dieser Einschätzung überrascht sein. Es enthält in seinen Hauptteilen nämlich genau das, was sein Titel ankündigt: eine philosophiehistorische Abhandlung zur Ästhetik. Das Buch leistet eine nach Epochen und Schulen geordnete, kritische Rekonstruktion zentraler Positionen der philosophischen Ästhetik in ihren Entwicklungslinien von der griechischen Antike über Renaissance und Aufklärung bis hin zu den Ästhetiken von Kant, Schelling, Hegel und den deutschen Nachhegelianern, auf deren dialektischen Ästhetiken[2] ein Schwerpunkt liegt. Darüber hinaus beinhaltet Bosanquets Ästhetikgeschichte jedoch noch sehr viel mehr.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(b) Hegel als der bessere Schelling. Aus dieser Perspektive ist das Kapitel *Objective Idealism*[5] von Bosanquets Ästhetikgeschichte zu lesen. Unter dem Deckmantel einer philosophiehistorischen Rekonstruktion des Verhältnisses von Hegel zum frühen Schelling[6] listet es die Gründe auf, warum sich die Oxford-Hegelianer im späten 19. Jahrhundert von der bis dahin dominierenden englischen Romantik ab- und der Ästhetik Hegels zuwenden. Das Kapitel beginnt mit einer würdigenden Äußerung Hegels über Schelling. Das ist bezeichnend, weil Bosanquet die Ästhetik des frühen Schelling ausschließlich als Steinbruch für die Ästhetik Hegels präsentiert.[7] Alle interessanten systematischen Ideen der Ästhetik des deutschen objektiven Idealismus haben Bosanquets Lesart zufolge ihren Ursprung beim frühen Schelling. Es habe jedoch erst der systematischen Kompetenz eines Hegel bedurft, damit aus der von Winckelmann, Kant, Schiller und Fichte inspirierten Ideenlawine des frühen Schelling eine konsistente ästhetische Theorie werden konnte. Wörtlich schreibt Bosanquet, daß »Schellings Theorie bei Hegel am besten wiedergegeben« sei, weil erst Hegel Schellings »verwegene Theorie« zu einer konsistenten Theorie ausformuliert habe. Andererseits aber gebe es »wenig in Hegels Ästhetik, das man nicht irgendwie« vorher schon »bei Schelling finden«[8] würde. In fünf Schritten führt Bosanquet seine These von ›Hegel als dem besseren Schelling‹ im Detail aus.

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

---

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

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

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

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

[9] Vgl. dazu Absatz 4.1.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

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

[15] Vgl. Absatz 2.6.a.

[16] *Bosanquet: History.* A. a. O. 355.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

konstruktion der Hegelschen Ästhetik ist schnell gefällt: Hegels Ästhetik ist kaum wiederzuerkennen. Lag dem frühen Bosanquet vielleicht irgendeine krude Ausgabe vor, die wir im deutschen Sprachraum bis heute nicht kennen? Das läßt sich definitiv ausschließen. Bosanquet beruft sich ausdrücklich auf die von Heinrich Gustav Hotho posthum herausgegebene Standardausgabe von 1836. Er verortet sich sogar in der Authentizitätsdebatte[17] um Hegels Ästhetik: Die Einleitung stamme aus Hegels eigener Feder[18], während die übrigen Teile zwar keine »literarische Produktion von Hegels eigener Hand« seien, aber »in ihrer Substanz« durchaus »zuverlässig«[19]. Bosanquets befremdende Lesart der Hegelschen Ästhetik kann also kein Versehen sein.

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

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

---

17 Vgl. dazu Absatz 3.2.a. Anm. 73.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Zunächst einmal nennt Bosanquet die Riesen, auf deren Schultern die zukünftige englische Ästhetik stehen soll. Das sind natürlich die Ästhetik Hegels, aber jenseits dessen auch die »originär englischen Ästhetiken« der englischen Romantik und von John Ruskin. (Croces Ästhetik kommt als vierte Linie im Second-Oxford-Hegelianismus erst nach der Wende zum 20. Jahrhundert ins Spiel.) Wie es für das Zeitgeist-Denken des Second-Oxford-Hegelianismus kennzeichnend ist, listet Bosanquet außerdem noch fünf außerästhetische Faktoren auf, denen Rechnung getragen werden sollte. Der erste Faktor ist die französische Revolution[24], die auch das »Inselreich« England mit ihrer »elektrisierenden« Aufbruchsstimmung angesteckt habe. Zweitens nennt Bosanquet Winckelmanns Klassizismus, der in England ein enormes Interesse an antiker Kunst geweckt habe, das vor allem im *British Museum* Londons sichtbar geworden sei.[25] Drittens will er ein durch Mills *Logic* von 1843 und Darwins *On the Origin of Species* von 1859 erzeugtes neues Wissenschaftsverständnis berücksichtigt wissen, in welchem der Gedanke der Beherrschbarkeit der Natur durch den Menschen im Zentrum stehe. Als Gegenpart nennt Bosanquet viertens ein typisch englisches Faible für das

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

(3) Allerdings darf die Aufwertung der Gebrauchskunst gegen-

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hegelianismus ja fälschlicherweise[30] als eine Grundidee der Hegelschen Ästhetik, daß das »Werk eines Menschen« den »Menschen zum Vorschein« bringt, ob nun »eine Maschine dazwischengeschaltet ist«[31] oder nicht. Falls das der Fall ist, ergeben sich weitere Fragen. Offenbart sich der Mensch bewußt oder unbewußt in seinem Werk? Was müssen wir über eine Gesellschaft annehmen, wenn vorwiegend häßliche Kunstwerke oder häßliche Gebrauchsprodukte hergestellt werden? Diese Fragen stellt der frühe Bosanquet mit dem philosophiehistorischen Argument heraus, daß der Begriff des ›Häßlichen‹ in der Geschichte der Ästhetik (die in Bosanquets *History* von 1892 natürlich bei Ruskin, den deutschen Nachhegelianern und bei Schopenhauer endet) immer mehr Raum gewonnen hätte. Insbesondere den Interessenten an einer Ästhetik des Häßlichen verspricht Bosanquets frühe Programmskizze also einiges.

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

Jedoch nicht Bosanquet selbst, sondern der Shakespeare-Experte Andrew Cecil Bradley[32] (eines von 21 Geschwistern von Francis H. Bradley) entwickelt in seiner Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's*

[30] Vgl. Abschnitt 4.3. über Ruskin.

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

[32] Bei Helen Bosanquet (der Biographin von Bernard Bosanquet) wird Andrew Cecil Bradley bezeichnet als »the only British philosopher of the first rank who had dealt fully with this branch of philosophy.« *Bosanquet, H.: Bernard Bosanquet.* A. a. O. 61. William Sweet weist außerdem auf einen Brief vom 10. 2. 1923 von Bradley an Helen Bosanquet hin. *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 158 Anm. 3. A. C. Bradleys Hegelianismus war nicht nur durch seinen Bruder Francis, sondern auch von seinem Lehrer Nettleship beeinflußt (der wiederum über Green zum Hegelianismus gekommen war, und bei dem Bradley um 1877 herum Tutor in Balliol war). Vgl. dazu *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy.* Bungay Suffolk 1957/²1966, 266, 538 Anm. 13; sowie

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

[33] *Bradley, Andrew C.: Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. London 1909/²1909. Reprinted 1934, 3–34

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

[35] Vgl. das gesamte 2. Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

[38] Vgl. das 2. Kapitel.

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

[40] Vgl. das 6. Kapitel.

[41] Vgl. Abschnitt 2.4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Einer anderen gängigen Auffassung zufolge (Bradley hätte Shaftesbury[42] nennen können) kann Dichtung in besonderer Weise moralisch auf die Menschen einwirken und aggressive Stimmungen besänftigen. Ist hier die Besonderheit der Dichtung zu suchen? Oder vielleicht in einem besonderen intellektuellen Wissensgehalt? Gegen beide Mutmaßungen verwehrt sich Bradley, weil Gedichte dann nach der moralischen oder der informativen Qualität ihrer Gehalte zu beurteilen wären. Das hätte die absurde Folge, daß patriotische Lehrgedichte oder medizinische Handbücher über viele große Werke der Weltliteratur gestellt werden müßten. Nein, nach Bradley tut ein ethisch, moralisch oder intellektuell interessanter Gehalt dem intrinsischen Wert einer Dichtung keinen Abbruch, kann ihn aber auch nicht »determinieren«. Auf diesem inhaltsästhetischen Weg kommt man nach Bradley zu keiner Lösung.

Die entgegengesetzte Position eines ästhetischen Formalismus besagt laut Bradley im Kern, daß das »was« der Dichtung »poetisch irrelevant« sei, weil nur das »wie« zähle. Der Formalismus hat in Bradleys Augen zwei Trümpfe im Ärmel. Für die Position spreche erstens, daß das Gefühl für Rhythmus »mehr noch als das Gefühl für den Wert des Stils« das »spezielle Talent für das Dichten« sei. Zweitens könne sie für sich ins Feld führen, daß man sich zumindest für kurze Zeit an einer in einer fremden Sprache vorgetragenen Dichtung erfreuen kann, indem man sich auf den Rhythmus konzentriert. Da liegt der Hund nach Bradley allerdings auch begraben: Wir würden zweifelsohne schnell ermüden, wenn wir einer fremdsprachigen Dichtung ohne Sprachkenntnisse folgen müßten. Sein zweiter Einwand gegen den ästhetischen Formalismus lautet, daß schließlich jeder »gemeine Leser« die (von Winckelmann[43] gerühmte) »Dresdener Madonna anders als einen persischen Wandteppich« rezipieren würde. Drittens muß laut Bradley auch berücksichtigt werden, daß es geeignete und weniger geeignete Themen für Gedichte gebe. So spreche zwar nichts dagegen, einen Stecknadelkopf zu bedichten. Naheliegender sei es jedoch, den Sündenfall beispielsweise zum Thema

[42] Vgl. Absatz 1.2.a.
[43] Vgl. Absatz 1.3.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

[46] *Aristoteles: Metaphysik*. Im Text zit. nach Hamburg [3]1989, 1017 b 23–26.

[47] Vgl. die Abschnitte 5.3. und 5.4.

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

[51] Vgl. *Goodman, Nelson: Languages of Art.* 1968/²1976. Im Text zit. nach *ders.: Sprachen der Kunst.* Frankfurt a. M. 1995. Eine vergleichbare Unterscheidung findet sich auch bei *Wollheim, Richard A.: Art and its Objects.* An Introduction to Aesthetics. New York 1968. Second Edition. With Six Supplementary Essays. Cambridge 1980. Im Text zit. nach *ders.: Objekte der Kunst.* Übers. v. Max Looser. Frankfurt a. M. 1982, 77 ff. Sie wird referiert im Absatz 6.4.h. Einen erhellenden Überblick über verschiedene ästhetische Positionen zu diesem Problem vom »kunstontologischen Physizismus« über den »kunstontologischen Mentalismus« bis hin zur »Type-Token-Theorie« bietet *Schmücker, Reinhold: Was ist Kunst?* Eine Grundlegung. München 1998, 163–270.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

3. Die Gefühlsästhetik des späten Bernard Bosanquet

Bernard Bosanquet entwickelt seine späte Ästhetik in der Vorlesungsreihe *Three Lectures in Aesthetic* von 1915. Diese Vorlesungen stellen den ersten Höhepunkt der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus dar[54], indem sie wesentliche Teile von Bosanquets früher Programmskizze realisieren und die Gefühlsästhetik des Oxford-Hegelianismus erstmals in ausgereifter Gestalt zeigen.[55] Das gilt, obwohl die Vorlesungen stellenweise bloß lückenhafte Skizzen

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Apata zufolge will Bosanquet mit der Unterscheidung von Gefühlen und Emotionen gegen den frühen Croce[61] deutlich machen, daß man sich immer in komplexen Verfassungen und niemals in rein emotionalen, rein intellektuellen oder rein praktischen Zuständen befindet. Eine Emotion wie ›Traurigkeit‹ kann eine Verfassung zwar dominant prägen. Aber deshalb sind der Intellekt und das Erinnerungsvermögen nicht ausgeschaltet.[62] Meiner Ansicht nach intendiert Bosanquet jedoch noch mehr: Bosanquet spricht von ›Gefühlen‹ im Unterschied zu bloßen ›Emotionen‹, wenn jemand sich deutlich bewußt ist, in welcher Verfassung er sich befindet und warum. Wer sagt, daß er traurig ist, empfindet nicht nur die Emotion Traurigkeit, sondern er weiß auch, daß er traurig ist und warum. Vielleicht denkt er assoziierend an vergleichbare Erlebnisse und Stimmungen in der Vergangenheit zurück. Oder er denkt nach, wie er der traurigen Stimmung entfliehen kann. Welche Überlegungen im Detail stattfinden, tut nichts zur Sache. Meiner Lesart zufolge sind Bosanquets ›Gefühle‹ im Unterschied zu bloßen Emotionen Verfassungen, die von einem Wissen über mich, meine Emotionen und ihre Ursachen

---

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

[61] Vgl. zu Bosanquets entsprechender Kritik Abschnitt 4.4.

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(b) Der komplementärästhetische Ansatz. Nun befindet man sich offensichtlich ständig in irgendwelchen Verfassungen. Was aber sind ästhetische Verfassungen, und worin liegt »ihr spezifischer Wert«?[65] Diese Fragen bilden den Einstieg der ersten der *Three Lectures* von 1915.[66]

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

In seiner Opposition gegen die mentalistische Ästhetik Croces

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Der komplementärästhetische Ansatz im schematischen Überblick

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Ohne weiteren Begründungsbedarf steht für Bosanquet von vornherein fest, daß es gleichgültig ist, ob das ästhetische Objekt als physisches Objekt »vorgefunden oder geschaffen« wird. Laut Bosanquet kann auch »ein Berg oder eine Blume«[70] ein ästhetisches Objekt sein. Ist deshalb aber schon jedes beliebige physische Objekt potentiell ein ästhetisches Objekt? Während Dewey 19 Jahre später diese Frage viel zu schnell bejaht[71], zieht Bosanquets Theorie Demarkationslinien ein.

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

---

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

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

[71] Vgl. dazu Abschnitt 6.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Das ästhetische Objekt im Vollsinn des Begriffs muß laut Bosanquet notwendigerweise ein physisches Objekt sein, das »Kurven, Strukturen oder geformte Oberflächen« hat, und das seine »Gestalt«[74] behält, wenn man sich mit ihm in ästhetischer Einstellung befaßt. (Dem widerspricht nicht, daß sich die Gestalten von Musik oder Theaterstücken aus eigenem Antrieb in der Zeit wandeln können.) Dieses Ergebnis ist alles andere als banal. Bosanquet geht es nämlich im Gegensatz zu Coleridge[75] keineswegs um eine Reduzie-

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird. Wolken sind nämlich potentiell ästhetische Objekte, weil ihre physischen Strukturen die Fantasie anregen können. Bosanquet betont, daß Wolken im Unterschied zu anderen physischen Objekten »ziemlich viele verschiedene Möglichkeiten« haben, »ästhetische Gestalt zu erlangen«, weil ihre »wundervolle Struktur auf so unterschiedliche Weise blau« und in diesem so unterschiedlichen »Blau-Sein« auf ebenso vielfältige Weise aktuales ästhetisches »Objekt der Erscheinung«[76] sein könne. Obwohl wir schon tausende von Wolken gesehen haben und genau wissen, was Wolken sind, überraschen sie uns immer wieder neu mit einer nie dagewesenen physischen Gestalt. Deshalb können uns Wolken in Verfassungen versetzen, in die uns Zahnbürsten in der Regel[77] nicht versetzen. Potentiell ästhetische physische Objekte müssen laut Bosanquet also außer ihrer Zugriffsresistenz, ihrer Beharrlichkeit in der Zeit und ihrer öffentlichen Zugänglichkeit um der Kontemplativität der ästhetischen Verfassung willen viertens auch das Merkmal haben, daß ihre physische Gestalt so ambivalent, außergewöhnlich und aufmerksamkeitsheischend ist, daß sie unsere Interpretationslust und unsere Neugierde weckt.[78]

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

(f) Das ästhetische Vergnügen. Mit seiner Antwort auf die Frage, warum die ästhetische Verfassung per se eine erfreuliche Verfassung ist, knüpft Bosanquet erstmals deutlich an die eigene ästhetische Tradition an. Wie im angelsächsischen Sprachraum seiner Zeit üblich[79], bezeichnet der späte Bosanquet[80] die spezifisch ästhetische Tätig-

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

keit[81] nämlich als ›Imagination‹. Damit wird gesagt, daß die ästhetische Tätigkeit im Gegensatz zu anderen Tätigkeitsformen wesentlich »unter entlasteten Bedingungen völlig frei ans Werk« geht. Jemand ist imaginativ tätig, wenn er jenseits aller Zweckausrichtungen seine eigenen geistigen »Möglichkeiten auslotet und verfolgt«, seiner Fantasie und seinen Assoziationsketten freien Lauf und sich von den Bildern überraschen läßt, die vor seinem geistigen Auge entstehen und wieder verschwinden. So verstandene Imaginationstätigkeit gibt es natürlich nicht nur im Bereich der Kunst, sondern auch in den Wissenschaften. Es wäre also ein Mißverständnis, daß Bosanquets Imagination unlogisch und verworren auf »Mehrdeutiges und Fantastisches« gerichtet wäre. Allerdings ist ästhetische Imagination nach Bosanquet (der hier übrigens fast wörtlich an Bradley anknüpft) im Gegensatz zur wissenschaftlichen Imagination »nicht an das gebunden«, was wir »die Realität als Ganze« zu nennen pflegen. Bosanquets »Welt der Imagination« ist »in keiner Weise« mehr »der totalitären Struktur von wirklicher Tatsache und Wahrheit untergeordnet«. Jede Assoziationswelt der Kunst gilt ihm vielmehr als »eine alternative Welt« zur wirklichen Welt, die »zwar zweifelsohne letztendlich auf derselben Basis steht«, »die aber nach eigener Methode und nach eigenem innewohnenden Zweck organisiert ist«.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bis hierhin steht Bosanquet mit beiden Beinen in der ästhetischen Tradition, aus der er stammt. Die These von der imaginativen Welt als Alternative zur realen Welt der Tatsachen hat sich hier mit Bradleys Antrittsvorlesung von 1901 fest etabliert[82], während die Auffassung vom Stellenwert von Assoziationsbildungen im Zuge von ästhetischer Tätigkeit auf Wordsworth zurückgeht.[83] Wenn Bosanquet jedoch erläutert, warum die ästhetische Imagination »eine andere Form von Befriedigung zum Ziel« habe als »die Bestätigung von etwas Faktischem«, setzt er einen neuen Akzent. Der späte Bosanquet ist nämlich offensichtlich auch von einem deutschen Ästhetiker beeinflußt, von dem bei den Ästhetikern des angelsächsischen Idealismus seltsamerweise ansonsten so gut wie nie die Rede ist[84]: von Immanuel Kant und seiner *Kritik der Urteilskraft*. Zwar erklärt Bosanquet das ästhetische Lustempfinden nicht mit einem freien Spiel der Einbildungskräfte. Diese Formel findet sich nicht. Seine Erklärung lautet jedoch, daß der ästhetisch imaginierende »Geist« anders als die wissenschaftliche Imagination nicht auf »die Konstruktion eines Systems« gerichtet sei, in dem »jedes Faktum seinen logisch angemessenen Platz« haben muß. Er könne sich im Gegenteil in der »ganzen Fülle unserer Erfahrungen frei« flottierend entfalten und ganz nach Lust und Laune schweifen, erfinden, bejahen und verwerfen.[85] Das klingt deutlich nach Kant. Bosanquets schlichte, aber einleuchtende Erklärung für den genußvollen Charakter der ästhetischen Erfahrung lautet somit, daß es Vergnügen bereitet, seine Gedanken, Assoziationen und Vorstellungen schweifen und sich von

---

[82] Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

[83] Vgl. dazu Abschnitt 2.2.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Distanz-Verdacht fällt bei den Ästhetikern des Oxford-Idealismus schwer ins Gewicht. Das zeigen die enormen Anstrengungen, die Collingwood sein Leben lang unternimmt, um die Gefühlsästhetik des Oxford-Idealismus von diesem Verdacht zu befreien.[87] Der späte Bosanquet weiß sich leider nur nach dem Motto ›Angriff ist die beste Verteidigung‹ zur Wehr zu setzen. Bosanquet bekennt nämlich, »Schwierigkeiten mit Ästhetikbüchern der Vergangenheit« zu haben, die »eine kontemplative Verfassung behaupten wollen, in der wir vom Objekt irgendwie völlig aufgesaugt und davongetragen werden«. Im Nachhinein läßt sich nicht mehr entscheiden, ob sich diese Äußerung direkt gegen Kants *Kritik der Urteilskraft* oder gegen Coleridges plagiierende Schrift *Principles of Genial Criticism* von 1814[88] richtet. Weitere Argumente und Einlassungen sucht man beim späten Bosanquet vergeblich.

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

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

---

[87] Vgl. die Abschnitte 6.1. und 6.4.

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

[89] Vgl. dazu Absatz 5.3.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Im Sinne einer Antwort präzisiert Bosanquet seine Auffassung

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Bosanquets Auffassung von ›Imagination‹ zufolge sind wir imaginativ tätig, wenn wir ein »Gefühl um des Ausdrucks willen ausdrücken«[92]. Damit ist eine zentrale Gelenkstelle von Bosanquets Ästhetik erreicht: Ein Ausdruck ist schließlich etwas, das um eines Verstehens willen produziert und verwendet wird. Wie aber kann sich ein Gefühl in physischem Material so verkörpern, daß man die Verkörperung als Ausdruck auffassen kann? Komplementärästhetisch gewendet lautet das Problem, wie das ästhetische Objekt beschaffen sein muß, damit die ästhetische Verfassung eine Verfassung ist, in der man mit etwas von Bedeutung konfrontiert ist. Über dieses Merkmal der ästhetischen Verfassung hat Bosanquet bis jetzt noch kein Wort verloren. Der Fragenkomplex ist dem späten Bosanquet jedoch so wichtig[93], daß er ihm die gesamte zweite Vorlesung der Reihe von 1915 widmet.[94]

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ist nicht mehr zu rekonstruieren. Als Kandidaten kommen neben der englische Aufklärer Shaftesbury[95] auch die Vertreter der deutschen Assoziationspsychologie infrage. Letztere feierte ja im ausgehenden 19. Jahrhundert mit der These Triumphe, daß durch bestimmte physische Strukturen bestimmte Wahrnehmungsaktivitäten provoziert werden, welche wiederum Assoziationsketten erwecken, die in bestimmte psychische Verfassung versetzen.[96]

Bosanquet sagt nichts über seine Quellen[97]. Statt dessen bringt er ein Beispiel: Wer einen Berg betrachten will, der sich aus einer Ebene erhebt, muß die »Augen nach oben richten und den Kopf nach hinten in den Nacken« legen. Sein Wahrnehmen ist zwangsläufig »mit einer eigenen Körperaktivität verbunden«, welche bestimmte Assoziationen wecken wird. Laut Bosanquet sind das im Falle des Berges »Assoziationen des Lebens und der Energie und des Mutes«. Was für den Berg gilt, gilt laut Bosanquet für alle physischen Objekte. Sie evozieren bestimmte »körperliche Impulse und Spannungen«, »welche den wahrgenommenen Formen entsprechen«. Daraus entstehen wiederum bestimmte Assoziationen, welche in ganz bestimmte psycho-physische Verfassungen versetzen, falls sie prägnant genug sind. So sichert der späte Bosanquet die zentrale Prämisse seiner Komplementärästhetik mit der schon von der englischen Aufklärung bekannten Auffassung ab, daß die physische »Form des Wahrnehmens« auf den psycho-physischen »Zustand« eines menschlichen »Leib-Seele-Kontinuums« einwirken kann.

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

hen und etwas anderes symbolisieren. Er bezeichnet physische Strukturen als ›repräsentativ‹, wenn sie in unseren Augen »nicht nur ein Muster auf Papier oder Gold bilden, sondern etwas repräsentieren wie, sagen wir, eine Bullenjagd«[100]. Außerdem betont Bosanquet (das hebt Sweet hervor[101]), daß sich ›Repräsentation‹ nicht auf eine bloße Ähnlichkeitsrelation reduzieren lasse. Damit scheint Bosanquet Vergleichbares wie Nelson Goodman zu meinen: Für Goodman muß etwas, um jemand anderen zu repräsentieren, »für ihn stehen, auf ihn Bezug nehmen«, wobei jedoch kein Grad der Ähnlichkeit eine hinreichende Erklärung sei, so daß man auf kulturell eingeübte Wahrnehmungsmuster zurückgreifen müsse.[102] Eine ähnliche Auffassung von ›Repräsentation‹ hat meiner Lesart zufolge schon Bosanquet entwickelt.

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

[104] Vgl. Absatz 5.2.c.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»wie wir sie lieben und bewundern«. Was das Naturschöne ist, und ob es eine objektive Qualität hat oder im Sinne Hegels (bzw. Hothos[112]) aus unseren Projektionsleistungen entsteht, darüber sagt Bosanquet jedoch nichts. Er reformuliert vielmehr im wesentlichen die Position der englischen Romantik.

Eine weitere gravierende Lücke in Bosanquets später Vorlesungsreihe besteht zweifelsohne darin, daß der Übergang von einer allgemeinen Ästhetik zu einer speziellen Kunstästhetik zwar angedeutet[113], aber nicht explizit vollzogen wird. Welche Auswirkungen hat es auf unsere Verfassung, wenn wir wissen, daß das repräsentierende Objekt bewußt und geplant von einem Künstler als repräsentierendes Objekt geschaffen wurde?

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

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

---

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

[113] Vgl. die Absätze 5.3.g-i.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ungern verzichten würde.[114] Gleichzeitig aber könne er die Augen nicht davor verschließen, daß es auch die Musik gibt, die (Bosanquet blendet die Programm-Musik und die Oper allerdings viel zu schnell aus) »mit dem Gewicht der Repräsentation« nicht »belastet« zu sein scheint. Bosanquets Lösung für dieses Dilemma wird nur angedeutet und nicht ausgeführt. Sie zielt ab auf eine Unterscheidung zwischen der direkten Repräsentation von Verfassungen bzw. Gefühlslagen und der vermittelten Repräsentation, die einen Umweg über das Abbilden und Gestalten von Personen, Dingen und Ereignissen nimmt. Gedichte, Theaterstücke und realistische Gemälde wären dieser Unterscheidung zufolge indirekt repräsentierend. Die abstrakte Musik beispielsweise würde hingegen Verfassungen direkt repräsentieren. Mit dieser Unterscheidung hätte Bosanquet nun zwar tatsächlich keine Probleme mehr mit der abstrakten Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts etwa von Kupka, Kandinsky oder Mondrian, wie Emmet behauptet[115]. Solche Kunstwerke könnten den direkt repräsentierenden zugerechnet werden. Die Lösung birgt allerdings die Schwierigkeit in sich, daß die direkte Repräsentativität bei näherer Hinsicht unmittelbar ineins mit der Expressivität der jeweiligen Objekte fallen würde. Bosanquet selbst scheint dieses Problem gesehen zu haben. Mein Indiz dafür ist, daß er seine Überlegungen zur direkten Repräsentativität der Musik in der These münden läßt, daß die Musik die expressive Kunstform par excellence sei. Gleichzeitig aber muß er betonen, daß es sich natürlich um verdichtete und gesteigerte Expressivität handele. Ansonsten würde er nämlich Beethovens Sinfonien auf die ästhetische Qualität von Quadern und Wolken reduzieren. Allerdings können indirekt repräsentierende Objekte (wie wir oben ausgiebig gehört haben) nur ästhetische Objekte sein, wenn sie in der Repräsentationsfunktion angepaßter Weise expressiv sind. Wie aber soll etwas Expressives par excellence seiner Expressivität entsprechend expressiv sein? Bosanquets Ergebnis lautet schließlich,

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Ein weiteres Desiderat ist eine Verhältnisbestimmung von Kunsthandwerk und Kunst, die der frühe Bosanquet ja für besonders wichtig erklärt hatte (s. o.). In den Vorlesungen von 1915 finden sich wiederum nur rudimentäre Überlegungen. Laut Bosanquet kann jeder gute Handwerker dieselbe »spezielle Freude« an den »speziellen Kapazitäten seines Mediums«[116] empfinden wie ein Künstler. Außerdem sei das Wirken des Handwerkers ebenfalls davon abhängig, diese

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Wie Elisabeth Trott[119] überzeugend herausgearbeitet hat, steht für den späten Bosanquet die Persönlichkeitsbildung im Vordergrund. Schon der frühe Bosanquet nennt in seinem Aufsatz *Artistic Handwork in Education* die Kunst »eine der großen Straßen der Humanität«[120]. Diese Auffassung begründet der späte Bosanquet damit, daß es »eine großartige Lektion« sei, wenn sich die Leitideen des Humanismus durch die Einsicht bestätigt finden, daß jenseits aller nationalen und rassischen Barrieren »alle gute Kunst eine ist«.[121]

---

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

Auch für die ›emotionale Spannungsgeladenheit‹ fehlen leider die Beispiele. Bosanquet hat vermutlich Kunstwerke wie Shakespeares *Hamlet* im Visier. Aus heutiger Sicht könnte man illustrierend auch auf Picassos *Guernica*, Gerhard Hauptmanns *Die Ratten* oder das *Tagebuch der Anne Frank* verweisen. Daß Bosanquet nicht alle der genannten Kunstwerke kennen konnte, ist unerheblich, weil sie nur als Beispiel für einen Typus dienen sollen[126], nämlich für Kunstwerke, in denen Entscheidungen von großer Tragweite getroffen werden müssen, oder in denen von Verzweiflung oder brutaler Gewaltausübung gekennzeichnete Situationen thematisiert werden. Auch solche Kunstwerke haben es laut Bosanquet schwer. Viele Re-

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

130 Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

[131] »The object is never both difficult and beautiful at once.« *Jacquette: Bosanquet's Concept of Difficult Beauty.* A. a. O. 82. »This is precisely to disconnect aesthetic judgement from subjective experience and appreciation.« A. a. O. 82. »Can the difficulty transcend every human capacity?« A. a. O. 81.
Zu einer ausführlichen Verteidigung von Bosanquets Konzeption des ›schwierig Schönen‹ vgl. auch meinen Aufsatz *Raters, Marie-Luise: Unbeautiful Beauty in Hegel and Bosanquet.* In: *British Idealism and Aesthetics.* A. a. O. 162–176.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

132 Vgl. das Kapitel 2.
133 Vgl. Absatz 5.3.f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Ähnlich liegen die Dinge im Falle des »völlig Ausdruckslosen«, das laut Bosanquet angeblich von seinem Lieblingsgegner Benedetto Croce zum wirklich Häßlichen par excellence erklärt worden ist. Für den Gedankengang ist es nun unerheblich, daß Bosanquet in diesem Falle den italienischen Philosophen für eine These geißelt, die dieser gar nicht vertreten hat. Der frühe Croce reserviert das Adjektiv ›häßlich‹ vielmehr für das unangenehme Gefühl, das mißlingende Intuitionstätigkeit begleitet[134], während der Croce der *Brevario di Esthetica* von 1913 das Häßliche in einer »Schwäche des Künstlers« im Prozeß »der Ausscheidung des Häßlichen« begründet sieht, das sich während der Gestaltung des physischen Kunstwerks immer wieder »einzuschleichen droht«. Aus dieser Schwäche resultieren dem späten Croce zufolge letztendlich die »hohltönenden Verse, Inkorrektheiten, Abweichungen, Mißklänge«[135], die wir ›häßlich‹ nennen. Lassen wir die Frage beiseite, wer hier tatsächlich zum Gegner hätte erkoren werden müssen: Gegen die Croce unterstellte Position nimmt Bosanquet in Anspruch, längst gezeigt zu haben, daß es »das reine Ausdruckslose jenseits des Selbstwidersprüchlichen« nicht geben kann. Argumente sind Mangelware, aber leicht zu rekonstruieren. Schließlich ist laut Bosanquet jeder physische Gegenstand zumindest auf einem elementaren Level expressiv. Also kann es zumindest im Bereich der physischen Objekte (und das sind Kunstwerke) nichts geben, das völlig ohne jede Ausdrucksdimension wäre.

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

[134] Vgl. dazu Abschnitt 4.4.b.
[135] *Croce: Brevario.* A. a. O. 71.

https://doi.org/10.5771/9783495597079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

Speziell an dieser Konzeption meldet Jacquette nun Zweifel an. Er ist der Auffassung, »daß es so etwas wie das unausweichlich Häßliche nicht geben«[138] könne. Das belegt er mit einer aufwendigen Formalisierungsstrategie, die Bosanquets Konzeption als widersprüchlich bzw. als paradox[139] ausweisen soll. Dieser Strategie hätte es allerdings gar nicht bedurft, weil sie lediglich dasselbe »Paradoxon« reformuliert, das Bosanquet selbst schon formuliert hat[140]. Sie reformuliert nämlich das Paradoxon, daß das ästhetisch Exzellente

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

physische Struktur einen Gehalt um einer Ausdrucksabsicht willen adäquat verkörpert.

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

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

---

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

143 Vgl. dazu Absatz 4.2.c.

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

---

[145] *Bosanquet, Bernard: We are not Hard enough on Stupidity.* In *ders: Some Suggestions in Ethics.* London 1918/²1919, 216–219. Vgl. dazu auch *Trott: Bosanquet, Ästhetics and Education.* A. a. O. insg.; sowie *Schell: Bernard Bosanquets Theory of Moral Education.* A. a. O. insg.

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Natürlich läßt sich darüber streiten, ob die Pestakademien des Mittelalters nicht ähnliche emotionale Widerstandsfähigkeiten erforderten wie die schrecklichen Weltkriege des 20. Jahrhunderts. Vermutlich würde Bosanquet darauf mit dem empirisch zutreffenden Argument antworten, daß deshalb in solchen Zeiten auffällig häufig aggressive Kunst geschaffen worden sei. Diskutiert werden müßte außerdem, ob die Kunst mit einem solchen didaktischen Ansatz nicht zum Instrument degradiert wird. Solche Überlegungen fehlen in dem kurzen Aufsatz. Er zeigt lediglich die Richtung an, in die Bosanquets Überlegungen zur ästhetischen Erziehung und zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik[147] schließlich gegangen sind. Ein schmerzliches Manko sind schließlich auch Bosanquets fehlende Überlegungen zu der Frage, was sich von den Kunstwerken einer Zeit auf die Menschen und ihre Lebensbedingungen rückschließen läßt. Diese wichtige Frage hatte der frühe Bosanquet offensichtlich unter dem Eindruck der Ästhetik des späten Ruskin gestellt. Beim späten Bosanquet finden wir noch nicht einmal die Andeutungen einer Antwort.

---

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

5. Dewey und Wollheim über Bosanquets Ästhetik

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

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

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

---

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

[149] Vgl. Abschnitt 2.7.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Oxford-Hegelianismus[157]) wiedergibt, von der Vorstellung nämlich, daß alles in einem geordneten Sinne entsteht und vergeht, weil alles Entstehen und Vergehen in einem umfassenden Strukturplan des Ganzen schon vorgesehen ist. Bezeichnenderweise steht im Zentrum von Deweys später Theorie der Realität der Gedanke, daß unsere Realität sowohl vorausberechenbar und zuverlässig als auch dynamisch und kontingent ist.[158]

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

---

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

[162] Vgl. zu Deweys Lösungsstrategie Abschnitt 6.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heim[163]. Seine Kritik verdient allerdings besondere Beachtung, weil Wollheim während der Blütezeit des Third-Oxford-Idealismus am *Balliol College* in Oxford Philosophie studiert hat. Ich gehe deshalb davon aus, daß Wollheim seine eigene analytische Auffassung von Kunst in direkter Auseinandersetzung mit der Ästhetik des Oxford-Idealismus entwickelt hat.

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

---

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

[168] ›Donna velata‹ heißt im Italienischen ›Dame mit Schleier‹.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

6. Kapitel

Die Götterdämmerung im Third-Oxford-Idealismus

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Ich glaube, ein Menschenleben ist nur wirklich erfüllt,
wenn man in alle Falten tief hineingeht,
sich nicht abwendet angesichts von Entsetzen und Schmerzen.
So kann man auch die große Freude wirklich empfinden.
Da kommen wir wieder auf die Frage: Was ist Glück?
Ich glaube, Intensität ist Glück.
Und ich habe sehr viele Möglichkeiten gehabt, intensiv zu leben.«

Emi Bonhoeffer, geb. Dellbrück[1]

[1] *Bonhoeffer, Emi, geb. Dellbrück*. In: v*on Meding, Dorothe: Mit dem Mut des Herzens.* Die Frauen des 20. Juli. Interviews. Berlin 1992, 67 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In der Namensgebung wenig originell, wird der Second-Oxford-Hegelianismus in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts vom sogenannten Third-Oxford-Idealismus abgelöst. Als prominente Protagonisten gelten gemeinhin der in Deutschland geborene Philosoph und Afrika-Experte R. F. A. Hoernlé[2] (von 1905 bis 1907 Assistent von Bernard Bosanquet), der Philosoph C. E. Joad[3], der Aristoteles-Experte G. R. G. Mure[4], der Philosoph A. C. Ewing[5], der politische Philosoph M. Oakeshott[6], und schließlich der Dichter T. S. Eliot[7], der zwischen 1914 und 1915 am Merton College in Oxford bei Bosanquet studiert und im Jahr 1916 an der Harvard-Universität mit der im Jahr 1964 veröffentlichten Arbeit *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* promoviert. Wie Sweet schreibt, glänzen

---

[2] Reinhold Friedrich Alfred Hoernlé (1880–1943) war zwischen 1914 und 1920 Assistant Professor an der Harvard University und zwischen 1923–1943 Professor an der University of the Witswatersrand (Johannesburg). Als seine Hauptwerke gelten *Idealism as a Philosophy* von 1927; sowie *Race and Reason* von 1945; sowie seine *Studies in Philosophy* von 1952.

[3] Cyril E. Joad (1891–1953) war Head of the Departement of Philosophy at Birbeck College in London.

[4] Geoffrey Reginald Gilchrist Mure (1893–1979) machte sich vor allem als Übersetzer von Aristotelischen Schriften einen Namen.

[5] Alfred Cyrill Ewing (1899–1973) war ab 1940 Mitglied der Britischen Akademie der Wissenschaften.

[6] Michael Joseph Oakeshott (1901–1990) war Assistant Professor in Cambridge und Oxford und ab 1951 Professor of Political Sciences der London School of Economics and Political Sciences. Als Hauptwerke gelten *Experience and its Modes* von 1933; sowie *Rationalism in Politics* von 1962; sowie *On Human Conduct* von 1975.

[7] Die berühmteste Dichtung von Thomas Stearns Eliot (1888–1965) ist wohl *Das wüste Land* von 1922. Als typischer Vertreter des Third-Oxford-Idealismus kann Eliot wegen seiner elitären Auffassung vom ›Künstler‹ und wegen seiner dringenden Appelle, die Kunst als Sonderbereich gegenüber anderen Erfahrungsbereichen zu behandeln, allerdings nicht gelten. In seinem Essay *Tradition and the Individual Talent* beispielsweise plädiert Eliot dafür, Kunsterfahrung grundsätzlich von allen anderen Erfahrungstypen zu unterscheiden. Es heißt: »The effect of a work of art upon the person who enjoys it is an experience different from any experience not of art.« *Eliot, Thomas Stearns: Tradition and the Individual Talent.* 1917. In *ders.: Selected Essays 1917–1932*. New York 1942, 8. An anderer Stelle plädiert Eliot mit vergleichbarer Stoßrichtung dafür, eine spezielle Struktur der kreativen Erfahrung (des Dichters) anzunehmen. Es heißt: »When a poet's mind is perfectly equipped for its work, it is constantly amalgamating disparate experience; the ordinary man's experience is chaotic, irregular, fragmentary. The later falls in love, or read Spinoza, and these two experiences have nothing to do with each other. In the mind of the poet these experiences are always forming new wholes.« *Ders.: The Metaphysical Poets.* 1921. In *ders.: Selected Essays.* A. a. O. 287. Vgl. weiterhin auch *Litz, A. Walton: Ezra Pound and T. S. Eliot.* In: *Columbia History of the United States.* Hrsg. v. E. Elliott. New York 1988, (947–971) 956–968.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Studien zu Kunstphilosophie und Ästhetik« im Third-Oxford-Idealismus allerdings durch »Abwesenheit«.[8] Die Ausnahme, welche die Regel bestätigt, ist der Oxforder Historiker und Philosoph Robin George Collingwood.[9]

Von Collingwood gibt es zahlreiche Schriften zur Ästhetik, die heute auch jenseits des kleinen Zirkels der Oxford-Idealismus-Experten und über die Grenzen von Großbritannien hinaus bekannt sind.[10] Aber nicht wegen ihrer Bekanntheit erreicht diese Abhandlung mit den ästhetischen Schriften Collingwoods ihr zweites Etappenziel. Der Grund ist vielmehr, daß Collingwood die Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus zu ihrem krönenden Abschluß zusammenführt, indem er eine überzeugende Antwort auf die von Andrew Bradleys Antrittsvorlesung von 1901 aufgeworfenen Frage nach dem Stellenwert der Kunst im alltäglichen Leben findet. Dieser Frage widmet Collingwood sein ästhetisches Lebenswerk. Seine frühe Ästhetik steht zwar noch so sehr unter dem Einfluß der Ästhetik Croces, daß sie an dem Projekt der Verortung der Kunst im Leben kläglich scheitern muß. Der späte Collingwood verfaßt dann jedoch in der Götterdämmerungsstimmung der verfallenden Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus in Auseinandersetzung mit der sogenannten ›Handwerksauffassung von Kunst‹ (mit der meines Erachtens nur die pragmatistische Ästhetik Deweys gemeint sein kann) eine ganz neue Ästhetik. Diese Ästhetik kündigt schon im Vorwort an, Bradleys Frage (der Name fällt allerdings eben-

---

[8] »The absence of studies in the philosophy of art and aesthetics is also characteristic of many of the third generation of British idealists.« *Sweet, William: British Idealist Aesthetics.* Origins and Themes. In: *British Idealism and Aesthetics.* Hrsg. v. W. Sweet. In: *Bradley Studies.* The Journal of the Bradley Society. Bd. 7. Nr. 2. Hrsg. v. W. J. Mander, G. Stock. Oxford Herbst 2001 (131–161) 132. Sweet nennt als einzige Ausnahme (neben Collingwood natürlich) den relativ unbekannten A. R. Lord (1880–1941), dessen Schriften zur Ästhetik aber jetzt erst veröffentlicht würden. Smith hätte allerdings auch auf die ästhetischen Essays von T. S. Eliot verweisen können, wenn Eliot wegen seiner elitären Auffassung vom ›Künstler‹ auch kein typischer Vertreter des Third-Oxford-Idealismus ist (s. o.).

[9] Alan Donagan (der Herausgeber von R. G. Collingwoods frühen Essays zur Ästhetik) bezeichnet Collingwood sogar als den anerkanntermaßen bedeutendsten englischen Kunst- und Geschichtsphilosophen seiner Zeit. *Donagan, Alan: Introduction.* In: *Collingwood, R. G.: Essays in the Philosophy of Art.* Hrsg. v. A. Donagan. Bloomingon 1964, (ix–xx) ix.

[10] In diesem Sinne heißt es bei Sweet: »British idealist aesthetics is not well known, and to the extent that it is known, it is generally through the writings of R. G. Collingwood.« *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 131.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sowenig wie der Deweys) auf andere Weise als Collingwoods frühe mentalistische Ästhetik zu beantworten. Das Resultat ist eine Ästhetik, die Bradleys Problem überzeugend löst, die sich im Zuge dessen allerdings so sehr der pragmatistischen Auffassung von Kunst annähert, daß man sie nicht mehr als idealistische Ästhetik bezeichnen kann. Die Ästhetik des späten Collingwood ist keine idealistische Ästhetik mehr. Damit bildet sie nicht irgendeinen, sondern den letzten Knotenpunkt der diversen Traditionslinien in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus.

Die Behauptung einer Nähe der späten Ästhetik Collingwoods zur pragmatistischen Ästhetik mag die Kenner der einschlägigen angelsächsischen Literatur zu Collingwoods ästhetischer Entwicklung vielleicht verwundern. Relativ einhellig wird hier nämlich nicht etwa eine Annäherung an die pragmatistische Ästhetik behauptet, sondern eine stetige Annäherung an die Ästhetik des frühen Croce. Wenig ernst zu nehmen ist da zwar die wirre Einschätzung des ärgerlich uninformierten Merle E. Brown, der zunächst von einem »frühen Anti-Croce-Stadium« spricht, von dem aus sich der späte Collingwood zu einer »Croce'schen Form des Denkens« entwickelt hätte, um auf derselben Seite Collingwoods frühe Ästhetik als »bizarre Kombination von Croces Ästhetik und einer aktualistischen Position« zu bezeichnen.[11] Differenzierter, wenn auch ebenfalls falsch ist die Position von William Sweet, der zufolge es in Collingwoods Spätwerk »deutliche Parallelen«[12] zu Croce gibt, obwohl Collingwood die

---

[11] »Collingwood appears to move from an actualist position in his *Speculum Mentis* of 1924 to a Crocean form of thought in *The Principles of Art* of 1938.« *Brown, Merle E.: Neo-Idealistic Aesthetics.* Croce – Gentile – Collingwood. Detroit 1966, 182. »In truth, Collingwood's early position is a bizzare combination of Crocean aesthetics and actualist position.« A. a. O. 182. Unter einer »aktualistischen Position« scheint Brown (der mit Definitionen sparsam ist) eine ästhetische Position zu verstehen, die (wie die angelsächsische Romantik) im Kunstwerk ein Medium der Offenbarung philosophischer Wahrheiten sieht. Browns Abhandlung wimmelt von Fehlern. Wenn er beispielsweise behauptet, »that Collingwood brings to his studies of art some ideas which are closer to the thinking of F. H. Bradley« (a. a. O. 183), verwechselt er offensichtlich Andrew Bradley mit Francis Bradley, weil letzterer nichts Relevantes zur Kunst geschrieben hat. Die Liste könnte verlängert werden, was jedoch müßig wäre.

[12] Die Ästhetik des Oxford-Hegelianismus »moved from those advanced by Hegel and by Bosanquet, towards ones strongly influenced by Croce. This is particulary true of the aesthetics of Collingwood.« *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 142. »Late in Book One of *The Principles of Art*«, there are »clear parallels between Collingwood and Croce here«: A. a. O. 144. Eine vergleichbare Lesart vertritt auch *Hospers, John: The Croce-Collingwood Theory of Art.* In: *Philosophy* 31. 1956, 291–308; sowie *Wollheim, Richard*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(von Sweet behauptete) allgemeine Entwicklung der Oxford-Ästhetik zu Croce nur teilweise mitgemacht habe. Auch der Herausgeber von Collingwoods frühen ästhetischen Schriften Alan Donagan spricht von einem stetig wachsenden Einfluß Croces auf Collingwood. Er wartet dafür mit dem Argument auf, daß der frühe Collingwood dem physischen Kunstwerk und dem Schönen einen höheren Stellenwert als Croce einräume.[13] Dieses Argument ist allerdings in seinem ersten Teil seltsam, weil der späte Collingwood dem physischen Kunstwerk einen noch höheren Stellenwert einräumt als der frühe. Es ist in seinem zweiten Teil falsch, weil sich die Begriffe des ›Schönen‹ beim frühen Collingwood und bei Croce tatsächlich kaum etwas nehmen. Als Beleg zitiert Donagan zwei Briefe Collingwoods. Im ersten Brief von 1921 bezeichnet sich Collingwood als »Freund und Schüler der Philosophie« Croces. Im zweiten (der ohne Datierung erwähnt wird) findet sich sogar der Satz, daß Collingwood seine späte Ästhetik »in allen wesentlichen Punkten« dem Italiener verdanken würde.[14] Insbesondere der zweite Brief scheint gegen meine Lesart zu sprechen – wenn man ihn nicht als bloße Respektbezeugung wertet.

Meiner Lesart kommt Jones am nächsten, dem zufolge der frühe Collingwood »dem frühen Croce sehr nahe zu stehen scheint, obwohl er aber eigentlich Andrew Bradley folgt«[15]. Ich vertrete die Auffassung, daß der frühe Collingwood die von Bradley 1901 an die men-

---

Arthur: Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics. New York 1968/Cambridge ²1980. Im Text zit. nach ders.: *Objekte der Kunst*. Übers. v. Max Looser. Frankfurt a. M. 1982, 43–51; sowie in Anlehnung an Wollheim auch *Schmücker, Reinold: Was ist Kunst?* Eine Grundlegung. München 1998, 209–221; sowie ebenfalls in Anlehnung an Wollheim *Schumacher, Ralph: Richard Arthur Wollheim.* In: *Ästhetik und Kunstphilosophie.* Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998 (830–835) 834.

[13] *Donogan: Introduction.* A. a. O. xv, ix.

[14] »In a letter to Croce written in 1921 Collingwood referred to himself as ›a friend and disciple of your philosophy‹, and Croce's influence on his philosophy of art grew with the years. Of *The Principles of Art* (1938), he was to write to Croce that ›the doctrine taught in it is in all essentials your own‹.« *Donagan: Introduction.* A. a. O. xiv. Vgl. dazu auch *Donagan, Allan: The Later Philosophy of Robin George Collingwood.* Oxford 1962. Im 1. Anhang finden sich Auszüge aus Briefen Collingwoods an Croce, und im 3. Anhang Croces Artikel über Collingwood aus der von ihm herausgegebenen Zeitung *La Critica* II, 1946, 60–73.

[15] »Although Collingwood seems to be close to some of the earlier pronouncement of Croce at this stage, he closely follows A. C. Bradley.« *Jones, Peter: A Critical Outline of Collingwood's Philosophy of Art.* In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* Hrsg. v. M. Krausz. Oxford 1972, (42–67) 45 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

talistische Ästhetik gerichtete Frage nach der Rückbindung der Kunst an das alltägliche Leben mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik beantworten will und dabei auf so grundlegende Probleme stößt, daß sich der späte Collingwood vom Mentalismus befreit, um sich der pragmatistischen Ästhetik anzunähern. Blaschke beschreibt den Oxford-Idealismus als einen »Rastplatz auf dem Weg zum Pragmatismus«.[16] Das gilt meines Erachtens für keinen Autor des Oxford-Idealismus so sehr wie für Robin George Collingwood.

1. Das Monadismus-Problem des frühen Robin George Collingwood

Wenn man Menschen als Schmelztiegel bezeichnen könnte, wäre der Oxforder Philosoph und Historiker Robin George Collingwood[17] ein

---

[16] *Blaschke, Friedrich: F. H. Bradleys Philosophie und ihre zeitgeschichtliche Bedeutung.* In: *Bradley, Francis Herbert: Appearance and Reality.* London 1884. Im Text zit. nach *ders.: Erscheinung und Wirklichkeit.* Übers. und Vorwort v. F. Blaschke. Leipzig 1920, XX. Unterstützen läßt sich meine Lesart mit *Ridley, Aaron: Not Ideal.* Collingwood's Expression Theory. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55. 1997, 263–272. Von einer Gelenkfunktion zur pragmatischen Ästhetik ist allerdings nicht die Rede. Zu den pragmatistischen Elementen in Collingwoods Geschichtsphilosophie siehe auch *Requate, Angela: Pragmatischer versus absoluter Idealismus.* G. W. F. Hegels und R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie. Cuxhaven 1994. Requate vergleicht die Geschichtsphilosophien Hegels und Collingwoods mit der Intention einer »Aktualisierung der hegelschen Geschichtsphilosophie durch Collingwood«. A. a. O. 7. »Collingwoods pragmatischer Idealismus in der Geschichtsphilosophie« wird von Requate abschließend so charakterisiert: »Der idealistische Begriff der Selbsterkenntnis und -erschaffung des Geistes hat seine praktischen Grundlagen in der Geschichte. Da der Geist ›ist, was er tut‹, läßt er sich nur in seinen historischen Taten erkennen. Diese sind individuell und intersubjektiv, so daß wir die von Hösle in Hegels Philosophie vermißte Kategorie der Intersubjektivität bei Collingwood in der Historie finden. Intersubjektivität konstituiert sich, pragmatisch verstanden, im Einführen und Interpretieren von Zeichen und Bedeutungen. Grundlage hierfür ist im wesentlichen die Sprache. Auch für Collingwood können nur solche Denkakte Gegenstand des Nachvollzugs sein, die sprachlich geäußert sind. So findet sich im historischen Studium die Kategorie der Intersubjektivität zum einen auf seiten des historischen Akteurs, zum anderen stellt sie sich in der Forschergemeinschaft der philosophischen Historiker dar.« A. a. O. 277.

[17] Der Philosoph und Historiker (Schwerpunkt: Großbritannien zur Zeit der Römer) Robin George Collingwood (1889–1943) studierte am *University College in Oxford*, wo er bis 1941 auch *Wayneflete Professor of Metaphysics* war. Als Hauptwerke gelten *Religion and Philosophy* von 1916 und *The Philosophy of History* von 1930. Zu Collingwoods theoretischer Philosophie vgl. *D'Oro, Giuseppina: Collingwood and the Metaphysics of Experience.* London/New York 2002.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

geeigneter Kandidat. Collingwood war in ästhetischer Hinsicht nämlich so ziemlich jedem relevanten Einfluß ausgesetzt, dem man um die Wende zum 20. Jahrhundert in England ausgesetzt sein konnte. Daß sein Werk Einflußspuren der englischen Romantik trägt, ist schnell erklärt. Wie der späte Bosanquet bezeugt, gehörte die englische Romantik ja zum guten Ton der ästhetischen Erziehung im England des frühen 20. Jahrhunderts.[18] Die ästhetische Schulerziehung allein hätte Collingwood jedoch kaum zu einem der bedeutendsten Kunstphilosophen seiner Zeit werden lassen. Wichtiger war sicherlich sein Vater W. G. Collingwood[19] als Sekretär, persönlicher Freund und Biograph von John Ruskin. Die von Collingwood dem Älteren verfaßte Ruskin-Biographie erschien im Jahr 1892. Laut Donagan zeigt Collingwoods *Autobiography*, daß Robin George Collingwood mit Ruskins Kunstästhetik in der Lesart seines Vaters quasi aufgewachsen ist.[20] Aber das ist noch nicht alles, was Collingwood der Ältere seinem Sohn an geistigem Erbe hinterließ. Er hatte in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts bei Bosanquet (der hier zwischen 1870–1881 Fellow ist) am University College in Oxford studiert. Auch hier trat der Sohn in die Fußstapfen des Vaters, indem er dasselbe College besuchte, und das just zu der Zeit, als der Second-Oxford-Hegelianismus auf seinem Zenit angekommen war.

Collingwood der Jüngere studierte aber vor allem bei dem Aristoteliker J. A. Smith. Das könnte eine Erklärung sein, warum ihn ausgerechnet die Probleme der aristotelisierenden Antrittsvorlesung von Andrew Bradley Zeit seines Lebens nicht losgelassen haben, obwohl Collingwood der Jüngere erst elf Jahre alt war, als sie gehalten

---

[18] *Bosanquet, Bernhard: Three Lectures on Aesthetic.* London 1915. Reprinted New York 1968, 77. Vgl. auch Abschnitt 5.4.

[19] W. G. (oder John; vgl. Landow) Collingwood (1854–1932) war Kunsthistoriker in Oxford und Biograph Ruskins. Als sein Hauptwerk gilt *Ruskin's Art Teaching* von 1892. Vgl. dazu *Landow, George P.: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin.* Princeton 1971, 6 Anm. 2.

[20] *Donagan: Introduction.* A. a. O. xii. Ein deutliches Zeugnis davon ist der Aufsatz *Collingwood, Robin George: Ruskin's Philosophy.* An Address delivered at the Ruskin Centenary Conference. Coniston 8. 8. 1919. Im Text zit. nach *ders.: Essays in the Philosophy of Art.* A. a. O. 3–40. Vgl. dazu Absatz 4.3.a. Daß Collingwood der Jüngere Ruskins Schriften mit der Brille seines Vaters gelesen hat, hat Jones überzeugend gezeigt. So hätte W. G. Collingwood unter dem Einfluß der englischen Romantik beispielsweise vertreten, daß Ruskin eine ›latente‹ Theorie des Kunstschaffens als Imaginationsaktivität entwickelt hätte. Deutlich findet sich das beim jüngeren Collingwood wieder. *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 44 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wurde. Laut Sweet[21] war Smith außerdem derjenige, der im Oxford-Hegelianismus als erster auf das Werk des Philosophen gestoßen ist, um das Collingwood sich noch verdienter als um das Werk Ruskins machen sollte. Die Rede ist von dem Werk des Italieners Benedetto Croce.[22] Vermutlich ist auch Collingwoods Verehrung Croces auf den Einfluß von Smith zurückzuführen. (Jones spricht diese Rolle allerdings Collingwoods Tutor E. F. Caritt[23] zu.) Schon mit 23 Jahren – nämlich im Jahr 1916 – übersetzte Collingwood Croces Buch über Vico und veröffentlichte es unter dem Titel *Religion and Philosophy*. Das nächste Dokument seiner Bemühungen war die Schrift *Croce's Philosophy of History* von 1921.[24] Im Jahr 1928 erschien Collingwoods Übersetzung von Croces Autobiographie *Contributo alle Critica di Me Stesso*[25] von 1918, und ein Jahr später seine Übersetzung von Croces *Estetica in nuce*.[26] Collingwoods eigene frühe Ästhetik entstand Mitte der zwanziger Jahre. Sie trägt deutlich die Spuren von Croces früher Ästhetik *Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale* von 1902.[27]

Wenn ich die vielfältigen Einflüsse auf Collingwood aufliste, möchte ich nicht andeuten, daß seine Ästhetik eine eklektizistische

---

[21] *Sweet: British Idealist Aesthetics*. A. a. O. 143.

[22] Vgl. zu Collingwoods Bemühungen um die Verbreitung von Croces Ästhetik den Anfang von Abschnitt 4.4. sowie *Anderson, Douglas R.: Croce, Benedetto*. In: *A Companion to Aesthetics*. Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge Mass. 1992, 98; sowie *Donagan, Alan: Introduction*. A. a. O. xii.

[23] Caritt beruft sich auf Croce mit der These, daß jeder ein Künstler sei, sobald er Sprache verwendet. Vgl. dazu *Caritt, E. F.: The Theory of Beauty*. London 1914, 15 f., 180. Laut Jones hat Caritt diese Croce-Kenntnisse wiederum bezogen aus der 5. Auflage von *Philosophical Remains of R. L. Nettleship*. Hrsg. v. A. C. Bradley, G. R. Benson. London 1897, 130–136. Vgl. dazu *Jones: A Critical Outline*. A. a. O. 42. (Jones äußert sich nicht dazu, ob die Auflage aktualisiert wurde. Ansonsten würde es mich wundern, daß man aus einem 1897 erschienenen Buch in England Kenntnisse über Thesen erhalten konnte, die erst 1901 bzw. 1902 in Italien veröffentlicht wurden.)

[24] *Collingwood, Robin George: Croce's Philosophy of History*. Hibbert Journal 19. 1921.

[25] *Croce, Benedetto: Contributo alle Critica di Me Stesso*. Neaples 1918. Auch als *ders.: An Autobiography*. Übers. v. R. G. Collingwood. Oxford 1928.

[26] *Croce, Bendetto: Estetica in nuce*. Bari 1928. Auch als *ders. Aesthetics*. Übers. v. R. G. Collingwood. *Encyclopaedia Britannica* [14]1929.

[27] Morigi sieht außerdem noch einen Einfluß von *Temple, William: Mens Matrix*. 1917. Reprinted London 1935. Morigis zentrale These lautet »Both Temple and Collingwood concur in recognizing, in the work of art, an inseparability of meaning and symbol.« *Morigi, Silvio: Bosanquet, Temple and Collingwood*. ›Penetrative Imagination‹ and ›Essential Symbol‹ in Aesthetic and Religious Experience. In: *British Idealism an Aesthetics*. A. a. O. (214–227) 214. Dieser These bin ich nicht nachgegangen.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ästhetik wäre. Nein, wie ich schon sagte, verfolgt sie vielmehr das schwierige Projekt, mit Mitteln der mentalistischen Ästhetik die Defizite zu beheben, die die Second-Oxford-Hegelianer an der mentalistischen Ästhetik Croces bemängelt hatten.[28] Das gilt vor allem für die erste Fassung von Collingwoods früher Ästhetik *Speculum Mentis*[29] von 1924. Sie ist zwar nach dem Vorbild Croces Teil einer Philosophie des Geistes. Wenn Bradleys Name auch nur ein einziges Mal in einem nebensächlichen Zusammenhang fällt, so konzentriert sie sich aber dennoch ganz auf das von Bradley aufgeworfene Problem, in welcher Beziehung die von der mentalistischen Ästhetik als realitätsindifferent angesehene ästhetische Tätigkeit zu den alltäglichen Lebensvollzügen steht.[30] Die zweite Fassung *Outlines of a Philosophy of Art*[31] von 1925 scheint eher dem Einfluß von Bosanquets ›Skizze einer englischen Ästhetik der Zukunft‹ geschuldet zu sein.[32] Sie legt ihren Schwerpunkt nämlich auf die Frage, welchen Stellenwert das Erhabene, das Komische und das Naturschöne in einer mentalistischen Ästhetik haben können. Allerdings kann der frühe Collingwood keine der genannten Fragen befriedigend beantworten. Sein Projekt scheitert. Mehr noch: Seine Lösungen fallen deutlich hinter die Second-Oxford-Ästhetik zurück. Gerade auch Bradleys Problem der Entfremdung der ästhetischen Tätigkeit von den alltäglichen Lebensprozessen durch die mentalistische Ästhetik vermag der frühe Collingwood mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik nicht zu lösen. Das ist meiner Auffassung nach der entscheidende Grund, warum Collingwood seiner späten Ästhetik einen ganz anderen Anstrich gegeben hat.

(a) Die Primitivität der ästhetischen Tätigkeit und einige Probleme. Wenn der Begriff ›Ricorso‹ auch nicht fällt, so geht die Ästhetik des frühen Collingwood doch ganz im Fahrwasser Croces ebenfalls von der Prämisse einer »natürlichen Ordnung« von Geistestätigkeiten aus, der zufolge die ästhetische Tätigkeit auf der untersten Stufe der theoretischen und das Spiel auf dem untersten Niveau der prakti-

---

[28] Vgl. dazu Absatz 4.4.f.

[29] *Collingwood, Robin George: Speculum Mentis.* Or The Map of Knowledge. Oxford 1924. Reprinted Oxford 1996, 58–107.

[30] Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

[31] *Collingwood, Robin George: Outlines of a Philosophy of Art.* London 1925. Im Text zit. nach *ders.: Essays in the Philosophy of Art.* A. a. O. 44–102.

[32] Vgl. dazu Abschnitt 5.1.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Geistestätigkeiten anzusiedeln ist. Das macht Collingwoods frühe Ästhetik so zweifelsfrei zu einer mentalistischen Ästhetik, daß es keiner weiteren Diskussion mehr bedarf, wessen Geistes Kind sie in ihren wesentlichen Doktrinen ist. Wie der frühe Croce, so versteht auch der frühe Collingwood unter der ästhetischen Tätigkeit die Fantasie, mit der schon Kinder und die sogenannten ›primitiven Kulturen‹ gesegnet sind, bevor sich ›höhere‹ geistige Kapazitäten und Fähigkeiten entwickeln. Um die Gültigkeit dieser hierarchischen Anordnung zu belegen, verweist Collingwood auf die Individualentwicklung des Menschen und auf die Geschichte der Menschheit insgesamt.

Jenseits dieser offensichtlichen Anlehnungen an Croces Ästhetik gibt es einige Abweichungen, die auf Einflüsse des Second-Oxford-Hegelianismus und der Philosophie Hegels (insbesondere seiner *Phänomenologie des Geistes*[33]) hinweisen. So ordnet Collingwood die Geistestätigkeiten nicht in Croces Stufenfolge von zwei theoretischen und zwei praktischen Tätigkeiten. Statt dessen betrachtet er Theorie und Praxis als zwei analoge Tätigkeitsbereiche. Zudem unterteilt er den Bereich der theoretischen Tätigkeiten (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) noch einmal in die fünf Bereiche Kunst, Religion, Wissenschaft, Geschichte und Philosophie.[34] Eine dritte Abweichung besteht darin, daß Collingwood die Tätigkeit Kunst (art) als eine Form des Erkennens behandelt, welche auf die »Wahrheit über das Schöne« (was immer das ist) ausgerichtet sei, während die religiöse Tätigkeit in Mythen und Metaphern die »Wahrheit über Gott« behaupte.[35] Viertens entwickelt Collingwood einen vergleich-

---

[33] Vgl. zum Einfluß von Hegels *Phänomenologie* insb. *Donagan: Introduction.* A. a. O. xii.

[34] Zur Erinnerung: Croces Unterteilung hatte zwei theoretische und zwei praktische Geistestätigkeiten konstatiert. Donagan führt die Abweichung nicht nur auf den Einfluß Hegels, sondern auch auf den Einfluß Ruskins zurück. *Donagan: Introduction.* A. a. O. x. Andernorts charakterisiert Donagan die Stufenfolge in der ›Welt des Geistes‹ folgendermaßen: (1) Die imaginierende Aktivität ist indifferent gegenüber Affirmation. (2) Die religiöse Aktivität ist entweder atheistisch oder theistisch; d. h. entweder affimierend oder negierend. (3) Die wissenschaftliche Philosophie setzt die Prämisse, daß die Wirklichkeit in abstrakten Begriffen zu fassen sei. (4) Die historische Philosophie erkennt, daß die Realität mehr ist als das, was in abstrakten Begriffen zu fassen ist. (5) Die philosophische Philosophie ist schließlich die Erkenntnis des sich selbst denkenden Denkens. *Donagan, Allan: Collingwood and Philosophical Method.* In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* A. a. O. (1–19) 9 f.

[35] »The five forms of experience – and whatever others there may be« have »a natural

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

baren Begriff von ›Philosophie‹ wie Hegel, indem er auf die religiöse Tätigkeit die wissenschaftliche Tätigkeit folgen läßt, die sich der Mechanismen unserer Weltdeutungen (und damit auch des metaphorischen Charakters religiöser Weltdeutungen) bewußt wird und diese auf Begriffe bringt. Dieses Tätigkeitsniveau wird wiederum durch die Geisteswissenschaften abgelöst, welche die menschliche Geistestätigkeit und die menschlichen Weltverhältnisse in eine erste Produktionsrelation setzen. Ihren Höhepunkt erreicht diese Entwicklung mit der Philosophie, für die sich die theoretischen und praktischen Tätigkeiten als gleichursprünglich erweisen. Damit ist Philosophie für den frühen Collingwood eigentlich (das zeigt sich auf ihrem höchsten Punkt) Selbstbewußtseinsphilosophie. Hier macht sich der Einfluß der Philosophie Hegels am deutlichsten bemerkbar: Laut Collingwood erkennt das auf sich selbst reflektierende Wissen auf dem Niveau des Selbstbewußtseins nämlich, daß es den Dualismus zwischen äußerer Faktenwelt und intelligibler Welt (zwischen awareness und consiousness) als tätig-schöpfende Instanz selbst konstruiert hat. Das ist gleichzeitig das Stadium, in dem der Geist sich als frei erkennt. Er erkennt sich als das einzig schaffende und das einzig erkennende Prinzip, das von nichts außer seiner selbst abhängig ist, und insbesondere nicht von einer ihm äußeren Dingwelt. In den Rahmen dieser hegelianisierenden Philosophie des Geistes spannt Collingwood seine in ihren wesentlichen Zügen mentalistische frühe Ästhetik ein, die sich allerdings schon bei flüchtiger Hinsicht als problematisch erweist.

Im Zentrum von Collingwoods erster Ästhetik *Speculum Mentis* von 1924 steht die These von der »Primitivität« der ästhetischen Tätigkeit. Ein Jahr später bekräftigt Collingwood diese Auffassung noch einmal in den *Outlines:* Hier heißt es, daß die ästhetische Tätigkeit (art) chronologisch wie logisch die »primäre und fundamentale Aktivität des Geistes« und demnach für Kinder und Wilde kennzeichnend sei; daß bei ihr jede Erziehung ihren Anfang nehmen müsse; und daß aus ihr »alle anderen Aktivitäten« im Sinne des Ricorso-Denkens »erwachsen« würden. Das zentrale Problem dieser Auffassung besteht nun darin, daß der frühe Collingwood die Fanta-

---

order of their own.« *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. (36–57) 50. »Each is in some sense a kind of knowledge.« A. a. O. 39. »If about beauty, the answer is art. If about God, the answer is religion: and so forth.« A. a. O. 47. Vgl. auch *ders.: Outlines.* A. a. O. 141–144.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sie und die Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne unter dem Etikett ›ästhetische Tätigkeit‹ (art) so behandelt, als wären beide Tätigkeiten schlicht identisch. Wie vor ihm schon Croce, so meint auch Collingwood, sich zur Kunst äußern zu können, indem er die mentale Tätigkeit der Fantasie durchleuchtet. Davon ausgehend schießt er ein Eigentor nach dem anderen für seine mentalistische Mannschaft.

Denn natürlich ist es meilenweit von künstlerischer Tätigkeit im emphatischen Sinne entfernt, wenn »die meisten Kinder Verse und Lieder besser auswendig können als ihre Eltern«, um nur eines seiner Argumente für die ›Primitivität der ästhetischen Tätigkeit‹ herauszupicken. Schließlich würde man ein Kind auch nicht mit dem Nobelpreis für Physik auszeichnen, falls es auf die intelligente Idee käme, nachzufragen, warum die Menschen in Australien nicht von der Erde herunterfallen. Ebensowenig ist ein Kind schon in einem substantiellen Sinne künstlerisch tätig, wenn es Gedichte aufsagen kann.

Dem naheliegenden Hinweis auf die alles andere als primitive künstlerische Tätigkeit von großen Meistern der Kunst wie Dante, Michelangelo oder Shakespeare begegnet Collingwood mit der arroganten Antwort, daß man die hochrangigste Kunst mit den hochrangigsten Errungenschaften von Wissenschaft und Philosophie vergleichen müsse. Dann käme man immer zu dem Resultat, daß »der Künstler als solcher immer von weniger weisem und primitiverem Geist als der Wissenschaftler als solcher« sei, weil sämtliche Künstler schließlich auf dem geistigen Niveau von Kindern und Wilden stünden. Über angemessene Kriterien dieses Vergleichs zwischen Äpfeln und Birnen verliert er kein Wort, und ebensowenig über die Zirkularität seines Arguments. Statt dessen belästigt er den Leser mit peinlichen Klischees von dem »instabilen Emotionshaushalt« , von der »vergleichsweisen Roheit« der »äußeren Erscheinung« und von dem »Geltungsbedürfnis« von Künstlern. Große Künstler hätten »diese Fehler« zwar »kompensiert in dem Maße, wie sie Künstler sind«, aber dennoch zeige sich die grundsätzliche »Schwäche des künstlerischen Temperaments« sogar noch »bei einem Beethoven und einem Dante«[36].

[36] »Art is the primary and fundamental activity of the mind, the original soil out of which all other activities grow.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (55–60) 55. »Children who are quite incapable of advanced scientific and philosophical thinking constantly show a high degree of artistic power.« A. a. O. 56. »Most children can extemporise verses and songs better than their elders.« A. a. O. 56. »The artist as such is always a more

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

In den *Outlines* schmiedet Collingwood seine Überzeugung von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeit schließlich sogar zu einer Waffe gegen die Offenbarungsästhetik der englischen Romantik. Seine Attacke leitet sich mit dem Hinweis darauf ein, daß schon Kinder und Wilde »durchweg große künstlerische Kapazitäten« hätten, obwohl sie »zu anspruchsvollem wissenschaftlichen und philosophischen Denken noch gar nicht in der Lage« seien. Deshalb könne ästhetische Tätigkeit keinen Wahrheitsanspruch erheben, und den umfassenden Wahrheitsanspruch der englischen Romantik erst recht nicht.[37] Damit behauptet Collingwood zwar nicht (wie Brown uns weismachen will), daß wegen einer angeblichen »Absurdität« von Kunst ausschließlich »Wilde, Kinder und Träumer Künstler«[38] sein könnten. Von einer ›Absurdität‹ von Kunst ist bei Collingwood nun doch keine Rede! Die Attacke des frühen Collingwood gegen die englische Romantik basiert vielmehr auf der Überzeugung, daß ein Erwachsener die intellektuellen Fähigkeiten im Zuge von ästhetischer Tätigkeit ausblenden muß: Wer künstlerisch tätig wird, kann nicht mehr intellektuell sein, so daß die künstlerische Tätigkeit keinen Wahrheitsanspruch erheben kann. Der Preis für dieses dezidiert mentalistische Argument ist nun offensichtlich außerordentlich hoch. Schließlich muß Collingwood einen Rückfall in einen vorzivilisierten und vorintellektuellen Infantilismus zur Bedingung der künstlerischen Tätigkeit erklären, was zumindest vom Standpunkt der Kunst alles andere als überzeugend sein dürfte.

Ein weiterer Problemkomplex entfaltet sich ausgehend von der Tatsache, daß der frühe Collingwood die Fantasie nicht nur als die erste geistige Aktivität in der Individualentwicklung von Menschen betrachtet, sondern auch als die elementare Stufe in der Entwicklung von Kulturen betrachtet. Die Inspirationsquelle für diese Auffassung ist wiederum beim frühen Croce zu suchen, der Vicos Ausführungen

---

unsophisticated and primitive spirit than the scientist as such.« A. a. O. 59. »Great artists overcome or compensate for these faults in so far as they are artists; the weakness of the artistic temperament is still visible in a Beethoven or a Dante.« A. a. O. 59. The artist is »more of a child in his unstable emotional life, his instability to face facts and to organize his conduct rationally, his comparative crudity of outlook and comparative egotism of temper.« A. a. O. 59. Vgl. auch *ders.: Speculum.* A. a. O. 58 ff.

[37] Eine vergleichbare Primitivität behauptet Collingwood von der Religion gegenüber den Wissenschaften und der Philosophie, weil schon die Höhlenmenschen religiös gewesen seien.

[38] »Art, he finds, is simply absurd – which explains why only savages, children, and dreamers are artistic.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 185.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

über die Antike als die Kindheit der Nationen als Beleg dafür anführt, daß derjenige »wieder zum Kind wird und den Geist in Bande legt, der sich »in Zeiten der Reflexion ans Dichten«[39] macht. Ausgehend von dieser Auffassung wetzt Collingwood in den *Outlines* seine Messer gegen Hegels Redeweise vom »schönen Weltzustand«[40] im antiken Griechenland, indem er behauptet, daß es ebenso »närrisch« sei, von der »Schönheit der griechischen Vasenmalerei« darauf zu schließen, daß das Leben im antiken Griechenland »schön, harmonisch und aufgeklärt« gewesen sei, wie es närrisch wäre zu meinen, daß »ein Chorknabe mit einer schönen Stimme« zwangsläufig ein »Ausbund an Tugendhaftigkeit« sein müsse. Vielmehr würde ein Vorherrschen ästhetischer Tätigkeit auf ein niedriges kulturelles Entwicklungsniveau hindeuten, was die außergewöhnliche »Grausamkeit«[41] der Menschen der griechischen Antike erkläre! Es geht noch weiter: Laut Collingwood können wir die Kunst dieser vergangenen Zeit nur deshalb nicht nachahmen, weil wir nicht mehr grausam wie die Menschen der Antike seien! Sollte Collingwood von den Burenkriegen nichts mitbekommen haben?

Mit diesem Argument fällt Collingwood zudem deutlich hinter Hegels Klassizismuskritik zurück. Laut Hegel ist das Zeitalter der klassischen Kunstform unwiederbringlich vergangen, weil die Menschen spätestens seit der Aufklärung nicht mehr an eine Verkörperung des Göttlichen im Medium des Sinnlichen glauben können.[42] Collingwoods Argument gegen den Klassizismus lautet hingegen, daß klassizistisches Kunstschaffen ein Rückfall auf das nur ästheti-

---

[39] *Croce, Benedetto: Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale.* Mailand, Palermo, Neapel 1902/²1903. Im Text zit. nach *ders.: Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik.* Theorie und Geschichte. Übers. von K. Federn. Leipzig 1905, 215. Croce wiederum zitiert eine Passage, in der Vico schreibt, daß »aus der Naturnotwendigkeit« die »Fabeln oder die Universalien der Phantasie vor den Universalien des Denkens oder den philosophischen« standen. *Vico, G. B.: Scienca nuova.* 1.II. Im Text zitiert nach *Croce: Estetica.* A. a. O. 215.

[40] *Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik.* In: *Werke.* Bd. (13–15) 14. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/²1986, 26, 77, 97.

[41] »To argue from the beauty of Greek vase-painting or medieval sculpture to the conclusion that Greek or medieval life as a whole was beautiful, harmonious, and enlightened, would be as foolish as to suppose that a choir-boy with a beautiful voice must be a model of the virtues.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 59. »If the Greeks had not been cruel«, the »qualities which we find so encharing would not have been visible in their art.« A. a. O. 60.

[42] *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 14, 232 f. Vgl. dazu Abschnitt 3.5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sche Niveau der griechischen Antike bedeuten würde. Das erste Problem dieses Arguments lautet, daß laut Collingwood jedes Kunstschaffen einen Rückfall auf ein primitives Kulturniveau bedeutet, was empirisch nicht einsichtig und zudem kein spezifisches Argument gegen die Kunstrichtung des Klassizismus wäre. Vor allem aber könnte Collingwood seine geringschätzigen Thesen über die Kultur der griechischen Antike von seinem eigenen ricorso-theoretischen Standpunkt aus eigentlich nur vorbringen, wenn uns die Antike ausschließlich Statuen und Vasen und nicht auch die hochrangigen Philosophien von Platon und Aristoteles hinterlassen hätte.

Collingwoods Argumente für die mentalistische Fundamentalthese von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeiten erübrigen jeden weiteren Kommentar. Natürlich sollen sie Croces These von der Elementarität der Fantasie vor allen anderen menschlichen Geistesaktivitäten stützen. Im Detail präsentiert das Frühwerk Collingwoods (im krassen Gegensatz zu seinem Spätwerk; das sei an dieser Stelle ausdrücklich betont!) jedoch nur eine in ihrer Respektlosigkeit dumme Ansammlung von Vorurteilen über Kunst und Künstler.

(b) Das Monadismus-Problem der ästhetischen Tätigkeit. Aber nicht in der Degradierung von Zeitaltern, Kunst und Künstlern liegt das eigentliche Problem der mentalistischen Ästhetik, und auch nicht in den Schwierigkeiten, die mentale Tätigkeit der Fantasie von der Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne mit ihren wesentlichen praktischen Anteilen zu unterscheiden. Der frühe Collingwood sieht sich vielmehr vor allem mit dem Problem der Realitätsindifferenz der ästhetischen Tätigkeit konfrontiert, die seine Vorgänger Croce und Bradley ja in seltener Übereinstimmung beide behauptet hatten.[43]

Schon beim flüchtigen Lesen von Collingwoods früher Ästhetik fällt ins Auge, daß sie die ästhetische Tätigkeit bei aller Nähe zu Croce nicht ›Intuition‹, sondern ›Imagination‹ nennt. Collingwood selbst führt das auf Coleridge zurück.[44] Allerdings bezeichnet ›Imagination‹ bei Coleridge die spezifische Dichterfähigkeit des sympathetischen Einfühlens[45], während Andrew Bradley unter ›Imagina-

[43] Vgl. dazu die Abschnitte 3.1. und 5.1.

[44] *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 45. Jones führt diesen Sprachgebrauch genauer auf Coleridges Essay *On the Principles of Genial Criticism* (vgl. Abschnitt 2.3.) zurück. *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 59.

[45] Vgl. dazu Abschnitt 2.3. In meinen Augen bezeichnet ›Imagination‹ bei Collingwood also einen bestimmten Tätigkeitstyp und keinen Gefühlszustand wie bei Bosanquet.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tion‹ dasselbe wie der frühe Collingwood versteht, nämlich die fantasievolle Tätigkeit des sich-etwas-Ausdenkens. Deshalb führe ich Collingwoods Sprachgebrauch auf Bradley zurück. Das ist von Interesse, weil Collingwood mit dem Sprachgebrauch auch das zentrale Problem Bradleys adoptiert, das sich bei Coleridge gar nicht stellen würde. Anders als Coleridge unterscheidet Bradley die ästhetische Tätigkeit von den höheren theoretischen Tätigkeiten nämlich ebenso wie Croce dadurch, daß es auf dem Niveau der ästhetischen Tätigkeit noch nicht von Interesse ist, ob dasjenige tatsächlich existiert, womit sie sich befaßt.[46] Collingwood macht sich diese Überzeugung zu eigen, daß sich die ästhetische Tätigkeit »um die Realität und Irrealität ihrer Objekte nicht schert«, weil sie nicht »beurteilt, bejaht, denkt oder überlegt, sondern »imaginiert«.[47] Er plausibilisiert das am Beispiel der Figur des Hamlet. Von dieser Figur müsse ein Historiker wissen, daß sie auf die historische Figur Olaf Suaran zurückgeht. Ein solches Wissen sei auf dem Niveau der ästhetischen Tätigkeit jedoch unwichtig, weil man es hier nur mit einer bloß ausgedachten Figur zu tun habe. Damit sieht sich Collingwood mit der von Bradley aufgeworfenen Frage konfrontiert, ob die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit vielleicht »von allen Verbindungen zum Leben abschneidet«? Genau dieses Problem hätte es mit Coleridges Begriffsverwendung nicht gegeben. Deshalb ist es wichtig, ob Collingwoods Sprachgebrauch auf Bradley zurückzuführen ist oder nicht.

Wie in Absatz 5.2.a. dargestellt, versucht Bradley das Problem mit geheimnisvollen Andeutungen aus der Welt zu schaffen, daß es eine Menge von Verbindungen« zwischen Leben und Kunst gäbe, die »allerdings sozusagen im Untergrund« bleiben und im Wesentlichen darin bestehen würden, daß uns die Kunst die Dinge »in einer anderen Form zeigt«, als wir es »von der Natur oder vom Leben her«[48] kennen. Diese in ihrer Vagheit kaum zu übertreffende Antwort kann

---

Letzteres behauptet *Apata, Gabriel: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. In: *British Idealism and Aesthetics*. A. a. O. (177–196) 186.

[46] Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

[47] »The aesthetic experience cares nothing for the reality or unreality of its objects.« *Collingwood: Speculum*. A. a. O. (59–63) 60. »The artist does not judge or assert, he does not think or conceive, he simply imagines.« A. a. O. 61.

[48] »Again, our formula may be accused of cutting poetry away from its connection with life.« *Bradley, Andrew C.: Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. A. a. O. (3–34) 6. »There is plenty of connection between life and poetry, but is is, so to say, a connection underground.« A. a. O. 6. »It presents to us in its own way something which we meet in another form in nature or life.« A. a. O. 7. Vgl. dazu Abschnitt 5.2.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den frühen Collingwood nicht befriedigt haben. Wenn Bradleys Name in diesem Zusammenhang auch nur ein einziges Mal fällt, so steht es für mich doch ohne jeden Zweifel fest, daß Collingwoods frühe Ästhetik aus dem Anliegen heraus entstanden ist, eine alternative Lösung für Bradleys Problem zu entwickeln.

Collingwoods erste Ästhetik *Speculum Mentis* von 1924 behandelt das Problem unter der Überschrift *Der Monadismus der Kunst*. Dieses Etikett knüpft offensichtlich daran an, daß das griechische ›monás‹ das Individuelle und Unteilbare bezeichnet. Vor allem aber sind ›Monaden‹ bei Leibniz bekanntlich kleinste Kraftzentren ohne räumliche Ausdehnung, die zudem in keiner Beziehung zueinander stehen. Collingwood will mit der Überschrift erstens darauf hinweisen, daß es seiner mentalistischen Auffassung zufolge »so viele verschiedene Welten der Imagination wie gelungene Kunst-Werke« gibt. Jedes individuelle Wirken der Tätigkeit Kunst ist laut Collingwood ein neues individuelles Kunst-Werk[49] (work of art) bzw. eine neue individuelle Welt der Imagination. Diese kann als mentale Entität außerdem keine räumliche Ausdehnung haben. Als Produkt einer individuellen Tätigkeit muß sie zudem eine in sich »individuell organisierte« Welt sein. Der mentalistischen These von der Realitätsindifferenz der ästhetischen Tätigkeit zufolge sind die »Welten der Imagination« jedoch vor allem eines: Es handelt sich um in sich abgeschlossene »private Welten, die nur ihrem Schöpfer zugänglich« sind. »Die Welt der Menschen und Dinge« ist vollständig »vergessen«, und sie können nicht als »wichtige oder schöne Botschaft an die Mitmenschen« in die Welt gesandt werden. Ja, einer streng mentalistischen Ästhetik zufolge kann es noch nicht einmal eine Kontinuität der ästhetischen Tätigkeiten untereinander geben. Die These von der Monadizität des Kunstwerks besagt damit auch, daß »sich die Kunst-Werke gegenseitig ignorieren und je ganz von vorne beginnen«. Für den Mentalisten ist »jedes Kunst-Werk« eine »in sich völlig abgeschlossene Welt für sich und ein vollständiges Universum, das nichts außer seiner selbst kennt.« Das ist die Pointe, wenn Collingwood »jedes Kunst-Werk als eine Monade« bezeichnet. Die »fensterlosen und selbstgenügsamen Welten« der Kunst nehmen von nichts ande-

[49] Ich verwende die unübliche Schreibweise ›Kunst-Werk‹, um anzuzeigen, daß es in der mentalistischen Ästhetik des frühen Collingwood nicht um physische Kunstwerke geht, sondern um das mentale Wirken der Tätigkeit Kunst. Ein ›Kunst-Werk‹ ist also genauer ein ›Kunst-Wirken‹ bzw. ein individueller Akt der Tätigkeit Kunst.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

rem Notiz als von »dem Universum, das sie selbst sind«[50]. Collingwood führt die Redeweise vom ›Monadismus der Kunst‹ also offensichtlich ein, um sich als Mentalist mit Bradleys Problem der Weltabgeschlossenheit der ästhetischen Tätigkeit zu konfrontieren.

(c) Collingwoods Kritik an Croces Mentalismus. Collingwood nähert sich seiner Lösung, indem er sich gegenüber der Ästhetik des frühen Croce verortet. Zum Einstieg würdigt er es als großen »Verdienst« Croces, die Einsicht in die weltabgeschlossene Monadizität der »Kunst-Werke« überhaupt gehabt und daraufhin »mit herrischer Entschiedenheit« die »didaktische Theorie« der Kunst (gemeint ist vor allem die Platons) »als »Illusion« abgelehnt zu haben. Der frühe Collingwood ist mit Croce der Auffassung, daß die Kunst keine »Kraft« habe, »moralische, religiöse oder philosophische Wahrheiten zu lehren«. Allerdings sei Croce dann (dieser Einwand läßt auf den Einfluß Bosanquets[51] schließen) wie seine Vorläufer Vico und Baumgarten »dem Irrtum« verfallen, die ästhetische Tätigkeit zu »isolieren«. Croce habe die ästhetische Tätigkeit leider »als eine in sich abgeschlossene Tätigkeitssphäre« des Geistes betrachtet, von der aus »die anderen Phasen – speziell die Einstellung des setzenden Behauptens und des Negierens – durch irgendeine Weise des verwandelnden Übergangs« erreicht werden müßten. Niemand habe diesen Übergang bislang jedoch adäquat beschreiben können, weil es ihn nicht gibt und gar nicht geben kann. Wovon sollte in einer abgeschlossenen

---

[50] »There are as many worlds of imagination as there are works of art«. *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. (68–73) 69. »Every aesthetic act« is »individual internally organized«. A. a. O. 71. »The world of imagination is a private world, a world inhabited by its author«. A. a. O. 68. In aesthetic experience »the world of men and things is forgotten«. A. a. O. 69. It is not »the communication of important or beautiful messages to their fellows«. A. a. O. 69. »Works of art always ignore one another and begin each from the beginning.« A. a. O. 71. »Every work of art as such« is »a world wholly self-contained, a complete universe which has nothing outside it«. *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 66. »This may be expressed by saying that every work of art is a monad, a windowless and self-contained world« which »indeed is nothing but the vision or perspective of the universe, and of a universe which is just itself«. A. a. O. 66 f. Vgl. zum Monadismus der Kunst auch a. a. O. 148–153.

[51] Bosanquet formuliert einen ähnlichen Einwand gegen Croces Mentalismus in *Bosanquet: Three Lectures.* A. a. O. vi. Apatas überzeugender Erklärung zufolge führt Bosanquet seine Unterscheidung von Gefühlen und Emotionen ein, um genau diesem Faktum gerecht zu werden, daß wir uns immer in komplexen Verfassungen und niemals in rein emotionalen oder rein intellektuellen oder rein praktischen Zuständen befinden. *Apata: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics.* A. a. O. 183. Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Tätigkeitssphäre der Impuls dafür ausgehen, eine einmal eingenommene Haltung der Indifferenz für die völlig andere Haltung des Behauptens und Negierens aufzugeben? So lautet der schlichte, aber äußerst treffende Einwand des frühen Collingwood gegen das Ricorso-Denken des frühen Croce.

Es sei nun »üblich« geworden, den »unüberbrückbaren Graben« zwischen »Vermutung und Behauptung« (gemeint ist Croces Unterscheidung zwischen Intuition und Intellekt) mit einem »Gesetz der inneren Einheit des Geistes«[52] zu überbrücken. Collingwood spielt zweifelsohne auf das dritte Kapitel von Croces *Brevario die Esthetica* von 1913 an, das in der deutschen Übersetzung die Überschrift *Die Stellung der Kunst im Geist und in der menschlichen Gesellschaft* trägt. Hier behauptet Croce anders als in seinem Frühwerk nämlich eine innere Abhängigkeit aller Geistestätigkeiten untereinander. Dieser Abhängigkeit zufolge soll sich »derselbe Geist, der zuerst ganz Intuition schien«, erst dann entfalten, »wenn er in ein neues, höheres Stadium der Geistestätigkeit übergeht und aus dem Inneren des ersten heraustritt«[53]. Croce scheint die kritischen Stimmen[54] also vernommen zu haben, die seiner ersten Ästhetik eine Isolierung der Kunst vom Leben unterstellen. Mit seiner Lösung kann sich Collingwood jedoch nicht zufrieden geben. Erstens war das Ricorso-Modell ja ursprünglich angetreten, um jede Kontinuität der Geistestätigkeiten zugunsten einer hierarchischen Stufung zu negieren. Zweitens hat Croce auch 1913 Collingwoods grundsätzliches Problem nicht gelöst, woher in einer völlig abgeschlossenen ästhetischen Sphäre der Impuls zum Übergang in eine höhere Sphäre geistiger Tätigkeit

---

[52] »The credit of recognizing the identity this attitude whith art belongs primarily to Croce.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (73–76) 76. »Ordinary thought has always attributed to art a power of teaching truths, moral or religious, or philosophical.« A. a. O. 73. He »dismisses the ›pedagogic‹ theory as a mere illusion.« A. a. O. 74. »But all these philosophers fall into the error of isolating this attitude and regarding it as a self-contained phase of experience, from which the other phase – notably the attitude if assertion and denial – must be reached by some kind of transition.« A. a. O. 76. »Hence it is customary to fall back on some meaningless formula to bridge over the unbridgeable gulf between supposal and assertion: to argue that this is effected by the law of the unity of the spirit.« A. a. O. 76.

[53] *Croce, Benedetto: Brevario di Esthetica*. Quattro Lezioni. Bari 1913. Auch als *ders.: Guide to Aesthetics*. Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Im Text zit. nach *ders. Grundriß der Ästhetik*. Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913, (50–67) 50–55.

[54] Vgl. dazu Absatz 4.4.i.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stammen könnte. Für das zweite Problem bietet Collingwood in *Speculum Mentis* von 1924 und in den *Outlines* von 1925 zwei verschiedene Lösungen an.

(d) Zwei Erklärungen für die Instabilität der ästhetischen Tätigkeit. Der Lösungsvorschlag von *Speculum Mentis* ist denkbar schlicht. Er geht von der Prämisse aus, daß die ästhetische Fähigkeit selbst bei ganz großen Künstlern nur »einen kleinen Teil ihrer Persönlichkeit« ausmachen könne. Schließlich könne man in imaginativen Welten »weder essen noch trinken noch auf solider Leinwand malen«. Ein Dichter könne noch nicht einmal »seine Gedichte in einen realen Postkasten werfen«, um sie »zu versenden«. Alle Künstler müssen sich regelmäßig wie »ganz normale Sterbliche« dem »faden Licht der Alltäglichkeit« aussetzen. Daraus folgt laut Collingwood, daß alle Künstler (die er verstiegenerweise in dieser Hinsicht mit »Werwölfen« vergleicht!) zwangsläufig immer nur »für ganz kurze Zeit« Künstler sein können. Der Künstler sei kein Kunstwesen, das unter den Laborbedingungen eines »reinen Vakuums« dauerhaft ästhetisch tätig sein könnte, welche Croces Ästhetik in Collingwoods Augen konstruiert. Damit ist die Voraussetzung geschaffen, wegen der Collingwoods *Speculum Mentis* das (von Bradley aufgeworfene) Problem »als ein bloßes Scheinproblem« bezeichnet, wie die ästhetische Tätigkeit »aus dem Vakuum wieder heraus« treten kann. Sobald die ästhetische Tätigkeit nämlich durch andere, dem Ricorso-Denken zufolge zwangsläufig höhere Tätigkeiten unterbrochen wird, muß sich laut Collingwood die Frage nach der Realität und Irrealität der imaginativen Welten zwangsläufig eben doch stellen. Die ästhetische Tätigkeit wird unterbrochen – der fragliche Kontakt zur Lebenswelt ist hergestellt.

Diese schnelle Lösung ist natürlich überaus problematisch. Erstens wirft sie die Frage auf, warum die ästhetische Tätigkeit erst mit enormem Aufwand als realitätsindifferente Tätigkeit und die imaginativen Welten als fiktive Welten ohne Realitätsbezug gekennzeichnet werden, wenn beides wenige Seiten später dermaßen relativiert und zurückgenommen wird. Zweitens ist es zwar eine Antwort auf Collingwoods eigene Frage nach dem Impuls, aus dem Zustand der ästhetischen Tätigkeit herauszutreten, wenn die ästhetische Tätigkeit nur für kurze Zeit vom Leben separiert. Das beinhaltet aber noch keine Lösung für Bradleys Problem, das schließlich nicht lautet, ob die ästhetische Tätigkeit der mentalistischen Ästhetik zufolge vom

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Leben separiert, sondern ob die ästhetische Tätigkeit vielleicht selbst durch die mentalistische Ästhetik als Tätigkeit vom Leben separiert wird! Collingwood sagt nichts zur Funktion, welche die ästhetische Tätigkeit für das alltägliche Leben haben könnte. Er sagt ebenfalls nichts zum Stellenwert der alltäglichen Lebensprozesse innerhalb der ästhetischen Tätigkeit. Man erfährt lediglich, daß eine Konfrontation mit der alltäglichen Realität eine notwendige Bedingung der Entwicklung der Geistestätigkeiten und des Übergangs von einer niedrigen Tätigkeitsform zu einer höheren ist. Collingwoods Antwort hätte Bradley also schon deshalb nicht befriedigt, weil sie keine Antwort auf seine Frage ist. Völlig unplausibel wird es drittens, wenn Collingwood »dieselbe Instabilität, der das Leben des individuellen Künstlers unterliegt«, dann sogar von der »Kunst historisch als Ganzheit«[55] behauptet, und das mit denselben Ermüdungs- und Erschöpfungserscheinungen wie im Falle der Künstlerindividuen begründet! Es steht auf einem ganz anderen Blatt, wenn sich ein Künstler seinen Alltagsgeschäften widmet, als wenn sich in der Kunst regelmäßige Rhythmen von Erneuerung und Degeneration beobachten lassen. Beides ist nicht miteinander zu vergleichen. Insgesamt entbehrt Collingwoods erster Vorschlag zur Rückverortung der Kunst in der alltäglichen Lebenswelt also jeder Überzeugungskraft.

Die *Outlines* von 1925 entwickeln ein alternatives Erklärungsmodell. Der Ausgangspunkt ist die schon 1924 im Anschluß an Bosanquet formulierte Überzeugung, daß es »so etwas« wie eine »reine Tätigkeit Imagination« ohne gleichzeitige Beteiligung anderer Tätigkeiten faktisch nicht geben kann. Gemeint ist jetzt allerdings nicht mehr im Sinne von *Speculum Mentis*, daß die ästhetische Tätigkeit ständig unterbrochen wird. Vielmehr ist Collingwood mittlerweile zu der (deutlich Bosanquet[56] verpflichteten) Überzeugung gelangt,

---

[55] »Art employs a singulary small portion of a man's personality.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (76–86) 81. »Unless it happened, the artist could not eat or drink, paint his pictures on solid canvas or post his poems in a real letter box.« A. a. O. 84. »But this hour passed, and the vision fades into the light of common day.« A. a. O. 82. »The artist is an artist only for short times; he turns artist for a while, like a werewolf.« A. a. O. 81. »The fact is that imagination never thus exists in vacuo, and therefore the problem of how it is to escape from its vacuum is an unreal problem, and insolvable because it is unreal.« A. a. O. 77. »The same instability which affects the life of the individual artist reappears in the history of art taken as a whole.« A. a. O. 82.

[56] Vgl. zu Bosanquets gegen den Mentalismus gerichtete Redeweise von der psychophysischen Gesamtverfassung (attitude) eines Menschen *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. vi. Vgl. Abschnitt 5.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

daß die höheren theoretischen Tätigkeiten an jedem empirischen ästhetischen Akt beteiligt sind und ihn sogar kontrollieren, ohne daß sich der ästhetisch Tätige dessen bewußt würde. Damit distanziert sich Collingwood in einem wichtigen Punkt von Croces hierarchischem Ricorsodenken. Offensichtlich im Bewußtsein dessen verteidigt Collingwood seine Position mit dem (treffenden) Argument, daß es schließlich kaum vorstellbar sei, daß sich die höheren geistigen Kapazitäten des Menschen deaktivieren und ausschalten lassen. Laut Collingwood würde es zu einer »fantastischen Mythologie« führen, »wenn man zwischen den drei Aktivitäten Unterscheidungen« von der Art einführt, daß »sie getrennt voneinander auftreten könnten«, oder daß die eine Aktivität »die anderen dominieren«[57] würde. Viel naheliegender sei doch die Annahme, daß sie im Zuge ästhetischer Tätigkeit lediglich nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit träten. Aufgrund dieser Prämisse erklären Collingwoods *Outlines* dann die Instabilität der ästhetischen Tätigkeit und die Rückkehr des ästhetisch Tätigen in die alltägliche Lebenswelt mit der These, daß sich die höheren Tätigkeiten nicht auf Dauer und für immer ins Dunkle des Unbewußten verdrängen ließen. Sie würden sich vielmehr zwangsläufig irgendwann in das Geschehen einschalten und mit ihren Wahrheitsansprüchen ins Bewußtsein drängen. Das setzt der ästhetischen Tätigkeit natürlich ein Ende.

Auf die Probleme dieses Modells komme ich in einem nächsten Schritt zu sprechen. Collingwood nimmt für sein Modell nämlich ganz zu Recht in Anspruch, daß es einiges erklären könne, was der frühe Croce definitiv nicht erklären kann. Erstens kann Collingwood erklären, warum ein ästhetisch Tätiger zu seinem eigenen Kritiker werden und seine eigenen imaginativen Welten der Prämisse von der Monadizität des Kunstwerks zum Trotz auf ihre Kohärenz hin prüfen kann, und warum er sie zudem wie ein Kunsthistoriker auch in Relation zu anderen Werken der Kunstgeschichte setzen kann. Ein solcher Einstellungswechsel läßt sich tatsächlich aufgrund der Annahme erklären, daß höhere theoretische Tätigkeiten an der ästhetischen Tätigkeit (work of art) immer beteiligt sind, ohne in den Fokus der Aufmerksamkeit zu treten.

---

[57] »There is therefore no such thing as this life of pure imagination.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (146 ff.) 146. »But it becomes a fantastic mythology if it is mistaken for a distinction between three activities which can exist separately, or of which one can predominate over the other.« A. a. O. (49–52) 50.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Darüber hinaus kann Collingwood ohne Ausflüge in eine metaphysische Offenbarungsästhetik erklären, warum wir in den Produkten ästhetischer Tätigkeit gemeinhin einen Wahrheitsgehalt und eine an uns gerichtete Botschaft vermuten. Er kann erklären, daß wir sie behandeln, als würden sie »irgend etwas bedeuten«, obwohl wir wissen, daß es sich um fiktive Welten handelt. Dieses Problem beschäftigte Collingwood schon in *Speculum Mentis*. Hier löste er es mit der These, daß die fiktiven imaginativen Welten nicht ohne jeden Realitäts- und Wahrheitsgehalt sein könnten. Schließlich würden sie von Menschen erschaffen, die tagtäglich in der wirklichen Welt leben. Die wirkliche Welt sei in den imaginativen Welten nicht völlig »vergessen«, sondern vielmehr »umgewandelt«. Deshalb betrachtet Collingwood die imaginativen Welten im Jahr 1924 nicht als illusionäre Scheinwelten, sondern als »eine Art sublimierter Version der Erfahrung«[58] des Künstlers in der wirklichen Welt, welche als solche (in einem natürlich sehr eingeschränkten Maße) Wissen über die wirkliche Welt vermitteln kann. Die *Outlines* bieten 1925 dann die Erklärung an, daß wir in irgendeinem Winkel unseres Bewußtseins vage und diffus wüßten, daß bei ästhetischer Tätigkeit die höheren theoretischen Tätigkeiten mit ihrem Wissen um die Realität und Irrealität ihrer Objekte beteiligt sind, ohne daß dieses Wissen in unser Bewußtsein treten würde. Deshalb vermuten wir in den Produkten ästhetischer Tätigkeit eine Botschaft und einen Wahrheitsgehalt, obwohl wir wissen, daß es sich um Fiktionen handelt. Beide Erklärungen sind akzeptabel, weil sie im Rahmen der Psychologie bleiben. Sie erklären lediglich unsere Wahrheitsvermutung an die ästhetische Tätigkeit mit unbewußtem Wissen. Sie behaupten jedoch zunächst einmal noch nicht, daß die Welten der Imagination tatsächlich einen Wahrheitsgehalt haben.

(e) Das paradoxe Wesen der Kunst. Leider versucht sich Collingwood in *Speculum Mentis* dann doch noch an der offenbarungsästhetischen Frage, welchen Wahrheitswert die Botschaften tatsächlich haben, die wir im Zuge ästhetischer Tätigkeit vage in ihren Produkten

---

[58] Art »signifies something, but no one could say what.« *Collingwood: Speculum Mentis*. A. a. O. (76–91) 89. Factual experience »is not forgotten but destilled into the work of art.« A. a. O. 79. »The artist must really exist in a real word, and his works of art are necessarily a kind of sublimated version of his experience as a real person, however unconscious of this fact he may be.« A. a. O. 79.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vermuten. Die Antwort fällt äußerst problematisch aus. Seltsamerweise weiß dem frühen Collingwood zufolge nämlich ausgerechnet der Philosoph (aufgrund von welchem privilegierten Wissen auch immer), daß in Kunstwerken nicht weniger als »das eigentliche Geheimnis des Universums offen zutage« liegt, und »all die versteckten Dinge, nach denen der Wissenschaftler und der Philosoph mühsam suchen«. Lassen wir die Frage beiseite, warum der Philosoph etwas mühsam suchen soll, was ihm im Kunstwerk offen gegenübertritt. Viel gravierender ist nämlich das Problem, daß Collingwood dem zentralen Dogma der mentalistischen Ästhetik untreu wird. Schließlich bemißt er den Kunstwerken vom Standpunkt des Philosophen ja plötzlich nicht nur irgendeine Bedeutung bei, sondern im Sinne der englischen Romantik sogar gleich die höchste Bedeutung. Das kann er allerdings lediglich damit begründen, daß an ästhetischer Tätigkeit unbewußt höhere Tätigkeiten beteiligt sind. Lassen wir uns diese These auf der Zunge zergehen: Unbewußt und nur beiläufig beteiligte höhere Geistestätigkeiten sollen im Zuge ästhetischer Tätigkeit quasi en passant »das eigentliche Geheimnis des Universums« entdecken, ohne daß der ästhetisch Tätige selbst das merkt? Für diese Auffassung wird Collingwood kaum Anhänger finden. Damit ist ein weiteres Problem angesprochen. Collingwood verfällt in den Kardinalfehler der philosophischen Ästhetik, wenn er als Philosoph den Philosophen ein höheres Wissen über den Botschaftscharakter von Kunstwerken zugesteht als den Künstlern.[59] In diesem Sinne lesen wir, daß Kunst »schwanger geht mit einer Bedeutung, die sie nicht überbringen kann«. Weiter heißt es, daß Kunst etwas zum Ausdruck zu bringen versuche und darin letztlich versagen müsse, weil »Kunst nichts behaupten kann und Wahrheit schließlich eine Angelegenheit des Behauptens« sei. Glücklicherweise aber könnten die Philosophen erkennen, daß das, »was Kunst zu sein schien«, eigentlich »Philosophie« ist.[60] Diese These findet sich zwar in jeder idealistischen Äs-

[59] Um eine Formulierung von Brown aufzugreifen: Er spricht tatsächlich von einem nicht zu vermittelnden »Widerspruch«, wie Kunst »für sich selbst als Erfahrung des Künstlers« ist, und wie sie sich »an sich selbst in der Analyse des Philosophen« darstellt. »Collingwood is saying that art is a contradiction between what it is for itself what it is for the artist who experiences it, and what it is in itself, what it is for the philosopher who analyzes it.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 184. Wenn Browns hegelianisierende Redeweise auch fehl am Platz ist, so trifft Brown der Sache nach den Nagel jedoch ausnahmsweise einmal auf den Kopf.

[60] »In art the very secret of the universe is laid bare, and we know those hidden things

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thetik, die etwas auf sich hält. Dennoch sollte sie schleunigst als (um einen Ausdruck von Schmücker zu gebrauchen) »narzißtische Nabelschau«[61] der Philosophie dem Vergessen anheimgegeben werden.

So enttäuschend Collingwoods Argumentationsgang aus systematischer Sicht ist, so interessant ist er aus der Perspektive der Philosophiehistorikerin. Er zeigt nämlich mit brennglasartiger Deutlichkeit, in welcher Zwickmühle die angelsächsische Gefühlsästhetik im frühen 20. Jahrhundert zwischen italienischem Mentalismus und romantischer Offenbarungsästhetik steckt. Der frühe Collingwood scheint sich dessen bewußt zu sein. Was sollte sonst der Anlaß für seine Diagnose sein, daß »die ästhetische Tätigkeit für sich selbst zwei Ansprüche« erheben würde, nämlich sowohl »die Tätigkeit reiner Imagination« zu sein als auch »die Wahrheit über die tatsächlich Welt, wie sie eigentlich ist« zu offenbaren? Zwischen diesen beiden kontradiktorischen Auffassungen von Kunst entfaltete sich schließlich die angelsächsische Ästhetik des 19. Jahrhunderts, an die Collingwood anknüpft. Wenig überraschend stellt er die Frage, »ob die ästhetische Tätigkeit Kunst« sich mit ihren Ansprüchen »etwa selbst widersprechen« würde?[62] Umso überraschender ist jedoch seine Antwort: »Ja, zweifelsohne tut sie genau das!« Der frühe Collingwood macht aus einer Not eine Tugend und aus einem Problem eine These, indem er fortan nur noch vom »paradoxem« Wesen der Tätigkeit Kunst spricht. Seine Begründung lautet, daß diese Tätigkeit »sowohl intuitiv (auf reine Imagination ausgerichtet) als auch expressiv (auf Offenbarung von Wahrheit ausgerichtet)« sei.

Lassen wir den Verdacht beiseite, daß diese Redeweise eine Kapitulationserklärung des Mentalismus sein könnte. Konzentrieren wir uns lieber auf den auffälligen Wechsel des Vokabulars. Der läßt meiner Auffassung nach nämlich keinen Zweifel, daß die Formel gegen Croces »berühmte Identifizierung von Intuition und Aus-

---

for which the scientist and the philosopher are painfully searching.« *Collingwood: Speculum.* A. a. O. (108–111) 108. »It is pregnant with a message that it cannot deliver.« A. a. O. 110. »Art asserts nothing; and truth as such is a matter of assertion.« A. a. O. 110. »What appeared as art turns out to be philosophy.« A. a. O. 110.

[61] *Schmücker: Was ist Kunst?* A. a. O. 21.

[62] Diese Frage behandelt Menke als den »epochalen Selbstwiderspruch der Moderne«. Vgl. dazu *Menke, Christoph: Umrisse einer Ästhetik der Negativität.* In: *Perspektiven der Kunstphilosophie.* Texte und Diskussionen. Hrsg. v. F. Koppe. Frankfurt a. M. 1993, 191–216. Vgl. ausführlicher auch *ders.: Die Souveränität der Kunst.* Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1988/²1991.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

druck«[63] gerichtet ist, welche im Zentrum von dessen früher Ästhetik von 1902 steht.[64] Tatsächlich entwickelt Collingwood aus dieser Formel wenige Seiten später dann eine Reduktionismuskritik. Diese Kritik besagt, daß Croces frühe Ästhetik die expressiven Funktionen der ästhetischen Tätigkeit zugunsten ihres intuitiven Wesens ausgeblendet habe. Dem möchte ich nun in vollem Umfang zustimmen. Tatsächlich bleibt es in Croces Ästhetik ja bis zuletzt unklar, was ein ›Ausdruck‹ im substantivischen Sinne im Rahmen einer mentalistischen Ästhetik überhaupt sein kann, wenn das physische Kunstwerk definitiv nicht gemeint ist. Aber wenn Collingwood dann statt dessen vom »expressiven Charakter« der Kunst in einem Atemzug mit ihrem Offenbarungsanspruch redet, legt er natürlich den Finger in die Wunde seiner eigenen frühen Ästhetik. Denn wenn er nicht sagen will, daß ich im Zuge ästhetischer Tätigkeit Botschaften mit Offenbarungscharakter an mich selbst versende – dann müßte er sich spätestens jetzt dem physischen Kunstwerk als Medium für das Versenden der Botschaften an andere zuwenden! Spätestens jetzt müßte der frühe Collingwood gegen die ganz auf die Fantasie fixierte mentalistische Ästhetik antreten und das physische Kunstwerk auf den Plan rufen. Schließlich kann zweifelsohne nur ein physisches Kunstwerk Übermittler der Botschaft nach außen sein! Weil Collingwood diesen Schritt jedoch nicht tut, bricht er seiner Reduktionismuskritik die Spitze ab. Statt dessen setzt seine These vom »paradoxen« Wesen der Kunst einfach einen Bindestrich zwischen die beiden völlig kontradiktorischen Positionen des italienischen Mentalismus und der englischen Romantik. Es wird jedoch noch nicht einmal thematisiert, daß zwischen beiden Positionen in keiner Frage so wenig Einigkeit herrscht wie in der hier einschlägigen Frage nach dem Wahrheitswert der ästhetischen Tätigkeit. Es fehlen auch alle Überlegungen dazu, daß die mentalistische und die romantische Ästhetik grundsätzlich Verschiedenes unter ›Kunstwerk‹ verstehen. Auf so porösem Fundament läßt sich keine Brücke zwischen gegnerischen philosophi-

---

[63] »Art makes for itself two claims. First, that it is the activity of pure imagination; secondly, that it somehow reveals the truth concerning the ultimate nature of the real world.« *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. (86–89) 87. »Does art, then, contradicts itself?« A. a. O. 87. »Undoubtly it does.« A. a. O. 87. »The paradox of art is that it is both intuitive (pure imagination) and expressive (relevatory of truth).« A. a. O. 87. »This false reduction of the second claim to the first is, unless I am mistaken, the motive of Croce's famous identification of intuition and expression.« A. a. O. 87.

[64] Vgl. dazu Abschnitt 3.1.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Positionen errichten. Damit ist der frühe Collingwood nicht nur in dem Anliegen gescheitert, den Weltbezug der ästhetischen Tätigkeit zu bewahren, sondern auch in dem Versuch der Vermittlung der beiden entgegengesetzten ästhetischen Traditionen seiner Zeit. Auf ähnlich wackeligen Füßen steht auch Collingwoods Modell der Begründung des ästhetischen Werts.

(f) Die Tendenz der Kunst zur Selbsttranszendenz. Collingwood begründet den »Wert der Tätigkeit Kunst« in *Speculum Mentis* mit ihrer »Tendenz zur Selbsttranszendenz«. Was verbirgt sich hinter dieser geheimnisvollen Formel? Der frühe Collingwood von 1924 sieht die ästhetische Tätigkeit als eine instabile Tätigkeitsform. Sein Argument lautet, daß die ästhetische Tätigkeit zwangsläufig regelmäßig von höheren Tätigkeitsformen unterbrochen wird, weil sich der ästhetisch Tätige regelmäßig mit der alltäglichen Wirklichkeit konfrontieren muß (s. o.). Entscheidend für Collingwoods Begründung des Wertes ästhetischer Tätigkeit ist nun seine Überzeugung, daß jede Konfrontation mit der Wirklichkeit den ästhetisch Tätigen sowohl zu der Frage nach dem Unterschied zwischen den Objekten der realen und der imaginierten Welten provoziert als auch zu der Frage, ob die Ahnung eines tieferen Wahrheitsgehaltes von fiktiven Welten vielleicht doch ein fundamentum in re haben könnte. Sobald der ästhetisch Tätige solche Fragen stellt, überwindet er laut Collingwood das Niveau der ästhetischen Tätigkeit und tritt in das nächste Stadium der religiösen Tätigkeit ein, welches dadurch gekennzeichnet ist, daß es plötzlich essentiell wichtig ist, ob man an die Realität von imaginativen Weltentwürfen glauben kann oder nicht. Religion[65] definiert Collingwood in *Speculum Mentis* als die Tätigkeit, in der »dasjenige auch definitiv als wahr behauptet wird, was imaginiert wird«, und die fest »an die Realität der Einbildungen der eigenen Imagination glaubt«. Laut Collingwood entsteht aus dem Kontakt mit der äußeren Realität also der Impuls, über das ästhetische Stadium hinaus in das Stadium religiöser Tätigkeit einzutreten[66]. Das ist die »Tendenz der Kunst zur Selbsttranszendenz«.

Lassen wir nun die Frage beiseite, warum Collingwood von ›Selbsttranszendenz‹ spricht, wenn die ästhetische Tätigkeit durch

[65] In einer Anmerkung verweist Collingwood auf sein Buch *Religion and Philosophy* von 1916, in dem es um Religion und vor allem um das Christentum geht.
[66] Vgl. dazu auch *Donagan: Introduction.* A. a. O. x.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eindrücke aus der Außenwelt gestört wird? Verblüffenderweise soll nämlich »der Wert von Kunst« in dieser »Tendenz zur Selbsttranszendenz« liegen, daß sie sich »durch ihren eigenen inneren Widerspruch zerstört«! »Die Kunst muß vergehen, damit die Erkenntnis wachsen kann«. Die ästhetische Tätigkeit »existiert« dem frühen Collingwood zufolge »nur, damit sie überwunden« wird. Geringschätziger kann ein ästhetisches Wertbegründungsmodell wohl kaum ausfallen. Wenn man es polemisch rekonstruieren würde, lautete das Ergebnis in etwa wie folgt: Ein Dichter hat in völliger Weltabgeschiedenheit ein Gedicht geschrieben, muß aber glücklicherweise zum Briefkasten gehen, um es an einen Verleger zu schicken. Auf dem Weg zum Briefkasten sieht er reale Bäume und Autos und Menschen. Er fragt sich, warum er sich eigentlich mit Fantasiefiguren beschäftigt? Wenn alles glatt geht, läßt ihn diese Frage nicht mehr los. Er wird das Niveau der ästhetischen Tätigkeit endgültig verlassen, um endlich etwas Vernünftiges mit seinem Leben und mit seinen geistigen Kapazitäten anzufangen. Habe ich Collingwoods verächtliche Einstellung gegenüber der ästhetischen Tätigkeit etwa übertrieben? Nein, daß sie eher noch verächtlicher ist, beweist eine Passage, in der es heißt, daß der ästhetisch Tätige seine »Krankheit« zwar vergleichbar instinktiv wie ein Hund seinen Vitaminmangel diagnostizieren würde. Allerdings könne er nicht genauso instinktiv wie ein Hund mit »dem Fressen von Gras« darauf reagieren. Er müsse sich vielmehr ernstlich um eine »Heilmedizin«[67] bemühen. Es verwundert regelrecht, daß in dieser Passage nicht gleich von einer ›Geisteskrankheit‹ die Rede ist! Welche Konsequenzen wären aus Collingwoods Wertbegründung zu ziehen? Sollten wir alle ästhetisch Tätigen einsperren, damit sie niemals zum Briefkasten gehen und uns als ästhetisch tätige Außenseiter erhalten bleiben? Oder müßten wir sie im Gegenteil schleunigst aus ihren Häusern auf die Straßen jagen, um sie aus ihrem primitiven Geisteszustand zu befreien?

In diesem Wertbegründungsmodell ist von einem evolutionären Wert im Prozeß der Entwicklung der Geistestätigkeiten die Rede.

[67] Religion is »to assert what it imagines, that is, to believe in the reality of the figments of its own imagination.« *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. (90–111) 111. »The value of art as a form of experience is thus its selftranscendence«. A. a. O. 90. »This stage only exists to be superseded.« A. a. O. 90. »Art must perish as knowledge grows.« A. a. O. 90. »When the artist becomes aware of this, when he achieves in some sort of the diagnosis of his own disease, even if he does it no less instinctively than a dog eats grass, he must find a remedy.« A. a. O. 111.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dafür kann sich der ästhetisch Tätige selbst allerdings kaum interessieren, sondern nur der Philosoph von seinem über allen Wassern schwebenden Standpunkt aus. Gegen dieses Wertbegründungsmodell scheint dann auch ziemlich schnell der Einwand erhoben worden zu sein, daß es der ästhetischen Tätigkeit keinen intrinsischen Wert zuspricht. Dafür spricht, daß Collingwood in seinen *Outlines* von 1925 betont, daß die ästhetische Tätigkeit in ihrer Ausrichtung auf Schönheit »durch nichts auszutauschen« sei. Er betont hier, daß es »keinen Ersatz« gebe, der uns »über ihren Verlust hinwegtrösten könnte«, wenn man auch mit ästhetischer Tätigkeit natürlich keinesfalls »sein ganzes Leben ausfüllen« sollte. Dieses kleine Zugeständnis kann über die Schwächen von Collingwoods evolutionärem Wertbegründungsmodell jedoch nicht hinwegtrösten, zumal es in den *Outlines* auch noch zu einer geschichtsphilosophischen Theorie zur Entwicklung des kollektiven Menschengeistes ausgeweitet wird.

Ausgangspunkt dieses gewagten Unternehmens ist die aus *Speculum Mentis* bekannte These, daß die »ästhetische Tätigkeit eine per se zu transzendierende Phase des Bewußtseins« sei. Das wird ergänzt durch die These, daß sich »ihr Tod, der in ihrer Instabilität impliziert« ist, nicht nur in »einem bestimmten Moment der Entwicklung eines Individuums oder einer Rasse« ereignen würde, sondern »in jedem einzelnen Moment«. Mit dieser These will sich Collingwood vermutlich von Hegels zeitlicher Verortung der qualitativen Sprünge in der Entwicklung der Kunstformen distanzieren.[68] Das Ergebnis ist jedoch eine Übertragung des Ausgangsgedankens der mentalistischen Ästhetik von der Primitivität der ästhetischen Tätigkeit auf ganze Rassen, Kulturen, und Gesellschaften (die Begriffe variieren). Auch Kulturen werden laut Collingwood nämlich zum ersten Mal im Zuge von ästhetischer Tätigkeit theoretisch tätig, um dann durch den Einbruch der Frage nach der Realität der imaginativen Objekte auf das höhere theoretische Reflexionsniveau der religiösen Tätigkeit zu gelangen. Auch hier liegt der Wert der ästhetischen Tätigkeit in einem »Übergehen vom Leben der Kunst in ein anderes und eigentlicheres Leben, von der monadischen Welt der Imagination zur Welt der Realität, wodurch ihr Monadismus wesentlich überwunden«[69] wird. Die ästhetische Tätigkeit wird also auch

---

[68] Ich werde diesen Faden noch einmal aufgreifen im Abschnitt 6.2.

[69] »By insisting upon the aesthetic activity as it is in itself, by pointing out that beauty has merely as beauty is an irreplaceable and infinitely precious possession, insufficient

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

aus welthistorischer Perspektive nur als eine Etappe angesehen, die die Menschheit mit guten Gründen um ihrer Höherentwicklung willen schleunigst und restlos hinter sich gelassen hat. Falls das ein Beitrag zur Kulturgeschichte der Ästhetik sein soll, fällt er neben Hegels Ästhetik in seiner Pauschalität zweifelsohne äußerst dürftig aus. Zumal wir uns laut Hegel ja heutzutage wenigstens noch an der profanen Kunst erfreuen dürfen, ohne uns als infantile Kretins oder unzivilisierte Wilde fühlen zu müssen.

Damit läßt sich nur das Fazit ziehen, daß die Ästhetik des frühen Collingwood in nahezu jeder Hinsicht substantielle Mängel aufweist. (Allerdings sollte man deshalb nicht gleich so weit gehen wie Brown, der sie barsch als »unglaublich blödsinnig«[70] bezeichnet.) Collingwoods frühe Ästhetik krankt daran, daß sie Ästhetik ausschließlich aus der engen Perspektive einer mentalistischen Philosophie des Geistes betreibt: Das von Bradley aufgeworfene Problem wird von den Vorgaben der mentalistischen Ästhetik geradezu erzeugt, so daß es von Vornherein als sinnloses Unterfangen angesehen werden muß, das Problem mit den Mitteln der mentalistischen Ästhetik lösen zu wollen. Wie Croce, so interessiert sich auch der frühe Collingwood ausschließlich für den Stellenwert der ästhetischen Tätigkeiten innerhalb einer präjudizierten Hierarchie von Geistestätigkeiten, in der (von Vico vor mittlerweile fast dreihundert Jahren) einmal festgelegt worden ist, daß sie die unterste Tätigkeit darstellt. Einer anspruchsvollen Tätigkeit Kunst kann die mentalistische Ästhetik jedoch schon von diesem Ansatz her nicht gerecht werden. Daß eine Ästhetik, die mentale Tätigkeit der Fantasie und das anspruchsvolle Kunstschaffen schlicht gleichsetzt, den vielfältigen Phänomenen der Kunst nicht gerecht werden kann – das zeigt sich noch einmal deutlich in Collingwoods *Outlines of a Philosophy* of Art von 1925.

---

perhaps to fill the whole of life but yet admitting of no substitute that can even begin to console us for its loss.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 147. »Thus art in itself is a phase of consciousness which is always being transcendent; its instability involes its death which takes place not at a certain moment of development in the individual or the race, but at every moment.« A. a. O. 148. Art passages »from the life of art to another and fuller life, from the monadic world of imagination to the world of reality, whose essence is its transcendence of all monadism.« A. a. O. 146.

[70] »Collingwood's early aesthetics, as it is presented in the Speculum Mentis and the Outlines of a Philosophy of Art, is almost incredible.« *Brown: Neo-Idealistic Aestetics.* A. a. O. 185.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. Die mentalistische Kunstphilosophie des frühen Robin George Collingwood

Collingwood knüpft mit seinen *Outlines* an die *Speculum Mentis* von 1924 mit der Bemerkung an, daß er den hier entwickelten Begriff der ›ästhetischen Tätigkeit‹ als imaginierende Tätigkeit in seinen Implikationen für eine Philosophie der Kunst im engeren Sinne beleuchten wolle. Das Buch behandelt die ästhetischen Kategorien des Erhabenen, des Komischen, des Häßlichen und des Schönen in seinen Spielarten des Natur- und des Kunstschönen. Verpflichtet ist es vermutlich der Programmskizze des frühen Bosanquet.[71]

Zum Thema ›ästhetische Kategorien‹ ist die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus mittlerweile kein unbeschriebenes Blatt mehr. Der traditionskritischen Methode gemäß, entwickelt der frühe Collingwood seine ästhetischen Konzeptionen, indem er sich (wenn auch zumeist ohne Namensnennungen) inmitten der heterogenen Positionen dieser Tradition verortet. Bevor er sich jedoch den ästhetischen Kategorien selbst zuwenden kann, muß seine mentalistische Ästhetik erst einmal grundsätzlich rechtfertigen, daß sie sich überhaupt mit ästhetischen Kategorien jenseits des Schönen befaßt. In dieser Schlacht hat Collingwood den frühen Croce persönlich zum Gegner. Croce verbannt nämlich in Opposition gegen die deutschen Nachhegelianer das Komische und das Erhabene als »pseudoästhetische Begriffe« aus dem Bereich der Ästhetik, mit dem Argument, daß unsere Reaktionen auf Komisches und Erhabenes emotionale Reaktionen seien, so daß ihre Analyse in den Bereich der Psychologie und nicht in die Ästhetik falle.[72]

Gegen eine solche Position gibt der frühe Collingwood zu bedenken, daß wir viele Kunstwerke für ästhetisch exzellent hielten, obwohl wir sie definitiv nicht schön, sondern tragisch, komisch oder erhaben finden. Vom ›ästhetisch Exzellenten‹ ist beim späten Bosanquet die Rede. Collingwoods Sprachgebrauch läßt also vermuten, daß sein Einwand vom späten Bosanquet entlehnt ist. Diesen Verdacht zerstreut Collingwood jedoch, indem er sich auf den ›Mann von der Straße‹ *(common sense)* beruft. Dieser sei überzeugt, daß »die Unterscheidung zwischen dem Erhabenen und dem Komischen ästhetische Bedeutung« habe, die mit der Redeweise vom ›ästhetisch Exzellen-

[71] Vgl. Abschnitt 5.1.

[72] *Croce: Estetica.* A. a. O. (84–89) 88. Vgl. Abschnitt 4.4.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten‹ nicht einfach nach dem Motto »nachts sind alle Katzen grau«[73] eingeebnet werden dürfe.[74] Damit schlägt Collingwood sich aber keineswegs auf die Seite der deutschen Nachhegelianer. An dieser Position (das sie gemeint ist, läßt sich inhaltlich erschließen) kritisiert er, daß sie die ästhetischen Kategorien der Tatsache zum Trotz als distinkte Kategorien behandeln würde, daß sich kaum ein Kunstwerk eindeutig und ausschließlich einer einzigen Kategorie zuordnen ließe. So könnten wir beispielsweise den Hamlet sowohl komisch als auch tragisch als auch erhaben nennen. Das ist nur einer der (im Detail nicht interessanten) Gründe, warum nach Collingwood eine distinkte Katalogisierung der ästhetischen Kategorien nicht zu leisten ist. Er selbst konzentriert sich deshalb nur auf die drei wichtigsten ästhetischen Kategorien des Erhabenen, des Komischen und des Schönen in seinen verschiedenen Spielarten.

(a) Das Erhabene. Um sich mit einer eigenständigen Auffassung des Erhabenen im Wirrwarr der Positionen seiner ästhetischen Tradition zu verorten, geht Collingwood gegen eine nicht näher benannte Position in Opposition, der zufolge das Erhabene durch überwältigende Kräfte zu erklären ist. Damit kann nur die Position gemeint sein, welche Kants *Kritik der Urteilskraft* in Anknüpfung an Edmund Burke[75] vertritt. Weil ich beiden Positionen hier nicht gerecht werden kann, nur das Wichtigste in Kürze.[76]

Edmund Burkes Ästhetik setzt die Prämisse, daß das ästhetische Vergnügen in einem besonders leidenschaftlichen Empfinden bestünde. Dann unterscheidet sie mit dem Selbsterhaltungs- und dem Geselligkeitstrieb zwei Quellen menschlicher Leidenschaften, aus denen quasi arbeitsteilig ästhetisches Vergnügen entstehen kann. Das Schöne spricht den Geselligkeitstrieb an. Hingegen werden die »Lei-

---

[73] »Every one has always thought that there is same aesthetic significance in the distinction between the sublime and the comic.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (72–77) 74. It is »to convert the philosophy of art into a night in which all cows are black.« A. a. O. 46.

[74] Bosanquets späte Ästhetik wartet durchaus mit Kriterien zur Unterscheidung des Komischen und Erhabenen innerhalb der Kategorie des ästhetisch Exzellenten auf. Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

[75] Burke kommt das Verdienst zu, den Begriff des ›Erhabenen‹ als Gegenbegriff zum ›Schönen‹ in die Ästhetik eingeführt zu haben. Vgl. dazu *Homann, R.: Erhabene (das)*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 2. Darmstadt 1972, 626.

[76] Das Standardwerk zum Erhabenen ist heute *Das Erhabene.* Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Einl. u. hrsg. von Ch. Pries. Weinheim 1989.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

denschaften, die die Selbsterhaltung betreffen«, durch das Erhabene und näherhin durch alles erregt, »was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen«. Der Selbsterhaltungstrieb ist nun ein ganz elementarer Trieb. Deshalb ist das Erhabene laut Burke »dasjenige, was die stärkste Empfindung« evoziert, »die zu fühlen das Gemüt fähig ist«[77]. Aus diesem Grund kann es neben dem Schönen bestehen. So lautet in der hier gebotenen Kürze Burkes psychologische Ästhetik des Erhabenen in Grundzügen, die als der Gedanke vom ›schönen Horror‹ in die Geschichte der Ästhetik eingegangen ist.

Kant greift diesen Gedanken mit folgenden Modifikationen auf: Er definiert das Erhabene als dasjenige, was »schlechthin groß« ist, beschränkt es auf den Bereich der Natur, und unterteilt es in das mathematisch-Erhabene und das dynamisch-Erhabene. Mathematisch-erhaben ist beispielsweise die Milchstraße, weil sie aus einer Überfülle von Sternen besteht, die wir nicht mehr zählen können. Ein Meeressturm ist hingegen dynamisch-erhaben, weil Kräfte walten, denen wir uns nicht mehr stellen können. Die spezifische Lust am Erhabenen beider Spielarten besteht laut Kant darin, daß wir angesichts des Erhabenen jenseits unseres jeweiligen Unvermögens und jenseits unserer Schwäche als Naturwesen gegen die äußeren Kräfte der Natur in uns mit der Freiheit zugleich »ein Vermögen« entdecken, durch das wir von der Natur unabhängig und der Natur sogar überlegen sind. Auf unserer Freiheit gründet sich laut Kant nämlich »eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art«, als es »diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann«[78].

Gegen diese Auffassung richtet Collingwood Argumente, die meiner Rekonstruktion zufolge der Kant-Kritik Coleridges entlehnt sind.[79] Collingwoods erster Einwand lautet, daß der Übertritt von der

---

[77] *Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful.* London 1757/[2]1759. Im Text zit. nach *ders.: Vom Erhabenen und Schönen.* Übers. v. F. Bassenge. Hrsg. v. W. Strube. Hamburg [2]1989. Vgl. zu Burkes psychologischer Ästhetik in Grundzügen auch Absatz 1.2.a.

[78] *Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft.* 1790. Einl. u. hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001, 110, 129. Vgl. auch *Strub, Christian: Das Häßliche und die ›Kritik der ästhetischen Urteilskraft‹.* Überlegungen zu einer systematischen Lücke. In: *Kant-Studien* 80. 1989, 416–446.

[79] Dieselben Einwände finden sich gegen Kant gerichtet schon in *Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria.* (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. J. Shawcross. Oxford 1907. Reprinted 1939, 312 Anm.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ästhetischen Sphäre in die Sphäre von Moral und Freiheit unmotiviert sei. Zweitens kritisiert er, daß wir über die widerstreitenden Kräfte nichts Relevantes erfahren würden. (Dieser Einwand ist natürlich ungerechtfertigt). Sein dritter Einwand lautet, daß wir weder alles Zahlreiche noch alle Lokomotiven, Elefanten und Seestürme per se erhaben nennen würden, auch wenn noch so große Gewalten am Werk seien.

Collingwood betreibt den ganzen Aufwand, um zu bestreiten, daß Erhabenheit eine physische Objekteigenschaft ist. Nach Collingwood ist »die Kraft bzw. die Gewalt, welche ein Objekt erhaben macht, lediglich eine Macht, die es auf uns nur auszuüben scheint«. Diese Auffassung ist vermutlich (Namen werden wie üblich nicht benannt) der Hothoschen Fassung der Hegelschen Ästhetik entlehnt.[80] Collingwood faßt das Erhabene nämlich als Zustand auf, der sich plötzlich und quasi »gegen unseren Willen« einstellt, wenn sich uns überraschend »Schönheit aufdrängt«, wo wir sie nicht erwartet haben. Sein Beispiel lautet, daß »eine Person, die in den Bergen lebt«, die Berge »eher schön als erhaben sehen« würde, weil sie mit der Schönheit der Berge vertraut ist. Eine andere Person hingegen, die die Berge »mühsam« und vielleicht auch mit ein bißchen »Furcht« im Herzen erklommen hat, wird laut Collingwood die »Schönheit der Berge« jedoch »als Erhabenheit« wahrnehmen. Diese Person ist von der Schönheit der Berge plötzlich überrascht. Deshalb sieht sie sich unvermittelt in einen erhabenen Zustand versetzt.

Ein erster Einwand lautet, daß überraschende Schönheit wohl kaum per se in einen Zustand der Erhabenheit versetzt. Was ein Archäologe vielleicht noch bestätigen kann, der im Wüstensand überraschend ein reich verziertes Grab findet, wird eine Putzfrau sicherlich nicht mehr nachvollziehen können, die unter einem Sofa

---

[80] In der Hothoschen Fassung dieser Ästhetik finden wir zum Erhabenen in der Natur (das auf gar keinen Fall mit der Erhabenheit der symbolischen Kunstform verwechselt werden darf; vgl. dazu Abschnitt 3.1.) die These, daß die »Erhabenheit des unermeßlich aufgewühlten Meeres« beispielsweise nicht dem Gegenstand »als solchen« angehören würde, sondern »in der erweckten Gemütsstimmung zu suchen« sei«. *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 177. Meiner Auffassung zufolge folgt Collingwood diesem Projektionsgedanken. In Abschnitt 3.2. vertrete ich allerdings die These, daß die Projektionstheorie nicht von Hegel stammt und bei näherer Hinsicht mit wichtigen Grundannahmen von Hegels Ästhetik (insbesondere der Annahme einer Neutralität des Natürlichen gegenüber der Adäquatheitsforderung der Kunst) sogar inkompatibel ist. Daß die Hothosche Fassung im angelsächsischen Sprachraum gängig war, bezeugt *Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic.* London 1892/[4]1917, 334 Anm. 1.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unvermutet ein edles Schmuckstück entdeckt. Ein gravierenderes Problem besteht darin, daß im Beispiel von der ›Schönheit von Bergen‹ zweifelsfrei im Sinne einer physischen Objekteigenschaft die Rede ist, nachdem genau dieses Verständnis von ›Schönheit‹ zuvor abgelehnt worden war. Versetzen uns Berge generell in einen Zustand der Erhabenheit, wenn sie nur überraschend genug am Horizont auftauchen, oder müssen sie nicht vielleicht doch bestimmte physische Eigenschaften haben? Und warum braucht der Mentalist überhaupt noch reale Berge? Erfüllen imaginierte Berge nicht denselben Zweck? (Wobei natürlich das Folgeproblem entstehen würde, daß uns durch eigene Imaginationstätigkeit entworfene Berge wohl kaum überraschen können.) Der unbefriedigende Eindruck verfestigt sich, wenn Collingwood das Erhabene schließlich – vermutlich unter dem Eindruck von Bosanquets Lesart der Dialektik des Komischen und Erhabenen bei dem deutschen Hegelianer Theodor Friedrich Vischer[81] in seiner *A History of Aesthetic* von 1892 – als die »erste und elementarste«[82] Stufe des Schönen ausweist. Sein Argument lautet, daß der Zustand der Erhabenheit ein instabiler Zustand sei, weil er schließlich nur auf einem kleinen Überraschungsmoment basieren würde. Warum sollte etwas auf einem niedrigeren Niveau des Schönen angesiedelt werden, nur weil uns seine Schönheit überrascht? Es ließen sich zweifelsohne noch mehr Einwände auflisten. Das würde jedoch nur den grundsätzlichen Eindruck verstärken, daß Collingwoods mentalistische Ästhetik des Erhabenen sowohl dem Vergleich

---

[81] Collingwood nennt keine Namen, aber die Parallelen zu Vischers Dialektik des Erhabenen und des Komischen sind offensichtlich. Zusammenfassend lesen wir bei Vischer: »Gehen wir auf den einfachen metaphysischen Grund der inneren Einheit des Erhabenen, Komischen und Schönen zurück. Das Schöne erschien zunächst in einfacher Position. Dann trat darin die Negation ein, indem zuerst ein sinnliches Moment im Erhabenen negiert wurde. Das Komische dreht die Sache um und negiert diese erste Negation. *Duplex negatio affirmat*; aus der doppelten Verneinung entspringt wieder das bejahende Wesen, das Schöne, hervor.« *Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Einl. von W. Oelmüller. Frankfurt a. M. 1967, 211.

[82] »That power or force which makes an object sublime can only be its power over us.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (77 ff.) 78. »Sublime, therefore, is beauty which forces itself upon our mind, beauty which strikes us as if it where against our will and in spite of ourselves.« A. a. O. 78. »Thus a person who lives among mountains sees them rather as beautiful than as sublime; but a person who, climbing them in fatigue and in some fear, suddenly becomes conscious of their beauty, which so long as he is wholly absorbed in his climbing he cannot do, sees their beauty as sublimity.« A. a. O. 79. »The sublime is the first and most elementary form of the beautiful.« A. a. O. 79.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit Burke und Kant als auch mit Bosanquets Theorie vom schwierig Schönen in keiner Weise standhalten kann.

(b) Das Komische. Auch Collingwoods Ausführungen zum Komischen weisen auf den Einfluß Vischers in Bosanquets Lesart hin. Der frühe Collingwood läßt das Komische nämlich dialektisch durch einen plötzlichen Einstellungsumschwung aus dem Erhabenen hervorgehen. Daß die im Erhabenen bewunderten »göttlichen Attribute« eigentlich nur »vergrößerte Schatten unserer eigenen Kräfte« sind, offenbart sich dem frühen Collingwood zufolge nicht nur der philosophischen Analyse, sondern von Zeit zu Zeit auch in einer ästhetischen Situation selbst. In diesem Fall hört das Erhabene plötzlich auf, »uns als Erhabenes zu beeindrucken«. Sobald der »erste Schock der Offenbarung vorüber ist«, treten wir dann in eine Stadium ein, in dem uns dasjenige, was uns vormals erhaben zu sein schien, plötzlich lächerlich erscheint. Das geschieht aus der »Erkenntnis« heraus, daß das »Objekt seine Erhabenheit einzig und allein einem Akt des Betrachters verdankt«. Collingwood plausibilisiert diese These mit dem Hinweis darauf, daß wir immer »dann in Lachen ausbrechen« würden, wenn sich herausstellt, daß wir uns nur irrtümlicherweise von einer Gefahr bedroht gesehen haben, weil wir die »Tendenz« hätten, immer dann zu »lachen, wenn wir einer Gefahr oder einer Angst entronnen«[83] sind.

So nachvollziehbar das in gewisser Weise ist, so wäre es doch traurig, wenn ein Entrinnen aus Angst und Gefahr der einzig mögliche Anlaß für Lachen wäre. Und will Collingwood mit seiner These von der Instabilität des erhabenen Zustandes tatsächlich behaupten, daß jedes Stadium der Erhabenheit zwangsläufig irgendwann in einen komischen Zustand umschlägt? Stellen wir uns das einmal konkret vor: Ich befinde mich staunend in einer mittelalterlichen Kathedrale (oder in einer Pyramide oder in einer Berglandschaft) und lasse ihre mir plötzlich offenbar werdende Schönheit ehrfürchtig auf mich wirken – um dann ebenso plötzlich in Gelächter auszubrechen, weil ich merke, daß ich mir die Schönheit nur zusammenfantasiert

[83] »We are worshipping an idol whose divine attributes are only the magnified shadow of our own powers.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (79–83) 80. The sublime, »when the first shock of its revelation is over, ceases to impress us as sublime.« A. a. O. 80. »The correction of this must be the recognition that the object owes its sublimity to the observer's act.« A. a. O. 80. »Hence we tend to laugh at any escape from danger or anxiety.« A. a. O. 82.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

habe. Diese Erklärung des Komischen grenzt ans Absurde. Zumal nicht geklärt ist, ob der doppelt plötzliche Einstellungswechsel in der ästhetischen Tätigkeit schon angelegt ist, oder ob er durch etwas außer mir motiviert sein muß, wofür natürlich nur das physische Objekt (Kirche, Pyramide, Berg) infrage käme. Collingwoods Theorie des Komischen kann also ebenfalls nicht überzeugen.

(c) Das Schöne. ›Schönheit‹ ist für Collingwood weder eine meßbare Beschaffenheit von physischen »Objekten der Wahrnehmung« noch (das ist zweifelsohne gegen die Ästhetik Hegels gerichtet) ein »durch das Denken zu erfassender Begriff«. Letzteres plausibilisiert er damit, daß man den »unbeschreiblichen speziellen Reiz«[84] von Beethovens *Waldstein-Sonate* op. 53 intellektuell letztlich nicht erklären, sondern nur empfinden könne. Dem frühen Collingwood zufolge soll der Begriff des ›Schönen‹ statt dessen einen schönen Zustand der Stimmigkeit und Harmonie bezeichnen, der aus einem Vorstadium heraus entsteht, in dem wir uns in ein- und demselben Moment »von der Erhabenheit eines Objektes beeindruckt sehen« und gleichzeitig »seinen Umschlag ins Komische schon antizipieren« können. Aus dieser »Synthese des Erhabenen und des Komischen« soll in dialektischem Umschwung der Zustand des »Schönen im Vollsinn des Begriffs« hervorgehen. Ich habe einen solchen Zustand des Oszillierens zwischen erhabenem Staunen und nahendem Lachen noch nicht erlebt. Laut Collingwood sind aus diesem Zustand jedoch eine Fülle beeindruckender Kunstwerke entstanden, so beispielsweise die mittelalterlichen Kathedralen, in deren Winkeln groteske Figuren versteckt sind, und außerdem die großen Tragödien von Schiller und Shakespeare, die ja immer auch komische Szenen enthalten.

Donagan kritisiert, daß der frühe Collingwood mit seinem Begriff des ›Schönen‹ »Ruskin und den deutschen Idealisten« folgen und damit Croces »Konzeption der ›Schönheit‹ ihres Inhaltes ent-

[84] »Beauty is not a quality of objects apprehended by perception, nor yet a concept grasped by thought.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (60–72) 70. »What is felt as a peculiar thrill, indescribable but easily recognizable, at the point in the *Waldstein Sonata* which a small bay used to call the ›moonrise‹, turns out on analysis to be the contrast between the key of E major and that of C in which the sonata began.« A. a. O. 70. Hier ist allerdings der beckmesserische Einwand vonnöten, daß es Beethovens *Sonata quasi una fantasia* op. 27.2. in cis-moll und nicht die *Waldstein-Sonate* ist, welche vom Volksmund ›Mondschein-Sonate‹ genannt wird.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

leeren«[85] würde. Dazu ist erstens zu sagen, daß Ruskin eine andere Auffassung vom Schönen hat als die deutschen Idealisten.[86] Zweitens ist Collingwoods Definition des Schönen sicherlich nicht zirkulär, wie Donagan[87] ebenfalls behauptet. Donagans Argument lautet, daß Imagination immer auf Kohärenz ziele, so daß per se jedes Imaginationsprodukt kohärent und damit schön sei. Dieses Argument zielt ins Leere, weil ästhetische Tätigkeit gegen ihre Intention schließlich auch mißlingen kann (s. u.). Vor allem aber lehnt sich der Schönheitsbegriff des frühen Collingwood natürlich an Croce an. Wie Croce, so macht schließlich auch Collingwood Schönheit ausschließlich vom Verlauf einer ästhetischen Tätigkeit und nicht etwa von physischen Objekteigenschaften abhängig. Damit birgt Collingwoods Auffassung vom Schönen auch dasselbe Problem in sich wie Croces Auffassung. Collingwood behauptet, daß die ästhetische Tätigkeit nur intern und »nach eigenen Standards« bewertet werde könne. Wie Croce, sieht sich deshalb auch Collingwood mit dem Problem des selbsternannten Künstlers[88] konfrontiert. Problematisch ist auch Collingwoods Dialektik des Schönen: Eine schizophrene Gleichzeitigkeit von zwei Zuständen würde kein wirklicher Dialektiker als Synthese bezeichnen. Zudem bekommt der ästhetische Genuß beim frühen Collingwood den Geruch von Totenruhe, wenn er den wirklich schönen Zustand als einen Zustand der absoluten Ausgeglichenheit bezeichnet, in dem man nicht mehr zwischen Komik und Erhabenheit »von einem Extrem ins andere fällt, sondern zur Ruhe im Zentrum«[89] kommt, weil die Mitte (was immer man sich darunter im Falle eines ja nicht räumlichen Zustandes vorstellen soll) zwischen Ehrfurcht vor der Übermacht des Erhabenen und einer diesen Zustand wieder auflösenden Lachlust erreicht sei.

---

[85] »In this he followed Ruskin and the German Idealists. It is true that by defining beauty in terms of Crocean concept of imagination, he emptied it of the content it had for them.« *Donagan: Introduction*. A. a. O. xix.

[86] Vgl. die Abschnittte 4.1. und 4.2.

[87] *Donagan: Introduction*. A. a. O. xvii.

[88] Vgl. dazu Abschnitt 4.4.

[89] »We find ourselves impressed by the sublimity of the object, but now we anticipate the collapse of this sublimity into ridicule.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (83–88) 84. »The synthesis of the sublime and the comic therefore gives us the beautiful in the full sense of the world.« A. a. O. 85. »Instead of leaping from an extreme to the other, it has come to rest in the centre.« A. a. O. 87.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(d) Das Häßliche. Auch mit seiner Auffassung vom Häßlichen schließt sich der frühe Collingwood Croce an: Komplementär zum Schönen stellt sich seiner Ästhetik zufolge nämlich ein häßliches Unwohlsein ein, wenn die Tätigkeit Kunst in ihrem Streben nach Harmonie mißlingt. Collingwoods Annäherung an den frühen Croce geht so weit, daß er sogar dasselbe Argument wie dieser für die Auffassung formuliert, daß es vollkommen Häßliches (gemeint ist ein vollkommenes Mißlingen der auf die Realisierung von Schönheit gerichteten ästhetischen Tätigkeit) nicht geben könne. Croces Argument lautet, daß dem vollkommen Häßlichen »jedes Element der Schönheit fehlen würde«. Das habe die absurde Konsequenz, daß das vollkommen Häßliche »ipso facto aufhören« würde, »häßlich zu sein, weil in diesem Falle der Widerspruch« des Strebens nach Schönheit ohne Realisierung von Schönheit »ein Ende nähme, in dem sein Dasein ruht«[90]. Exakt dasselbe Argument finden wir beim frühen Collingwood: Die ästhetische Tätigkeit strebe nach der Realisierung von Schönheit; insofern sei Schönheit in ästhetischer Tätigkeit immer zumindest als intendiertes Ideal präsent; und das bedeute wiederum, daß es das vollkommen Häßliche im Sinne einer völligen Abwesenheit des Schönen nicht geben könne. »Alle Häßlichkeit« setzt laut Collingwood »eine Schönheit« voraus, die entweder nicht realisiert oder aber zerstört wird. Deshalb könne Häßlichkeit immer nur relative Häßlichkeit im Sinne von »verdorbener und häßlich gemachter Schönheit« sein. Collingwoods Beispiel lautet, daß »ein Bild« nie »völlig häßlich« sein könne, sondern daß immer eine »Mixtur von Häßlichkeit und Schönheit«[91] vorliegen müsse, weil nur »die Anwesenheit von Schönheit Häßlichkeit überhaupt erst möglich« mache. Dieses Beispiel ist entlarvend, weil es zeigt, daß der mentalistische Ästhetiker zwischen mißlungenen Bildern und solchen, die Häßliches darstellen, nicht unterscheiden kann, Damit sind aber noch längst nicht alle Probleme genannt, die Collingwood von Croce geerbt hat. Das größte Problem für eine mentalistische Ästhetik ist das Naturschöne.

---

[90] *Croce: Esthetica.* A. a. O. 77.

[91] »It presupposes a beauty to be destroyed.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 62. »All ugliness is beauty spoilt, beauty uglified.« A. a. O. 61. »A picture or a view which is descorbed as ugly is never wholly and simply ugly, but is always a mixture of ugliness and beauty, and it is the presence of beauty that also makes the ugliness possible.« A. a. O. 61. »To distinguish an activity as worse or better does not imply referring it to some standard other than itself.« A. a. O. 60.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(e) Das Naturschöne. Wie die Kapitel 2–5 gezeigt haben, ist die Einstellung zum Naturschönen im angelsächsischen Idealismus extrem heterogen. Die englische Romantik betrachtet die Natur in Nachfolge Schellings als Urquell des Kunstschaffens.[92] Bosanquet fordert in seinem Programm einer ›Ästhetik der Zukunft‹ von 1892 wegen einer spezifisch englischen Liebe zur Natur die Entwicklung einer englischen Ästhetik der Natur.[93] Croces frühe Ästhetik und Hothos Fassung der Hegelschen Ästhetik erklären das Naturschöne hingegen einstimmig für ästhetisch irrelevant, das allerdings aus unterschiedlichen[94] Gründen. Der frühe Collingwood macht einen unglücklichen Spagat zwischen allen vier Positionen.

Wie der frühe Bosanquet, so konstatiert auch Collingwood, daß sich »die ästhetische Energie des modernen Englands« auf die Natur »konzentrieren« müsse. Aber kann es für einen Mentalisten überhaupt ›das Naturschöne‹ geben? Dagegen spricht erstens, daß die mentalistische Philosophie die gesamte vermeintlich physische Welt und damit auch die Natur als Konstruktion des Geistes ansieht.[95] Ein zweites Problem besteht darin, daß die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit ja als eine Tätigkeitsform ansieht, die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände noch nicht schert, während wir das Naturschöne in aller Regel doch als Schönheit von realen Objekten der äußeren Natur ansehen.

Während Croce eine Theorie des Naturschönen für unmöglich hält, ist Collingwood zuversichtlicher. Sein Argument lautet, daß der

---

92 Vgl. dazu das 2. Kapitel insg.

93 Vgl. Abschnitt 5.1.

94 Zur Erinnerung: Wie ich in Abschnitt 3.2. dargelegt habe, entwickelt die Hothosche Fassung von Hegels Ästhetik ausgehend vom Hegelschen Diktum von der »aus dem Geist« entsprungenen Schönheit eine Projektionstheorie des Naturschönen, der zufolge wir unsere Vorstellungen vom Schönen durch eine eigene aktive geistige Leistung in das Natürliche hinprojizieren. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 48 ff. Vgl. auch *ders.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* III. In: *Werke*, Bd. 10. Hrsg. von E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/^{2}1986, 367. Beim Mentalisten Croce hingegen heißt es, daß man »nichts von ästhetischem Belang« meinen könne, wenn man »eine Landschaft schön nennt«, weil ›schön‹ nur die Wertgefühle sein könnten, welche die gelungene ästhetische Tätigkeit begleiten, während das sogenannte »Schöne in der Natur« wie die physischen Kunstwerke lediglich als »Reizmittel der ästhetischen Reproduktion« anzusehen seien«. Für Croce ist es deshalb unmöglich, eine Ästhetik des Naturschönen zu entwickeln. *Croce: Estetica.* A. a. O. 93 f. Vgl. dazu Abschnitt 4.1.

95 Croces Plausibilisierung lautet, daß alle glauben, die physische Welt bestünde aus Atomen, obwohl Atome »Konstruktionen unserer Vernunft zum Zwecke der Wissenschaft« seien. *Croce: Brevario.* A. a. O. 8 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mentalismus die ästhetischen Objekte ja keineswegs auf Irrealität festlegen würde. Er betrachte lediglich die ästhetische Tätigkeit als eine gegenüber der Realität und Irrealität ihrer Objekte völlig indifferente Tätigkeit. Deshalb könne es der mentalistischen Ästhetik »hinsichtlich der Schönheit eines Objektes gleichgültig« sein, ob es nun »imaginär im engeren Sinne des Wortes« ist oder real, und ob es sich »um ein natürliches Objekt oder um ein Kunstwerk« handelt, »falls es real« ist. Wie man sich den Unterschied von ›imaginären Objekten im engeren Sinne‹ und ›imaginären Objekten, die zusätzlich auch noch real sind‹ vorstellen soll, bleibt vorerst im mentalistischen Dunkel. Man erfährt lediglich, daß die Unterscheidung ästhetisch von großem Interesse sei, weil der ästhetisch Tätige (the artist) »gewohnheitsmäßig« zwischen realen und irrealen Objekten sowie zwischen »natürlicher und künstlerischer Schönheit« unterscheiden und seine ästhetische Tätigkeit an diesem Wissen ausrichten würde.

Das läßt stutzen. Die ästhetische Tätigkeit soll wesentlich indifferent gegenüber der Realität ihrer Objekte sein. Gleichzeitig aber soll der ästhetisch Tätige Irreales und Reales sowie Naturdinge und Kunstwerke unterscheiden? Anstatt dieses offensichtliche Inkonsistenzproblem als solches zu benennen, spricht Collingwood von einem ›Paradoxon‹, wenn er als Mentalist einerseits daran festhält, daß sich »Imagination per definitionem um die Realität ihrer Objekte nicht schert«, um andererseits dem gesunden Menschenverstand aber auch zuzugeben, daß es mit der ästhetischen Naturerfahrung zumindest eine »spezielle Spielart« der ästhetischen Tätigkeit zu geben scheint, »die ihre Objekte sogar wesentlich als reale« ansieht. Er löst sich aus dieser Zange, indem er an eine These aus *Speculum Mentis* von 1924 anknüpft, der zufolge die ästhetische Tätigkeit unbewußt immer von einer rudimentären Form der höherrangigen religiösen Tätigkeitsform begleitet wird, die sich um die Realität oder Irrealität von Objekten eben doch schert.[96] Deshalb wisse der ästhetisch Tätige unbewußt doch um die Realität oder Irrealität seiner Objekte.

Nimmt Collingwood jetzt etwa objektiv-reale physische Gegenstände wie Gebirge, Giraffen, Sterne oder Kunstwerke an? Nein, das findet sich erst beim späten Collingwood. Der frühe Collingwood betrachtet das Gegebensein (awareness) physischer Gegenstände ganz im Fahrwasser Croces noch als Leistung unserer eigenen Gei-

[96] Vgl. Abschnitt 6.1.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

stestätigkeit. Damit ist die Verwirrung komplett. Der ästhetisch Tätige schert sich eigentlich nicht um die Realität oder Irrealität seiner Objekte. Weil die höhere religiöse Tätigkeit jedoch unbewußt beteiligt ist, hat er dennoch ein selbstverständliches Wissen darüber, ob er es mit realen oder irrealen Objekten zu tun hat. Damit sitzt er allerdings wiederum einem Trug auf. So konfus das klingt – genau das ist gemeint. Dem späten Collingwood zufolge weiß nämlich nur der Philosoph vom Standpunkt der höchsten theoretischen Tätigkeit aus, daß ›Natur‹ lediglich ein Name für die von unseren Geistestätigkeiten geschaffene Illusion einer physischen Realität ist. Alle auf niedrigeren geistigen Niveaus Tätigen hingegen gehen fälschlicherweise davon aus, daß es die physische Realität tatsächlich gibt. Deshalb nimmt der ästhetisch Tätige die Naturdinge als physisch real gegeben an, obwohl er sie selbst konstituiert hat, und obwohl er sich eigentlich um die Frage ihrer Realität noch gar nicht schert. Ja, Collingwood betont sogar, daß man nichts mehr für Illusion halten würde, wenn es »so etwas wie reine ästhetische Tätigkeit« ohne jede Beteiligung von höheren theoretischen »intellektuellen« Tätigkeiten gäbe. Man würde die in ästhetischer Tätigkeit konstituierten imaginativen Objekte für »ein Symbol des Wahren« halten.

Dieses Diktum ist zweifelsohne als Spitze gegen die englische Romantik gemeint, die das Kunstschöne ja als Symbol des Wahren betrachtet: Der frühe Collingwood unterstellt ihr ästhetische Tätigkeit ohne Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten. Diese Spitze kann allerdings schon deshalb nicht stechen, weil Collingwood sich selbst widerspricht. Wie soll man in einer puristischen ästhetischen Tätigkeit ohne Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten etwas für ein Symbol des Wahren halten, wenn die Frage nach der Realität der imaginativen Objekte nur bei Beteiligung von höheren theoretischen Tätigkeiten aufkommen kann? Ebenso gravierend fällt ins Gewicht, daß das höchste philosophische Wissen in ästhetischer Tätigkeit natürlich ebenso unbewußt präsent sein könnte wie das religiöse Realitätswissen. Belassen wir es dabei: In der ästhetischen Einstellung unterscheiden wir dem frühen Collingwood zufolge unbewußt zwischen real gegebenen Objekten und irrealen Produkten unserer Fantasie, weil die religiöse Tätigkeit im Spiel ist, obwohl diese Unterscheidung vom Standpunkt der höchsten theoretischen Tätigkeit des Philosophen sich wiederum als nichtexistent herausstellt.

Was ist nun aber ›die Natur‹ in Collingwoods mentalistischer

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ästhetik? Als ›Natur‹ sollen wir dasjenige bezeichnen, von dem wir in ästhetischer Einstellung (fälschlicherweise) annehmen, daß es unabhängig von unserer Tätigkeit existiert und »in keiner Weise Frucht unserer eigenen Aktivität« ist. Entsprechend sollen wir vom »natürlich Schönen« sprechen, wenn wir im Zuge ästhetischer Tätigkeit der Überzeugung sind, »daß wir nicht die Schöpfer des Objektes« sind, das unsere ästhetische Tätigkeit evoziert. Das zentrale Problem dieser Definition besteht nun darin, daß Collingwoods Theorie des Naturschönen eine Theorie von etwas ist, das es vom Standpunkt derselben Theorie aus irgendwann nicht mehr geben kann. Die mentalistische Ästhetik betrachtet das Naturschöne als Leistung eines unbewußt tätigen Subjekts. Damit hat sie einen Gegenstand, der sich mit wachsendem Reflexions- und Wissensniveau immer mehr als eine Fiktion herausstellt. Ästhetische Theorie ist aber nun einmal eine Angelegenheit der Reflexion. Das Grundproblem einer mentalistischen Ästhetik der Natur besteht also darin, daß sie ihren Gegenstand selbst vernichtet. Deshalb ist sie schon von ihrer Anlage her zum Scheitern verurteilt.

Dieser Verdacht bestätigt sich, wenn Collingwood behauptet, daß »in der Natur nichts häßlich« sein könne, weil wir lediglich »auf uns selbst reflektierend zurückgeworfen« würden, wenn wir »leugnen, daß ein natürliches Objekt schön« ist. Das könnte erstens meinen, daß wir uns immer im Irrtum befinden, wenn wir etwas vermeintlich Natürliches häßlich finden, weil es die Natur ja gar nicht gibt, so daß wir sie auch nicht häßlich finden können. Gegen diese Lesart spricht jedoch, daß wir in diesem Falle auch nicht sinnvoll vom Naturschönen sprechen könnten, was Collingwood aber zweifelsfrei tut. Eine zweite Lesart wäre, daß alles eigentlich per se schön und damit gar nichts wirklich häßlich ist, weil schließlich alles Produkt menschlicher Tätigkeit ist. In diesem Falle wäre fraglich, warum man sich diesbezüglich irren kann. Diese Frage scheint Collingwood antizipiert zu haben. Es findet sich nämlich eine Passage, der zufolge »die Eisenbahn eines Steinbruchs die Schönheit eines Berges« nur deshalb zerstört, weil sie deutlich ein Eingreifen menschlichen Handelns in die »Linienführung«[97] einer Berglandschaft anzeigt, die wir

[97] »But the aesthetic energy of modern England is concentrated upon a very widespread and very profound live of nature.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (89–107) 107. »It is therefore perfectly indifferent, as regards the beauty of an object, whether it is imaginary in the narrower sense of the word or real, and, if real, whether it is a natural object or

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für natürlich gewachsen gehalten hatten. Das hieße, daß als Produkt menschlicher ästhetischer Tätigkeit alles eigentlich schön ist; daß wir vermeintlich Natürliches jedoch für häßlich halten, sobald es allzu deutlich die Spuren menschlichen Eingreifens trägt. Ein Problem dieser Lesart besteht jedoch darin, daß wir dann tierische Exkremente und Warzenschweine schön finden müßten, aber Gärten und Zooanlagen nicht. Schließlich tragen Gärten und Zooanlagen ja deutlich die Spuren menschlicher Tätigkeit.

(f) Die Hierarchie des Naturschönen. Vor allem aber würde diese Lesart in Konflikt mit Collingwoods Hierarchie des Naturschönen geraten. Diese baut nämlich ausgerechnet auf der Überzeugung auf, daß der Mensch um so mehr als ›naturschön‹ würdigen kann, je mehr Einsicht er in den Sachverhalt gewinnt, daß alle »schönen Objekte vom Menschen geschaffen werden«.

Auf dem untersten Niveau siedelt diese Hierarchie das an, was sich dem als Naturschönes präsentiert, der sich seiner selbst als tätiger Mensch gerade erst bewußt ist. Dieser Bereich des Naturschönen ist allerdings begrenzt, weil der ungebildete Mensch in seiner Illusion laut Collingwood »schon durch die kleinsten Anzeichen menschlicher Aktivität beleidigt« wird. Er sähe »eine Landschaft schon als geschändet an«, wenn sich nur »eine einzelne menschliche Figur zeigt«, oder wenn am Horizont des Meeres »nur ein einziges Segel« sichtbar wird. Der primitiven Sicht bleiben laut Collingwood letztlich nur die Sterne, die menschliche Tätigkeit nicht beeinflussen kann. Deshalb würden die Himmelskörper in primitiven Kulturen vorrangig angebetet.

---

a work of art.« A. a. O. 90. »But the fact remains that all artists are in the habit of distinguishing natural from artistic beauty.« A. a. O. 90. »The paradox lies in the fact that whereas imagination is by definition unconcerned with the reality of its object, it includes one particular type of experience in which it regards its object as essentially real.« A. a. O. 91. »If there could be a mind purely imaginative and devoid of all intellectual faculties, such a mind would be an artist, but its artistic experience would be altogether innocent of the feeling that its object was no mere fiction but a symbol of truth.« A. a. O. 97. »To call an object ›nature‹ is to express the feeling that it is not in any sense the fruit of our own activity.« A. a. O. 97. »Hence all beauty is natural beauty so far as its belongs to an object of which we feel ourselves not to be the makers.« A. a. O. 97. »Nothing in nature is ugly; when we deny that a natural object is beautiful we are reflecting not upon it but upon ourselves.« 99. »A railway of a quarry destroys the beauty of a mountain not by suggesting thoughts of utility but simply by cutting up the spontaneous flow of its lines.« A. a. O. 100.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dagegen ist erstens der logische Einwand stichhaltig, daß Sterne im Rahmen einer mentalistischen Ästhetik als ebenso abhängig von unserer Tätigkeit gelten müssen wie Berge oder Tortenstücke. Zudem kann man sich keinen sogenannten ›Wilden‹ vorstellen, der sich ästhetisch beleidigt einem Meerblick entzieht, weil am Strand eine Segelschule eröffnet hat. Er wird die Segler vielmehr für unbekannte Naturwesen und vielleicht sogar für Götter mit weißen Flügeln halten, die auf dem Meer gehen können. Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird sich der gebildete Mitteleuropäer gestört fühlen, der im Gegensatz zu dem sogenannten ›Primitiven‹ weiß, daß Segler kein natürlicher Bestandteil von Seenlandschaften sind. Vor allem aber müßte der Bereich des Naturschönen Collingwoods Prämisse zufolge mit fortschreitender Einsicht in die Reichweite unserer eigenen Kreativität eigentlich kleiner werden, und nicht etwa größer, wie Collingwood behauptet, wenn er seine Hierarchie ausfaltet. Seine Prämisse lautet schließlich, daß wir nur dasjenige Schöne ›naturschön‹ nennen, von dem wir glauben, daß es unabhängig von uns existiert und nicht von uns geschaffen ist. Hier liegt ein massiver Widerspruch vor, der sich konsequenzenreich fortsetzt.

Die nächste Stufe des Naturschönen entsteht aus der Störanfälligkeit des Naturschönen auf der untersten Stufe. Der primitive Naturliebhaber fühlt sich durch ein Segel am Horizont gestört. Vergleichbar verschwindet »die Schönheit des Wildes«, sobald »das Wild gezähmt« wird, um ein weiteres Beispiel herauszugreifen. Solche Störungen müssen allerdings nicht zwangsläufig in Frustration münden. Angesichts von gezähmtem Wild beispielsweise könne nämlich auch die Ahnung aufkeimen, daß von Menschen bearbeitetes Natürliches tatsächlich sehr viel schöner als die unberührte Natur ist. (Lassen wir den Einwand beiseite, daß es in einem mentalistischen Weltbild die unberührte Natur gar nicht geben kann.) Falls eine solche Ahnung aufkeimt, erweitert sich der Bereich dessen, was er das ›Naturschöne‹ nennt. Dieses zweite Niveau nennt Collingwood das ›Niveau des zivilisierten Menschen‹. Er kennzeichnet es dadurch, daß der Mensch »denselben Typus« von natürlicher Schönheit »jetzt auch in primitiven menschlichen Gesellschaften und in ihren Produkten« zu sehen vermag. Jetzt werden Spuren menschlicher Tätigkeit nicht mehr per se als häßlicher Eingriff gewertet. Man findet die »Vorstellung einer vom Menschen gestalteten Natur nicht mehr abwegig«, solange sich der Mensch relativ zurückhält und sich dem anpaßt, was illusionärerweise für natürlich gehalten wird.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf diesem Entwicklungsniveau kann man dem frühen Collingwood zufolge Fabriken und Eisenbahnen zwar noch nicht als Naturschönes ansehen. In den Blick geraten aber immerhin schon Bauernhäuser, solange sie der Landschaft entsprechen, und »Fußwege durch das Moor«, insofern sie sich der Moorlandschaft anpassen.

Das ist der harmlos klingende Auftakt zu einem weiteren Gefechtsgang gegen die englische Romantik. Collingwoods Kritik besagt im Kern, daß Wordsworth und seine naturbewegten Anhänger auf dem zweiten Niveau möglicher Naturbetrachtung stehen geblieben seien. Zunächst verbirgt Collingwood diese Kritik hinter einer Würdigung der von Wordsworth ausgehenden naturphilosophischen »Bewegung«, wenn er sie als »das bei weitem wichtigste Faktum des ästhetischen Lebens« im England seiner Zeit bezeichnet. Eine erste kritische Note klingt in der Bemerkung an, daß die englische Kulturlandschaft im Ausland abfällig betrachtet würde. Laut Collingwood wundern sich im Ausland nämlich zumindest diejenigen Leute darüber, daß »Shakespeare, Purcell und Turner Engländer« waren, die »kultivierte Dichtung und gut ausgestattete Opernhäuser« für wesentliche Bestandteile »eines ästhetischen Lebens« halten. Nur scheinbar verteidigt Collingwood dann seine Landsmänner mit der Bemerkung, daß die Engländer durchaus ein Volk mit einem Faible für das Schöne seien. Allerdings würden sich die Engländer »auf das ausufernde und unergründliche Leben der Natur« konzentrieren und zudem unter »Natur dasselbe verstehen wie Wordsworth«, nämlich dasjenige, was dem »industrialisierten Menschen entgegensteht«. Die Engländer seiner Zeit gehen nun einmal nicht ins Museum oder in die Oper, so könnte Collingwood fortfahren. Statt dessen nutzen sie jede Gelegenheit, in das zu fahren, was sie für die Natur halten. »Jede soziale Klasse« tut das laut Collingwood. Je nach Geldbeutel geht es entweder nach Hampstead Heath oder in die Schweizer Berge. Collingwood macht schließlich nicht mehr den geringsten Hehl daraus, daß er von dieser Naturbegeisterung nichts hält. Laut Collingwood haben die Anhänger von Wordsworth nämlich die Natur zerstört, die sie zu lieben vorgeben. Alle wollen in die Alpen fahren, und die Folge ist, daß in den Alpen ständig neue Hotels gebaut werden. »Weil Wordsworth allen Leuten beigebracht hat, die Schönheit der Seenlandschaft zu sehen, existiert die Seenlandschaft mittlerweile nicht mehr«, die Wordsworth so genossen hat. So lauten Collingwoods bissige Kommentare zur Zurück-zur-Natur-Bewegung der englischen Romantik.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Leider beläßt er es nicht bei solchen Zeitdiagnosen. Statt dessen gibt er eine mentalistische Erklärung dafür ab, warum Naturliebe nach dem Vorbild von Wordsworth »unausweichlich« in einer Zerstörung der ›Natur‹ münden muß. Diese Erklärung geht von der bekannten Prämisse aus, daß es einen »Kontrast zwischen dem Betrachter und seinem Objekt« geben muß, damit er es als ›naturschön‹ wahrnehmen kann: Er darf nicht wissen, daß er es selbst geschaffen hat. Daraus folgert Collingwood, daß die bäuerliche Lebensform dem romantischen Naturliebhaber äußerlich bleiben muß, damit er das »Gefühl der Trennung vom Objekt bewahren« kann. Die Naturliebhaber (gemeint sind natürlich die *Lake-School*–Philosophen) dürfen auf keinen Fall selbst »Bauern« werden, damit sie die Natur weiterhin »mit fremden Augen ansehen« können. Sie müssen sich »gegen jede Vereinnahmung wehren, um ihre permanente Fremdheit« als Quelle ihres ästhetischen Vergnügens zu bewahren. Die Konsequenz liegt auf der Hand: Ein Fremder dekoriert das Land, aber pflegt es nicht, wie es dem Land entsprechen würde. Also sind die vorgeblichen Naturliebhaber notwendig Zerstörer der Natur.

Auf der höchsten Stufe der Hierarchie steht schließlich das, was der als Naturschönes sieht, der sich der Kreativität seines menschlichen Geistes schon relativ bewußt ist. Ein solcher Betrachter hat laut Collingwood keine Probleme, in der vorgeblichen Natur mit Eisenbahnen und anderen nützlichen Produkten deutliche Spuren menschlicher Tätigkeit vorzufinden. Auf diesem Niveau ist angelangt, wer »des Spektakels von primitiven Menschen in unberührter Natur überdrüssig« geworden ist. Ein solcher Betrachter wird die »folkloristischen Städte und das rustikale Landleben für geschmacklos« halten. Er wird statt dessen am »Design einer Lokomotive« oder an »schweren Geschützen« die Freude empfinden, welche der primitive Mensch nur »an Gebirgen und Bäumen« empfindet.

Daß Collingwood sich selbst meint, bedarf keines Hinweises. Gravierender fällt ins Gewicht, daß wir den Bereich dessen, was herkömmlicherweise als Naturschönes gilt, spätestens mit dieser dritten Stufe verlassen haben. Aber das hat bei Collingwood natürlich Methode, der sich als Fortschrittsoptimist und als Anwalt der menschlichen Kreativität versteht. Seine Theorie des Naturschönen intendiert den Aufweis, daß menschliche Tätigkeit keineswegs zerstörend wirkt. Der frühe Collingwood ist vielmehr der Überzeugung, daß menschliche Tätigkeit schon auf dem Niveau des Naturschönen »Schönes vor Zerstörung bewahrt«. Ja, sie schafft sogar »selbst Schö-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nes«, nämlich erst die Schönheit der primitiven Kulturen, dann die der bäuerlichen Kultur und schließlich die Schönheit der Zivilisation. Collingwoods Theorie des Naturschönen soll gegen die Auffassung (der englischen Naturbegeisterten?) vom »menschlichen Handeln« als ein »das Gesicht der Welt zerstörendes und beschmutzendes Krebsgeschwür des Häßlichen« zeigen, daß »menschliche Kreativität immer und wesentlich auf das Schaffen von schönen Objekten«[98] abzielt.

(g) Das Kunstschöne. Collingwoods frühe mentalistische Ästhetik zielt auf die These, daß alles Schöne – Naturschönes, schöne Ge-

[98] »This principle is that man create beautiful objects.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (103–113) 113. »The taste which craves an object utterly remote from man is offended by the evidences of even the most primitive human activity; it regards its objects as desecrated if landscape contains a single human figure, the seascape a single sail.« A. a. O. 102. »When the wild is tamed, the beauty of its wildness disappears.« A. a. O. 103. »Man conscious of himself as civilized finds the same type of beauty in primitive human societies and their products.« A. a. O. 102. »The second frame of mind finds nothing incongruous in an nature modified by man, so long as the human influences are relatively primitive.« A. a. O. 102. »The footpath across the moor adds to the beauty of the moor.« A. a. O. 105. »This movement is by far the most important fact in the aesthetic life of our own country at the present day.« A. a. O. 107. »People who think that the aesthetic life means cultivating poetry and endowing opera-houses are apt to believe that the English of today are an artistic race, and even to feel puzzled by the fact that Shakespeare, Purcell, and Turner were Englishman.« A. a. O. 107. »But the aesthetic energy of modern England is concentrated upon a very widespread and very profound life of nature, and nature for us means what it meant to Wordsworth, not the opposite of man but the opposite of industrialized man.« A. a. O. 107. »Every class of society does these things.« A. a. O. 108. »It is because Wordsworth has taught so many people to see beauty in the Lake District that the Lake District which he enjoyed no longer exists.« A. a. O. 109. »This is inevitable, because the beauty of the picturesque is a beauty created by a contrast between the spectator and his object.« A. a. O. 110. »Hence we must, in order to sustain that pleasure, sustain in ourselves the feeling of separation of our object; we must live in a country without being countrymen.« A. a. O. 110. »To see anything as a thing of natural beauty, we must look upon it with consciously alien eyes; and therefore, when this object is a human society, we must resist absorption into this society and perpetually assert our alienation from it.« A. a. O. 110. »The third frame of mind is as dissatisfied with the spectacle of primitive man as the second with untouched nature; it regards the picturesque town and the rural countryside as insipid, and takes the same delight in the clean design of an express locomotive or a heavy gun that the first frame of mind takes in the modelling of a mountain and the articulation of a tree.« A. a. O. 102. »Human action, which at first appeared as a cancer of ugliness destroying and defiling by degrees the face of the world, has been found capable not indeed of ceasing to destroy what is beautiful but of creating fresh beauties.« 113. »His creativity is always and essentially a creation of beautiful objects.« A. a. O. 113.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

brauchsgegenstände und Kunstwerke – Produkt einer einzigen, auf Schönheit ausgerichteten menschlichen Tätigkeit ist. Damit werden alle Unterschiede nivelliert. Collingwood läßt nur noch zweierlei gelten. Der Schöpfer von Artefakten weiß, daß er schafft, und der Schöpfer von Naturschönem nicht. Vergleichbar weiß der Künstler, daß er Schönes schafft, und der Schöpfer von schönen Gebrauchsgegenständen nicht. Sowohl der Betrachter einer Seenlandschaft als auch der Schöpfer einer schönen Eisenbahn sind nach Collingwood ästhetisch tätig, aber noch nicht künstlerisch tätig. »Zwar schaffen« auch sie »Schönes, aber eben nicht absichtlich«. Die »Imagination« ist sich »im Falle der Freude am natürlich Schönen ihrer eigenen Kreativität nicht bewußt«, während sie sich als »Kunst im Vollsinn des Wortes« und ihre »Objekte als Kunstwerke« empfindet, sobald sie »ihre eigene Kraft der Kreation von Objekten entdeckt«.

Der qualitative Sprung von genereller ästhetischer Tätigkeit zur spezifischen ästhetischen Tätigkeit des Künstlers (artist) vollzieht sich laut Collingwood, sobald jemand zum ersten Mal bewußt versucht, Schönes zu schaffen. Sein Beispiel ist ein malendes Kind, das irgendwann merkt, daß es malt, und dann bewußt um der Schönheit willen weiter malt. Heißt das, daß jeder ein Künstler ist, der die Absicht faßt, etwas Schönes zu schaffen? So einfach sieht Collingwood den Sachverhalt glücklicherweise nicht. Die bewußte Absicht ist lediglich notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für künstlerische Tätigkeit (art). Zum Meister kann nur der Schüler werden, der seinem Impuls ein langes und oft frustrierendes Studium folgen läßt. Nach langatmigen Ausführungen darüber, daß der Kunststudent große Selbstdisziplin aufbringen und viele Rückschläge verkraften müsse, teilt Collingwood den gängigen Ablauf eines solchen Studiums in drei Etappen ein, die der gesamten Entwicklung der Kunst entsprechen sollen.[99]

---

[99] Es deutet auf den Einfluß Hegels hin, wenn Collingwood solche Entwicklungsprozesse nicht nur für Individuen, sondern auch für ganze Kulturen behauptet und in fast wörtlichem Anklang an Hegels Theorie von der symbolischen Kunstform davor warnt, primitive Kunst als »morbide Geschmacksperversion« anzusehen, da es sich um »die Geburt von Kunst« aus dem Bestreben der Loslösung von der Natur handeln könnte. (»But what appears as the morbid perversion of a taste hitherto pure is in reality nothing but the birth of art.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 114.) Von Hegels zeitlicher Lokalisierbarkeit des Ursprungs des Kunstschaffens bei den frühen orientalischen Hochkulturen distanziert sich Collingwood jedoch, weil man nach dem zeitlichen Beginn des Kunstschaffens ebenso wenig fragen könne wie nach dem Zeitpunkt, an dem »ein Fluß zum ersten Mal über einen Wasserfall stürzte«. (»To ask when this happens, or hap-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Auf dem untersten Niveau der ›formalistischen künstlerischen Tätigkeit‹ (formalistic art) beherrscht der Künstler bestimmte Techniken und Verhaltensmuster (pattern). Er konzentriert sich darauf, wie man »das Material kontrolliert und anordnet«, weil er dem Grundsatz verpflichtet ist, daß »die Gestalt« eines Kunstwerks »in Korrelation zum Gehalt« zu stehen hat. Es ist offensichtlich eine Spitze gegen die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus, wenn Collingwood betont, daß auf diesem Niveau noch keine große Kunst entstehen könne.

Mit dem nächsten Stadium der naturalistischen Tätigkeit ist nicht der Naturalismus eines Büchner beispielsweise gemeint, sondern die Kunstauffassung der englischen Romantik. Augenscheinlich an die Mimesis-Debatte der englischen Romantik anknüpfend, betont Collingwood, daß »naturalistische künstlerische Tätigkeit« nicht auf ein »Reproduzieren, sondern auf ein Schildern der Natur« abzielen würde. (Er brilliert mit dem eindrucksvollen Beispiel, daß kein Schauspieler auf der Bühne tatsächlich einen Mord begehen würde.) Als Naturschilderung sei künstlerische Tätigkeit auf dem Niveau des Naturalismus zum ersten Mal idealisierende Tätigkeit. Allerdings könne die Natur als Ganze nicht dargestellt werden. ›Idealisieren‹ müsse für den naturalistischen Künstler deshalb zwangsläufig ›Auswählen‹ bedeuten. Das Niveau der naturalistischen Tätigkeit ist erreicht, sobald der Künstler seine Gegenstände bewußt auswählt.

Der Übergang zum höchsten ›imaginativen‹ Niveau der künstlerischen Tätigkeit vollzieht sich, sobald der Künstler registriert, daß »das Ideal« seiner ästhetischen Tätigkeit »ein Ideal der Imagination« ist, das er erstens selbst »zu seiner eigenen Orientierung geschaffen« hat, und das als Produkt »eines reinen Aktes des ästhetischen Geistes« zweitens völlig unabhängig »von jeder Erfahrung der äußeren Welt« ist. Lassen wir den Einwand beiseite, daß Collingwood gegen Croce immer wieder betont, daß es reine Akte der Imagination nicht geben kann. Dem frühen Collingwood zufolge ist imaginative künst-

---

pened, is like asking when a river plunged over a waterfall.« A. a. O. 115.) Insgesamt fällt Collingwoods Geschichte der Kunst hinter Hegels Ästhetik zurück. Hegels Durchmarsch durch die Kulturgeschichte ist trotz seiner sicher zuzugestehenden Pauschalisierungen und Fehler im Detail grandios. Collingwood hingegen spiegelt die drei Phasen der Individualentwicklung eines bewußt ästhetisch Tätigen auf drei Kunststile ab, die er die ›formalistische‹, die ›naturalistische‹ und die ›imaginative‹ Kunst nennt. Diese Stile haben meines Wissens jedoch (überprüfen läßt sich das nicht, weil Beispiele Mangelware sind) in der Kunstgeschichte keine Entsprechung.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lerische Tätigkeit »ästhetische Tätigkeit in ihrer Autonomie und Selbstgenügsamkeit«[100]. Auf diesem Niveau weiß der Künstler nämlich, daß er das Ideal seiner Tätigkeit selbst geschaffen hat. Der Übergang auf das nächst höhere Geistesniveau der religiösen Tätigkeit, auf dem es relevant ist, was real und was nur Produkt von Fantasie ist, kündigt sich an. Das soll jetzt jedoch nicht interessieren.[101] Spannender ist die Tatsache, daß beim frühen Collingwood von Statuen, Fugen und Bildern die Rede ist. Sollte das physische Kunstwerk in seiner mentalistischen Ästhetik anders als beim frühen Croce etwa doch seinen Stellenwert haben?

(h) Das Kunstwerk und der Künstler. Die Antwort ist rasch gegeben: Dem frühen Collingwood zufolge ist das praktische Kunstschaffen zwar kein konstitutiver Bestandteil der künstlerischen Tätigkeit, aber immerhin doch ein probates Mittel zur Intensivierung der künstlerischen Tätigkeit. Collingwood rät die praktische Umsetzung regelrecht an, weil der ästhetisch Tätige ansonsten »lediglich ein trübes und vages Gefühl vom Aussehen der Dinge« haben könne, aber »zu keinem Zeitpunkt einen klaren Zugriff auf ihre Erscheinung«. Wer malt, schärft seine Sehfähigkeiten, indem er ein immer besseres Gefühl für Details, Farben und Relationen bekommt. Dasselbe gälte für das aktive Musikmachen. Treffend schreibt Donagan, daß Collingwood »seiner Reformulierung von Croces Analyse der Imagination eine Ruskin'sche Färbung«[102] geben würde.

---

[100] »He creates beauty but not purposely.« *Collingwood: Outlines.* A. a. O. (98, 112–128) 113. »When imagination discovers its own power of creating objects for itself, it feels itself as art in the fullest sense of the word, and its objects as works of art.« A. a. O. 98. »But form is correlative to matter, and all artistic production, so far as it is formal, is the control and disposal of this or that material.« A. a. O. 119. »Naturalistic art is not an attempt to reproduce nature but an attempt to depict it.« A. a. O. 121. »The ideal in question is an ideal of the imagination, created by itself for its own guidance; a law laid down wholly a priori, and independently of all experience of the natural world, by the pure act of the aesthetic spirit.« A. a. O. 124. Imaginative art is »the art in which the autonomy and self sufficiency of imagination are vindicated and the naturalistic element is reabsorbed.« A. a. O. 125.

[101] Vgl. Abschnitt 6.1. insg.

[102] »In reformulating Croce's analysis of imagination, Collingwood gave it a Ruskian tinkture.« *Donagan: Introduction.* A. a. O. xv. Croce hatte 1902 ebenfalls zugestanden, daß der ästhetisch Tätige die Schärfe und Qualität seiner eigenen intuitiven Vorstellungsbilder prüfen könne, indem er versucht, sie zu zeichnen. *Croce: Estetica.* A. a. O. 6–12. Anders als Croce rät Collingwood den Übergang ins Praktische deutlich an, und das deutet wohl tatsächlich auf Ruskin hin, der an seine Studenten ja appelliert, zeich-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dann aber konfrontiert Collingwoods frühe Ästhetik mit einigen abstrusen Künstlermythen, die offensichtlich Croces Ricorso-Denken verpflichtet sind, und die Ruskin nie akzeptiert hätte. Angeblich weiß der Künstler nämlich »intuitiv um den instrumentellen Charakter seines Werkens« und auch darum, daß seine ästhetische Tätigkeit nur »Phase eines dialektischen Prozesses ist, in welchem der ästhetische Geist durch seine eigene Tätigkeit an sich selbst wächst«. Aus diesem intuitiven Wissen heraus behandelt laut Collingwood jeder Künstler sein aktual zu schaffendes Werk als sein potentielles Meisterwerk, während ihn fertige Werke nicht mehr interessieren. Außerdem behauptet Collingwood, daß alle Künstler aus diesem unbewußten Wissen heraus weder am ökonomischen Erfolg noch an Ruhm noch an Galerien interessiert seien. Sie würden ihre physischen Werke statt dessen »am liebsten in einer Abstellkammer verschwinden lassen«.

Auf die jetzt naheliegende Nachfrage, warum es sowohl eitle Künstler als auch Gemäldegalerien und Künstleragenturen gibt, wenn ein paar Abstellkammern den Bedürfnissen der Künstler viel besser entsprechen würden, gibt Collingwood folgende Antwort: Da die ästhetische Tätigkeit in concreto niemals puristisch auftreten kann (s. o.), behaupten während des Schaffens des physischen Kunstwerks auch die höheren, auf Wahrheit ausgerichteten Tätigkeiten ihr Recht. Dessen sei sich der Künstler wiederum unbewußt bewußt. Diese »unbewußte« Ausrichtung auf »das Wahre« treibe den Künstler, sein »Werk zu veröffentlichen und auszustellen«, damit es von anderen rezipiert wird. Das würde jedoch nicht außer Gültigkeit setzen, daß der Künstler für sich betrachtet »nicht für ein Publikum malt«. Bescheidene Künstler in einsamer ästhetischer Tätigkeit selbstgenügsam am Hungertuch nagend – diesen seltsamen Mythos der mentalistischen Ästhetik tradiert auch der frühe Collingwood hartnäckig.

Wenn Collingwood schließlich behauptet, daß das Verhältnis von Rezipienten und Meistern in der Kunst ein dialektisches Abhängigkeitsverhältnis sei, will er sich offensichtlich an die Herrschafts-

---

nen zu lernen. *Ruskin, John: Lectures on Art.* Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/[4]1887, 96–104. Vgl. Abschnitt 4.3.c. Allerdings ist das technisch perfekte Kunstwerk, das für Collingwood nur Hilfsmittel bleibt, für den späten Ruskin das einzige, was er als Resultat von künstlerischer Tätigkeit akzeptiert. A. a. O. 82.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Knechtschafts-Dialektik in Hegels *Phänomenologie des Geistes* anlehnen. Es geht ihm (gegen welchen Gegner auch immer) um die These, daß »niemand aus sich selbst heraus ein Klassiker oder ein Meister« sei, sondern immer nur aus der Perspektive einer »Schüler- und Gefolgschaft«[103]. Lassen wir den Einwand beiseite, daß Collingwood von einem Komplementärverhältnis und nicht von einem dialektischen Anerkennungsverhältnis im Sinne Hegels spricht. ›Klassisch‹ ist für Collingwood, was andere sich zum Vorbild und Motor eigener ästhetischer Tätigkeit erkoren haben. Entscheidend ist, daß dieses Klassische instabil ist. Die Schüler können den Meister erreichen, wenn nicht sogar überflügeln. Collingwood beschreibt die Emanzipation des Schülers als einen Prozeß, in dem auf die Phase der blinden Gefolgschaft aus dem Entdecken der eigenen ästhetischen Kompetenzen zunächst eine auflehnende Haltung gegenüber dem Lehrer und seinem Werk erwächst. Diese zweite Phase würde Collingwood die ›romantische Phase‹ nennen, wenn er damit nicht die englische Romantik über Gebühr aufwerten würde. Sie mündet schließlich in einer dritten Phase der Gelassenheit. Auf diesem Niveau hat der ästhetisch Tätige seine eigenen Maßstäbe entwickelt. Insofern kann er das Werk des Meisters aus der kritischen Distanz seiner eigenen Kompetenz heraus wieder wohlwollend würdigen. Auf diesem Niveau wird die ästhetische Tätigkeit weder von Autoritätshörigkeit noch von Selbstbehauptungswut behindert. Sie hat das imaginative Niveau als den Höhepunkt ihrer internen Entwicklungsmöglichkeiten erreicht, vom dem schon die Rede war (s. o.). Die reflexiven Fähigkeiten fordern immer mehr ihr Recht, bis der ästhetisch Tätige schließlich in die Sphäre der religiösen Tätigkeit eintritt. Der Kreis zu *Speculum Mentis* von 1924 ist geschlossen.[104]

---

[103] »A person who does not draw has only a dim and vague feeling of the look of the things, and at no single point he has clear or accurate grasp of their appearance.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. (128–137) 129. »And in all these and like cases, the artist himself is intuitively aware of the instrumental character of his works.« A. a. O. 129. »The work of art is thus a phase in a dialectical process in which the aesthetic spirit by its own labour continually grows upon itself.« A. a. O. 130. »He prefers to stow them away in a lumber-room.« A. a. O. 129. »It is in the implicit conviction of this truth that impels the artist to publish or exhibit his works, and to attach some importance to their reception.« A. a. O. 131. »The artist does not paint for the audience, but for himself.« A. a. O. 130. »No one is a classic or a master in himself, but only in virtue« of »learners and followers.« A. a. O. 132.

[104] Vgl. Absatz 6.1.d.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(i) Das vorwärtsweisende Scheitern von Collingwoods früher Ästhetik. Die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood ist in ihrer engen Anlehnung an Croce wenig originell. Zudem ist sie in wichtigen Passagen selbstwidersprüchlich und in anderen trivial (ich meine die ›Dialektik‹ des Klassischen speziell und Collingwoods Auffassung von ›Dialektik‹ generell). Vor allem aber löst sie kein einziges der selbstgestellten Probleme. Sie kann weder eine überzeugende Theorie des Naturschönen entwickeln, noch kann sie sich zu den ästhetischen Erscheinungsformen des Komischen und des Erhabenen jenseits des Schönen plausibel äußern. Beides hatte der frühe Bosanquet in seinem Programm einer englischen Ästhetik der Zukunft gefordert.[105] Besonders kläglich scheitert der frühe Collingwood an dem Problem, das meiner Auffassung nach überhaupt erst den Impuls zu seiner frühen Ästhetik *Speculum Mentis* gegeben hat. Ohne jede Überzeugungskraft ist seine These von der Selbsttranszendenz der ästhetischen Tätigkeit zur Lösung des von Bradley aufgeworfenen Problems, daß die mentalistische Ästhetik die ästhetische Tätigkeit »von allen Verbindungen zum Leben abzuschneiden«[106] scheint.

Warum aber widmet diese Abhandlung der Ästhetik des frühen Collingwood dann solche Aufmerksamkeit? Hätte der Hinweis auf ihre Existenz nicht ausgereicht, zumal die zugrundeliegende Ästhetik Croces ja schon ausführlich thematisiert wurde? Die Ausführlichkeit rechtfertigt sich dadurch, daß das Scheitern von Collingwoods früher Ästhetik anzeigt, warum die Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus schließlich nicht mehr weiter geführt werden konnten. Bradleys Frage, ob die Kunst nicht aus der alltäglichen Lebenswelt in einen Sonderbereich des ästhetischen Erlebens verbannt wird, hat die Achillesferse sowohl der mentalistisch-idealistischen als auch der romantisch-idealistischen Ästhetik getroffen. Die englische Romantik hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts keinen namhaften Anwalt mehr, und Collingwood kann die mentalistische Ästhetik offensichtlich nicht verteidigen. Damit ist der Weg frei für eine neue Art des ästhetischen Denkens: Die pragmatistische Ästhetik tritt ins Leben.

---

[105] Vgl. Absatz 5.1.d.

[106] »Again, our formula may be accused of cutting poetry away from its connection with life.« *Bradley: Poetry for Poetry's Sake.* A. a. O. 6.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Die erste pragmatistische Ästhetik von John Dewey

Als die pragmatistische Ästhetik par excellence gilt bis heute Deweys *Art as Experience* von 1934.[107] Bezeichnenderweise widmet sich diese Ästhetik genau dem Problem, das die Ästhetik des angelsächsischen Idealismus bis dato nicht lösen kann: Dem Problem der Verortung der Kunst in den alltäglichen Prozessen des Lebens nämlich. Schon der ganz frühe Dewey hatte im Jahr 1893 in seiner Rezension von Bosanquets *A History of Aesthetic* auf dieses Defizit bei Bosanquet hingewiesen.[108] Andrew Bradleys Antrittsvorlesung von 1901, die Dewey nachweislich[109] gründlich studiert hat, mahnt dieses Problem ebenfalls an.[110] Immer wieder fallen in Deweys Ästhetik die Namen Wordsworth, Coleridge, Emerson, Bosanquet, A. C. Bradley und Croce. Damit kann kein Zweifel mehr bestehen, daß die pragmatistische Ästhetik von John Dewey aus einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus hervorgegangen ist.

(a) Die Wurzeln von Cambridge-Pragmatismus und Chicago-Pragmatismus im angelsächsischen Hegelianismus. Daß sich ein amerikanischer Pragmatist in den Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus verortet, ist nun weniger erstaunlich, als es auf den ersten Blick den Anschein haben könnte. Die Philosophie des amerikanischen Pragmatismus ist schließlich nicht vom Himmel gefallen. Sie entstand, als ihre Begründer Charles Sanders Peirce[111]

---

[107] *Dewey, John: Art as Experience.* New York 1934. Auch in: *The Later Works.* Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff. Im Text zit. nach *ders.: Kunst als Erfahrung.* Übers. v. Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980. Auf die kritische Diskussion von Deweys Ästhetik wird hier verzichtet, weil ich das ausführlich schon unternommen habe in *Raters-Mohr, Marie-Luise: Intensität und Widerstand.* Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys *Art as Experience.* Bonn 1995. Hier wird Deweys Ästhetik in seinen vielfältigen Facetten als Theorie der Kunst, als politischer Appell, als metaphysikkritische Methode und vor allem als das Abschlußwerk zu Deweys später Theorie der Realität behandelt.

[108] *Dewey, John: Review* zu *Bernard Bosanquet, A History of Aesthetics.* 1893. In: *The Early Works.* Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville (1969 ff.) 1972, 189–197. Vgl. im Detail zu dieser Rezension Absatz 5.5.a.

[109] Vgl. dazu *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 126.

[110] Vgl. Abschnitt 5.2.

[111] Die Essays *How to Make our Ideas Clear* und *The Fixation of Believes* von Charles S. Peirce (1839–1914) gelten bis heute als die Gründungsdokumente des Pragmatismus. Nachzulesen sind diese Essays in *Peirce, Charles S.: Schriften zum Pragmatismus und*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und William James[112] in Cambridge sowie George Herbert Mead[113] und John Dewey[114] in Chicago alternative Antworten auf Fragen suchten, die in der philosophischen Tradition des angelsächsischen Idealismus aufgekommen waren. Wenn Richard Bernstein also schreibt, daß sich die »Tiefe und Fülle der pragmatischen Bewegung« nur »würdigen« läßt, wenn man sich »darüber klar« ist, »daß sie auf dem deutschen Idealismus aufbaute« und »sich zugleich davon abstieß«[115], verfehlt er knapp die wirkliche Sachlage. Tatsächlich hat sich der amerikanische Pragmatismus nämlich nicht aus dem deutschen Idealismus, sondern aus dem angelsächsischen Idealismus entwickelt.

Als Entstehungsort des amerikanischen Pragmatismus gilt gemeinhin der sogenannte *Metaphysical Club*, den Charles S. Peirce im Jahr 1871 in Cambridge bei Boston ins Leben gerufen hatte. Die erklärte Absicht dieser ersten Cambridge-Pragmatisten war es, die ›Beweise‹ der Transzendentalisten um Emerson als Scheinbeweise

---

Pragmatizismus. Hrsg. von K. O. Apel. Übers. von G. Wartenberg. Frankfurt a. M. 1967/²1976.

112 William James (1842–1910) war ab 1876 Leiter des psychologischen Laboratoriums der Harvard Universität und zwischen 1885–1907 ebenda Professor für Philosophie. Seine wichtigsten Werke sind *The Principles of Psychology* von 1890; seine *Essays in Radical Empiricism* von 1912; sowie die kleine Schrift *Pragmatism* von 1907.

113 George Herbert Mead (1863–1931) lehrte seit 1893 an der Universität von Chicago. Dewey und Mead waren Nachbarn. Rezipiert wird heute vor allem *Mead, George Herbert: Mind, Self and Society.* From the Standpoint of a Social Behaviourist. Hrsg. von Ch. W. Morris. Chicago 1934. Auch als *ders.: Geist, Identität und Gesellschaft.* Frankfurt a. M. 1968. Bei diesem Buch handelt es sich um Vorlesungsmitschriften von Meads Schüler Charles W. Morris. Vgl. auch *Gesammelte Aufsätze*. 2 Bde. Hrsg. v. H. Joas. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted 1987. Zur Ästhetik vgl. *ders.: The Nature of Aesthetic Experience.* In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393. Im Text zit. nach: *Theorien der Kunst*. Hrsg. von D. Henrich, W. Iser. Übers. von J. Kulenkampf. Frankfurt a. M. 1982, 343–355. Vgl. zur praktischen Philosophie von Mead auch *Joas, Hans: Praktische Intersubjektivität.* Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted. 1989.

114 John Dewey (1859–1952) promovierte nach seinem Studium an der *Johns-Hopkins-University* in Baltimore bei George Sylvester Morris über *The Psychology of Kant*. Er war ab 1894 Philosophieprofessur an der Universität von Chicago, wo er die *Laboratory School* gründete, bevor er 1930 an die *Columbia University* in New York wechselte. Spektakulär waren seine politisch motivierten Reisen nach China, in die Türkei, nach Japan und Mexiko sowie seine Auftritte im Trotzki-Prozeß und in einigen McCarthy-Prozessen.

115 *Bernstein, Richard: Demokratie als moralische Lebensweise*. In: *Frankfurter Rundschau*. 1. April 1997, 13. Vgl. dazu auch *ders.: John Dewey*. New York 1966, 9–21.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu entlarven.[116] Dem Club gehörte bald auch William James an, während das Herz seines Vaters Henry James des Älteren für die Transzendentalistenbewegung schlug.[117] Der Cambridge-Pragmatismus hatte seine Wurzeln also in einem philosophischen Generationskonflikt zwischen romantischer und pragmatistischer Philosophie.

Wie in England, so wandte sich jedoch auch in Amerika bald das Interesse von der romantischen Philosophie ab und der Philosophie Hegels zu. Deutlich zeigt sich das in den Schriften von William James, der schon 1882 (d. h. ein ganzes Jahr vor dem Erscheinen von Cairds wirkmächtigem Buch über *Hegel* im Jahr 1883) seinen ersten Hegel-kritischen Aufsatz *On Hegelianism* veröffentlichte[118]. Das war der Auftakt für langjährige Diskussionen[119] mit dem Hegelianer Josiah Royce[120], der seit Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Harvard-

---

[116] Vgl. dazu *Walther, Elisabeth: Einleitung.* In: *Peirce, Charles S.: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften.* Eingel. u. hrsg. v. E. Walther. Baden-Baden 1985, 21; sowie *Oehler, Klaus: Charles Sanders Peirce.* München 1993, 18.

[117] Vgl. dazu *Eilert, Herms: William James.* Freiheitserfahrung und wissenschaftliche Weltanschauung. In: *Grundprobleme der großen Philosophen.* Philosophie der Neuzeit 5. Hrsg. v. J. Speck. Göttingen 1991, 68–114.

[118] *James, William: On Some Hegelianism.* In: *Mind.* April 1882. Im Text zit. nach *ders.: The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy.* New York/London/Bombay 1904, (263–298) 293 f. Der Aufsatz endet mit einer elf-Punkte-Liste von Gründen, warum James kein ›Hegelianer‹ ist.

[119] Das wichtigste Resultat dieser fruchtbaren Diskussionen ist wohl das Kapitel zu Hegels Methodik in der Vorlesungsreihe *A Pluralistic Universe* von William James aus dem Jahr 1909. (1) James würdigt zunächst Hegels ›Intuitionen‹, denen zufolge ›alle Dinge im Fluß‹ seien und miteinander zusammenhingen. (2) Dann aber kritisiert er Hegels Wahrheitsholismus, sowie (im Sinne Lotzes) Hegels ›verderbten Intellektualismus‹, dem zufolge der Begriff über der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit stünde; sowie Hegels ›irrationales Festhalten an einem sinnlosen Absoluten‹. (3) Schließlich plädiert er für einen ›Pluralismus‹, dem zufolge »die Wirklichkeit möglicherweise in distributiver Form existieren« könne, aber »nicht in der Gestalt eines All, sondern als eine Anzahl von Einzelexistenzen – gerade so, wie sie uns erscheint.« *James, William: A Pluralistic Universe.* Hibbert-Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy 1909. Im Text zit. nach *ders.: Hegel und seine Methode.* In *ders.: Das pluralistische Universum.* Vorlesungen über die gegenwärtige Lage der Philosophie. Leipzig 1914. Reprinted Darmstadt 1994, (50–82) 82.

[120] Josiah Royces (1855–1916) Hauptwerke sind *Religious Aspects of Philosophy* von 1885; *The Spirit of Modern Philosophy* von 1892; *The World and the Individual* von1901; sowie *The Problem of Christianity* von 1913. Royce hatte bei Lotze in Deutschland studiert. Stern bezeichnet ihn als ›sympathetischsten‹ und ›gelehrtesten‹ Hegel-Interpreten im Amerika seiner Zeit. *Stern, Robert: Introduction.* In: *G. W. F. Hegel.* Critical Assessments. Bd. II. 1993, 6. Royce selbst äußerte sich jedoch distanziert zum Etikett ›Hegelianer‹, und insbesondere Hegels Ästhetik schätzte er gering. *Royce,*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Universität im Jahr 1892 an der Spitze des sogenannten *Cambridge-Hegelianismus* als der wirkmächtigsten amerikanischen Hegel-Bewegung stand.[121] Selbst der ansonsten vor allem von Kant[122] beeindruckte Peirce (dessen Ästhetik leider ein Fragment geblieben ist[123]) blieb von dem Interesse an Hegels Philosophie nicht unberührt: Er bekannte sich zu einem Einfluß von Hegels *Wissenschaft der Logik* auf seine drei Kategorien Erstheit, Zweitheit und Drittheit.[124]

Die einflußreichste amerikanische Hegel-Bewegung des 19. und frühen 20. Jahrhunderts war sicherlich der *Cambridge-Hegelianismus* um Josiah Royce. Für die Entwicklung der pragmatisti-

---

Josiah: The Letters of Joshia Royce. Hrsg. v. John Clendenning. Chicago/London 1970, 346.

121 Aus Studentenperspektive berichtet der spanische Philosoph George Santayana (1863–1952) als Schüler sowohl von James als auch von Royce, daß James seine 1907 veröffentlichten *Pragmatismus*-Vorlesungen Tür an Tür zu dem Hörsaal gehalten habe, wo Josiah Royce gerade Vorlesungen über Hegels *Phänomenologie des Geistes* abhielt. *Santayana, George: Persons and Places.* The Background of my Life. New York 1944. Im Text zit. nach *ders.: Die Spanne meines Lebens.* Übers. v. W. v. d. Mülbe. Hamburg 1950, 468 ff.

122 Mit Blick auf den deutschen Idealismus wird bis heute diskutiert, inwieweit Kants »Vorstellung« in Peirces Repräsentationsbegriff eingeflossen sind, und ob seine Realitätskonzeption eine idealistische ist im Sinne einer kantischen »regulativen Idee« als Telos aller Zeichenprozesse. Vgl. dazu z. B. *Stopford, John: Transcendental Arguments and the Theory of Signs.* In: *Gedankenzeichen*. Tübingen 1988, 313–319.

123 Vgl. dazu *Oehler, Klaus: Das Primat des Ästhetischen. Schönheit als kosmologischer Begriff.* In *ders.: Charles S. Peirce.* A. a. O. 111–115. Siehe auch *Schulz, Theodore Albert: Panorama der Ästhetik von Charles S. Peirce*. Stuttgart 1961.

124 *Peirce, Charles S.: Lectures on Pragmatism*. In: *Collected Papers of Charles S. Peirce*. Hrsg. v. Ch. Hartshoren, P. Weiss. 8 Bd. Cambridge 1958–1960, 26–28, 62–64. An anderer Stelle bezeichnet Peirce dieses Buch zwar als »viel zu fehlerhaft« als daß man es »irgend einem reifen Experten empfehlen« könnte; zugleich aber auch als das »tiefgründigste Werk, das jemals geschrieben wurde.« *Charles S. Peirce: Phänomen und Logik des Zeichens*. Hrsg. v. H. Pape. 1983, 54. Nach Habermas hat sich Peirce mit seiner Kategorienlehre von der Forschungslogik entfernt und sich einem »Sprachtranszendentalismus« angenähert, innerhalb dessen die »Identität von Begriff und Sache, die Peirce zunächst aus einem methodologischen Begriff der Wahrheit gefolgert hat, nur noch »im Sinne eines Hegel nicht mehr fernstehenden Idealismus begründet werden kann«. *Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse.* Frankfurt a. M. 1968, 142. Vgl. auch *Hookway, Christopher: Peirce.* London 1985/1992, 83 (Anm. 29), wo aus *Peirce: Manuskripte 895* eine Passage zitiert wird, in der Peirce die spekulative Methode kritisiert, mit der Hegel seine Kategorien hergeleitet hätte. Die Diskussion über Hegels Kategorien wird fortgesetzt in einem Briefwechsel zwischen Peirce und W. T. Harris (dem Herausgeber des *Journal of Speculative Philosophy*; s. o.). Vgl. zum Verhältnis von Peirce zu Hegel auch *Fisch, Max H.: Hegel and Peirce.* In: *Hegel and the History of Philosophy.* Hrsg. v. J. T. O'Malley, K. W. Algozin, F. G. Weiss. The Hague 1974.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schen Ästhetik war jedoch der ansonsten sehr viel unbedeutendere St. Louis-Hegelianismus ungleich wichtiger.[125] Der Begründer der *St. Louis School* war der Theologe und Philosoph F. A. Rauch[126]. Er hatte noch bei Hegel studiert, bevor er 1831 aus Deutschland auswanderte. Ein anderes Mitglied war der ebenfalls aus Deutschland ausgewanderte Henry Conrad Brockmeyer[127], der in St. Louis Hegels *Wissenschaft der Logik* ins Englische übersetzte. Über die Grenzen des Staates Illinois hinaus bekannt wurde die *St. Louis School*, als der Historiker William Torrey Harris[128] als ein Schüler Brockmeyers im Jahr 1867 die viel gelesene Zeitschrift *The Journal of Speculative Philosophy* erstmalig erscheinen ließ.[129] Harris veröffentlichte außerdem Einführungen zu Hegels *Wissenschaft der Logik* und zur *Phänomenologie des Geistes.*[130] Weitere St. Louis-Hegelianer waren George H. Howison[131] und schließlich

---

[125] Vgl. zum St.-Louis-Hegelianismus auch *Dodson, G. R.: An Interpretation of the St. Louis Philosophical Movement.* In: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 6.13. 1909, 337- 345. Der Aufsatz behandelt folgende Frage: »Why did a number of men of ability in this country find a sort of gospel in Hegel at a time when his philosophy was discredited and neglected in the land of its birth?« A. a. O. 337.

[126] Als das Hauptwerk von F. A. Rauch (1806–1841) gilt seine *Psychology* von 1841. St. Louis war in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert Ziel einer großen Auswanderungswelle aus Deutschland.

[127] Henry Conrad Brockmeyer (1826–1906) war stellvertretender Gouverneur des Staates Illinois, an dessen Verfassung er mitarbeitete. Als sein Hauptwerk gilt *A Mechanic's Diary* (ohne nähere Angaben).

[128] William Torrey Harris (1835–1909) war ab 1858 Schüler Brockmeyers. Als von Hegel geprägter Historiker hielt er dialektische Vorträge über die amerikanische Geschichte in Boston (W. James berichtet darüber). Als oberster Leiter des Schulsystems in St. Louis begründete er hier das deutsche Kindergartensystem. Als sein philosophisches Hauptwerk gilt *The Study of Philosophy* von 1889.

[129] *The Journal of Speculative Philosophy* (1867–1893) veröffentlichte u. a. Übersetzungen von Texten der deutschen Idealisten. Dewey, Peirce, Royce und James veröffentlichten hier ihre ersten Aufsätze. Die Nachfolgezeitschriften waren *The Monist* (gegr. v. Carus in Chicago) und *The Philosophical Review* (ab 1892 hrsg. v. J. E. Creighton).

[130] Dewey berichtet über den Einfluß von Harris auf seine ›Berufslaufbahn‹ als Philosoph in *Dewey, John: From Absolutism to Experimentalism.* 1930. Im Text zit. nach *ders.: Vom Absolutismus zum Experimentalismus.* In: *Suhr, Martin: John Dewey.* Zur Einführung. Hamburg 1994, 199 f.

[131] George H. Howison (1834–1916) vertrat nach Passmore gegen Hegels bzw. gegen Francis Bradleys objektiven Idealismus einen sogenannten *Personalen* resp. *Pluralistischen Idealismus,* in dem das Selbstbewußtsein (mind) nicht auf eine einzige oberste, in sich selbst ursprüngliche Instanz zurückgeführt wird, sondern in der eine Pluralität von personalen, selbstbewußten und geistigen Instanzen angenommen wird. Vgl. *Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy.* Bungay Suffolk 1957/²1966, 540. Als seine

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

George Silvester Morris[132] – der akademische Lehrer von John Dewey.

John Dewey kannte sich in der Philosophie des angelsächsischen Idealismus aus wie kaum ein zweiter. Er absolvierte zunächst ein Lehramtsstudium an der Universität von Vermont. Hier hatte Jahre zuvor der Unitarier James Marsh gelehrt, der im Jahr 1829 Coleridges Schrift *Aids to Reflection* in den U.S.A. herausgegeben und bekannt gemacht hatte. Wie Dewey selbst bezeugt, kam es hier zu einem ersten Kontakt mit der angelsächsischen Romantik.[133] Nachhaltige Spuren hinterließ vor allem das Studium der Werke Emersons.[134] So berief der ganz frühe Dewey beispielsweise zum Abschluß

Hauptwerke gelten *The Conception of God* von 1897; sowie *The Limits of Evolution* von 1901

[132] Das Hauptwerk von George Silvester Morris (1840–1889) ist *Philosophy and Christianity* von 1883. Morris hatte in Deutschland bei H. Ulrici und A. Trendelenburg studiert. Vgl. dazu auch *Schneider, Herbert W.: Dewey's Psychology.* In: *Guide to the Works of John Dewey.* Hrsg. von J. A. Boydston. London/Amsterdam 1970, 1. Er übersetzte *Überweg: Geschichte der Philosophie* ins Englische und begründete die Buchreihe *German Philosophical Classics* in Chicago. Zu erwähnen ist auch Morris Kommentar zu Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Nach Müller steht Morris »philosophisch zwischen Kant und Hegel.« *Müller, Gustav E.: Amerikanische Philosophie.* Stuttgart 1936, 113. (Dieses Buch ist allerdings wegen deutlich nationalsozialistischer Tendenzen mit Vorsicht zu genießen). In ähnlicher Weise charakterisierte sein Schüler John Dewey den Hegelianismus von Morris. Es heißt: »Er kam zu Kant über Hegel statt zu Hegel über Kant, so daß seine Haltung zu Kant die kritische Haltung Hegels war.« *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. Vgl. auch *Dewey, John: George S. Morris.* An Estimate. In *John Dewey. The Middle Works*. Bd. 10, 310–319.

[133] Bei Dewey heißt es dazu: »Die Universität von Vermont war ziemlich stolz auf ihre Tradition. Einer ihrer früheren Lehrer, Dr. Marsh, war beinahe der erste in den Vereinigten Staaten, der sich auf die spekulativen und zweifelhaft orthodoxen Meere des deutschen Denkens hinauswagte – die von Kant, Schelling und Hegel. Freilich wurde das Abenteuer weitgehend auf dem Umweg über Coleridge unternommen; Marsh gab eine amerikanische Ausgabe von Coleridges *Aids to Reflection* heraus.« *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 196. Dewey wurde von H. A. P. Torrey unterrichtet, einem Sympathisanten von Ferrier und Grote (vgl. Kapitel 4.1.). A. a. O. 197.

[134] Der Einfluß Emersons auf Deweys Lebenswerk und insbesondere auf seine praktische Philosophie sollte nicht unterschätzt werden. In einem Essay seiner mittleren Schaffensphase preist Dewey Emerson als christlich geprägten ›Philosoph der Demokratie‹ und verteidigt ihn gegen eine (anscheinend gängige) Kritik, der zufolge Emerson wegen mangelnder logischer Stringenz nur ein zweitrangiger ›Dichterphilosoph‹ sei. *Dewey, John: Emerson – The Philosopher of Democracy.* 1903. In: *The Middle Works.* Bd. 3. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1976 ff., 184–192. Später lobt er in einem Überblick über die Entwicklung der amerikanischen Sozialethik Emersons ›äußerst originelle‹ Synthese von idealistischer Philosophie (er nennt Hegel, Kant, Coleridge und Carlyle) und puritanischen Glaubensinhalten. *Dewey, John: Ethics.* 1904.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

seiner Rezension über Bosanquets *History of Aesthetic* den Transzendentalisten Emerson zum Kronzeugen für sein Projekt der Rückverortung der Kunst in den alltäglichen Lebensprozessen.[135] In *Art as Experience* zitierte er eine Passage, in der Emerson sein ästhetisches Vergnügen an einem »winterkahlen Park«, einem »wolkenverhangenen Himmel« und an »Pfützen aus geschmolzenem Schnee«[136] schildert. Mit dieser Passage stellte sich noch der späte Dewey in die Tradition Emersons.

Im Jahr 1882 begann Dewey dann sein eigentliches Philosophiestudium an der Johns-Hopkins-Universität von Baltimore in Maryland bei George Silvester Morris. Bei ihm studierte er die Philosophie des englischen Neuidealismus, der angelsächsischen Romantik[137] und vor allem die Philosophie Hegels in der brandaktuellen Rezeption der englischen Hegelianer. Stirlings *The Secret of Hegel* gab es schon eine Weile, aber Cairds *Hegel* war ja 1883 gerade erst erschienen![138]

A. a. O. (40–58) 55 f. Zum Einfluß von Emerson auf Dewey heißt es bei Rorty, daß man einiges »von Emerson gelesen haben« müsse, »um die Quelle des ›instinktiven Bewußtseins‹ zu verstehen, das James und Dewey gemeinsam war.« *Rorty, Richard: Hoffnung statt Erkenntnis*. Stuttgart 1994, 14. Zum Einfluß Emersons auf den Pragmatismus insgesamt vgl. auch *West, Cornel: The Emersonian Prehistory of American Pragmatism*. In: *The American Evasion of Philosophy*. London 1989, 9–41; sowie *Gerhardt, Volker: Pathos und Distanz*. Stuttgart 1988, 165.

135 Vgl. Absatz 5.5.a.

136 Vgl. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 35. Zitiert wird hier eine Passage aus *Emerson, Ralph Waldo: Nature*. 1844. Im Text zit. nach: *Natur*. In: *Die Sonne segnet die Welt*. Hrsg. v. Maria Kühn. Düsseldorf/Leipzig o. J., 119–143. Dewey hätte noch deutlichere Stellen finden können. Schließlich heißt es in dem Essay *Art* von 1841 beispielsweise, daß »Schönheit« zu den »nützlichen Künsten« zurückkommen, daß die »Trennung zwischen den schönen und den nützlichen Künsten vergessen werden«, und »das Ideal im Essen und Trinken« gesucht werden müsse, weil die Kunst »blutleer und krank« würde, wenn sie nur als Ausflugsziel aus dem Alltag angesehen würde. »Beauty must come back to the useful arts, and the distinction between the fine and the useful arts be forgotten.« *Emerson, Ralph Waldo: On Art*. 1841. In: *ders.: Essays and Lectures*. New York [9]1983, (429–440) 439. Would it not be better »to serve the ideal in eating and drinking?« A. a. O. 439. Vgl. auch *ders.: The Poet*. 1844. Als: *Der Dichter*. In: *Die Sonne segnet die Welt*. A. a. O. (187–221) 202.

137 Morris las vor allem über Coleridge und Keats. Das ist belegt in *Alexander, Thomas: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. The Horizons of Feeling. Albany 1987, 18.

138 Es heißt bei Dewey, daß Morris »bei weitem nicht die einzige Quelle« seines »›Hegelianismus‹« gewesen sei. Weiter heißt es: »Die achtziger und neunziger Jahre waren eine Zeit eines neuen Ferments im englischen Denken; die Reaktion gegen den atomistischen Individualismus und den sensualistischen Empirismus war in vollem Gange. Es war die Zeit von Thomas Hill Green, der beiden Cairds.« *Dewey: From Absolutism to*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Die jungen Chicago-Pragmatisten Dewey und George Herbert Mead (beide waren Freunde und Nachbarn) ließen sich von Hegels Philosophie in den Lesarten und Übersetzungen des Oxford-Hegelianismus fesseln. Das bezeugen Spuren einer Auseinandersetzung mit hegelianischer Philosophie in einer Rezension[139] von George Herbert Mead über Ch. F. D'Arceys *Idealism and Theology* von 1901, oder in den ersten Entwürfen zu seiner Sozialpsychologie von 1903. Hier setzt sich Mead mit Francis C. Bradley und Bernard Bosanquet über die Frage auseinander, ob psychische Daten Relevanz für eine Erkenntnistheorie (Erfahrungswert) haben können.[140] Deutlicher noch ist die Verwurzelung Deweys im Oxford-Hegelianismus. Wenn Dewey sich in seiner Frühphase explizit als ›Hegelianer‹ bezeichnete und selbst lange nach seiner Abwendung von seinem frühen Hegelianismus im Jahr 1930 in seiner intellektuellen Biographie *From Absolutism to Experimentalism* noch betonte, daß »die Bekanntschaft mit Hegel einen dauerhaften Eindruck« in seinem »Denken hinterlassen« habe[141], meinte er ohne jeden Zweifel die Philosophie Hegels in der Rezeption der Oxford-Hegelianer. Wenn Stephen Pepper behauptet, daß Deweys reife Ästhetik *Art as Experience* von 1934 »ein verworrenes Durcheinander von pragmatistischen und idealistischen Begriffen darbieten«[142] würde, weil Dewey zum »Hegelianismus seiner

---

Experimentalism. A. a. O. 202. Hegels Ästhetik war allerdings nicht Thema; sie wurde nach Müller derweil von Professor Kedney in Minnesota vorgestellt. *Müller: Amerikanische Philosophie*. A. a. O. 131.

139 Mead würdigt, daß »die Philosophie mit Hegel zu einer Methode des Denkens wird und nicht mehr eine Suche nach grundlegenden Wesenheiten« sei. *Mead, George Herbert: A New Criticism of Hegelianism*. Is It Valid? In: *American Journal of Theology* 5. 1901, 87–96. Im Text zit. nach *ders.: Zur Frage der Gültigkeit einer neuen Kritik des Hegelianismus*. In: *Gesammelte Aufsätze*. Bd. 1. A. a. O. (46–59) 46. Dann aber kritisiert er, daß Hegel »hinter seine eigenen Entdeckungen zurück« gefallen sei, weil »das Sein für ihn nicht nur ein Moment innerhalb der Dialektik« sei, sondern »in gewisser Hinsicht auch ein Ziel, auf das hin die Dialektik sich bewegt«, und zwar eben doch im Sinne einer »zugrunde liegenden Wesenheit«. A. a. O. 48 f.

140 *Mead, George Herbert: The Definition of the Psychical*. In: *Decennial Publications of the University of Chicago* 1.3. Chicago 1903, 77–112. Im Text zit. nach *ders.: Die Definition des Psychischen*. In: *Gesammelte Aufsätze*. A. a. O. 83–148. Vgl. zu Bradley und Bosanquet insb. 96–102.

141 *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 205.

142 »Yet Pepper himself raised what was to be the greatest critical challenge to the book, claiming that it presented a confused welter of pragmatist and idealist notions.« *Alexander: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature*. A. a. O. 1. Dewey »was reverting to Hegelianism in his later years.« *Pepper, Stephen: Some Questions on Dewey's Aesthetics*. In: *The Philosophy of John Dewey*. Hrsg. v. P. A. Schilpp. Chicago

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

frühen Jahre zurückgekehrt« sei, trifft das nicht ganz den Punkt. Wie Deweys spärliche Bemerkungen über Hegels Ästhetik zweifelsfrei beweisen[143], kannte Dewey diese Ästhetik nämlich sicherlich nicht im Original, sondern nur in der Lesart des Second-Oxford-Hegelianismus.

Die Philosophie des Second-Oxford-Hegelianismus kannte er allerdings sehr gut. Die wichtigste Quelle von Deweys Kenntnissen zur philosophischen Ästhetik ist Bosanquets *History of Aesthetic* von 1982, nachdem der junge Dewey gleich nach dem Erscheinen des Buches im Jahr 1893 eine überaus würdigende Rezension verfaßt hatte.[144] Auch die Antrittsvorlesung von Andrew Bradley kannte Dewey nachweislich sehr gut.[145] Zwischen Dewey und Croce gab es ab 1940 eine hitzige und langjährige Debatte.[146] Die englische Romantik

---

1939, (371–389) 387, 372. Daß jedoch auch Pepper unter ›Hegelianismus‹ die Philosophie des Second-Oxford-Hegelianismus verstanden hat, belegt a. a. O. 380 ff., 385.

143 Zu Belegen, daß Dewey Hegels Ästhetik nicht im Original gekannt hat, vgl. *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand.* A. a. O. 114–129.

144 Vgl. im Detail dazu Absatz 5.5.a.

145 Dieser Nachweis findet sich in *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 126.

146 Der italienische Mentalist Benedetto Croce hatte im Jahr 1940 gegen Deweys pragmatistische Ästhetik von 1934 eine Plagiatskritik erhoben. Diese Kritik ist in die ironischen Worte gekleidet, daß Croce sich freuen würde, bei Dewey »auf jeder Seite« auf Thesen zu stoßen, die in Italien »schon längst formuliert worden« seien. »An Italian reader is pleasantly surprised to meet on every page observations and theories long since formulated in Italy and familiar to them.« *Croce, Benedetto: Intirno all'estetica del Dewey.* In: *La Critica.* 1940, 348–354. Auch als *ders.: L'estetica di John Dewey.* In *ders. Discorsi di Varia Filosofia* 2. Bari 1945, 112–119. Im Text zit. nach *ders.: On the Aesthetics of John Dewey.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6. Übers. von K. Gilbert. 1947–1948, (203–207) 203. Vgl. auch Deweys Antwort a. a. O. 207 ff. Mit seiner Plagiat-Kritik ist Croce allerdings gründlich auf dem Holzweg. (1) Croce legt Dewey nämlich erstens durch verzerrende Paraphrase Thesen in den Mund, die nur dem Anschein nach mentalistisch sind. Die Diskussion zwischen Croce und Dewey habe ich ausführlich aufgearbeitet in *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand.* A. a. O. 130–143. Vgl. außerdem auch *Douglas, G. H. A Reconsideration of the Dewey – Croce Exchange.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 24. 4. 1970, 497–505; sowie *Romanell, P.: A Comment on Croce's and Dewey's Aesthetics.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8. 1949–1950, 125–128; sowie *Simoni, F. S.: Benedetto Croce. A Case of International Misunderstanding.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11. 1952–1953, 7–14. (2) Schwerer fällt jedoch zweitens ins Gewicht, daß die mentalismusverdächtigen Thesen, die Croce als Beleg auflistet, keinesfalls aus der mentalistischen Ästhetik des frühen Croce stammen, wie der Italiener behauptet. Sie stammen vielmehr ohne jeden Zweifel aus Andrew Bradleys Antrittsvorlesung. Wenn ich das jetzt im Detail belegen würde, würde das Ergebnis lauten, daß es die Ästhetik des Second-Oxford-Idealismus und nicht etwa die Ästhetik Croces war, die in Deweys pragmatistischer Ästhetik ihre idealistischen Spuren hinterlassen hat.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

kannte Dewey durch Morris (s. o.). Wenn es um die Einflüsse auf Deweys Ästhetik geht, sollte jedoch auch Albert C. Barnes[147] nicht unerwähnt bleiben, der Deweys Kunstverständnis entscheidend geprägt hat. Dem Industriellen gehörte eine der bedeutendsten Sammlungen von Bildern französischer Impressionisten seiner Zeit; er hat ein viel beachtetes kunsthistorisches Werk mit dem Titel *The Art in Painting* (1925) und einige Schriften über Matisse, Renoir und Cézanne verfaßt; vor allem aber schleifte er Dewey durch die berühmten Museen Europas; Deweys Ästhetik *Art as Experience* ist schließlich »To Albert C. Barnes. In Gratitude« gewidmet. Ganz speziellen Einfluß hatte schließlich noch ein Denker, den man in einer Abhandlung zur Ästhetik wahrscheinlich ganz zuletzt erwarten würde. Deweys Ästhetik ist nämlich auch unter dem Einfluß der Evolutionstheorie von Charles Darwin[148] entstanden. Damit steht Dewey ein weiteres Mal deutlich sichtbar auf den Schultern des frühen Bosanquet, der schließlich schon 1892 gefordert hatte, daß eine angelsächsische Ästhetik der Zukunft dem von Darwins *On the Origin of Species* von 1859 erzeugten neuen Wissenschaftsverständnis Rechnung tragen müsse.[149] Auf Darwins Evolutionstheorie basiert die Strategie, mit der Dewey seinen schon 1893 gefaßten Plan der Rückverortung der Kunst in das alltägliche Leben im Jahr 1934 schließlich in die Tat umsetzt. Darwins Gewicht zeigt sich schon am Einstieg, den Dewey seiner späten Ästhetik gibt.

(b) Animalische, menschliche und ästhetische Erfahrungen. Deweys »Philosophie der Kunst« verfolgt das Anliegen, die »Kontinuität zwischen der ästhetischen Erfahrung und den gewöhnlichen Lebensprozessen« wiederherzustellen.[150] Realisieren läßt sich dieses Projekt laut Dewey nur über den »Umweg« von Darwins Evolutionstheorie.

---

147 Albert Coombs Barnes (1872–1951) war Gründer der *Barnes Foundation* 1922. Vgl. zum Einfluß von Barnes auf Dewey *Alexander: John Dewey's Theory of Art, Experience and Nature*. A. a. O. 55.

148 Vgl. zum Einfluß Darwins auf Dewey auch *Dewey, John: The Influence of Darwinism on Philosophy*. 1909. Im Text zit. nach: *The Middle Works* 4. A. a. O. 1977, 3–14; sowie *Dewey, Robert E.: The Philosophy of John Dewey*. A Critical Exposition of his Method, Metaphysics, and Theory of Knowledge. The Hague 1977, 54–61.

149 *Bosanquet: History*. A. a. O. (442–447) 442.

150 *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 9–18. Deweys Prämisse lautet, daß man die »allgemeine Bedeutung« von Kunstwerken nur erkennen könne, wenn man Kunstwerke in ihren »Entstehungsbedingungen« und in ihren »Auswirkungen in der Erfahrung« betrachtet. Deweys Beispiel ist der Parthenon-Tempel, der sich in seiner eigentlichen »Be-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um die Rolle der Kunst für das Leben der Menschen begreifen zu können, müsse man nämlich »auf das unter der menschlichen Entwicklungsstufe stehende animalische Leben« zurückgehen, weil »das Wesen« aller Lebensvollzüge durch die »Grundbedingungen des Lebens bestimmt« sei.

Alle Lebensvollzüge vom animalischen bis zum menschlichen Niveau betrachtet Dewey als interaktive Lebenserhaltungsprozesse, in denen das Lebewesen in einer bestimmten Umwelt ein bestimmtes Bedürfnis entwickelt, um es in dieser Umwelt zu befriedigen. Die Prozesse können erfolgreich sein. Dann verwandelt sich der Ausgangszustand des Verlangens in einen Zustand befriedigter Harmonie, wahrend der Impuls zum Handeln durch Disharmonie im Falle des Mißlingens stärker wird. Von diesem »gleichbleibenden Rhythmus« von Disharmonie und Harmonie, von Eingreifen und Anpassung, »vom Verlust der Integration in die Umwelt und ihrer Wiederherstellung« sind laut Dewey alle Lebensvollzüge gekennzeichnet. Mit einigen Bauchschmerzen muß der an Kants *Kritiken* geschulte deutsche Leser dann registrieren, daß Dewey diese elementaren Lebensvollzüge als ›Erfahrung‹ bezeichnet. Für Dewey ist ›Erfahrung‹ der lebenserhaltende interaktive Bedürfnisbefriedigungsprozeß eines Lebewesens unter seinen jeweiligen Umweltbedingungen.[151]

Die menschliche Erfahrung ist laut Dewey dadurch gekennzeichnet, daß der Mensch im Gegensatz zum instinktgesteuerten Tier mit Intelligenz gesegnet ist. Unter ›Intelligenz‹ versteht Dewey erstens die bewußte Einsicht in die Relation von Mitteln und Zwekken, und zweitens die Fähigkeit, dieses Wissen auch gezielt einzusetzen. Die menschliche Erfahrung ist also davon geprägt, daß der Mensch intelligent abwägen und überlegen kann, welche Mittel er zur Realisierung welcher Zwecke am effektivsten einsetzen kann.[152]

Was aber kennzeichnet den speziellen ästhetischen Typus der menschlichen Erfahrung? Programmatisch betont Dewey, daß das Ästhetische für einen Pragmatisten »nicht von außen in die Erfahrung eindringt, weder über eitlen Luxus noch über eine transzendentale Idealität«, sondern daß es »die geläuterte und verdichtete Ent-

---

deutung« nur als »Ausdruck« der »Welterfahrung« der Bewohner der antiken Republik erschlösse.

151 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 18–28, 57. Zur Debatte um Deweys überaus problematischem Begriff von ›Erfahrung‹ vgl. *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand.* A. a. O. 143–170.

152 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 33–36.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wicklung von Eigenschaften ist, die Bestandteil jeder normalen ganzheitlichen Erfahrung sind«. Drei Eigenschaften exponiert Dewey.

Erstens ist jede Erfahrung als Bedürfnisbefriedigungsprozeß laut Dewey auf ein Ziel ausgerichtet. Nun kann Außergewöhnliches, Besonderes und Wichtiges zur Disposition stehen, oder auch Banales und Unwichtiges. Von einer ›ästhetischen Erfahrung‹ (aesthetic experience) spricht Dewey, wenn Wichtiges zur Disposition steht. während er von einer ›banalen Erfahrung‹ (ordinary experience[153]) redet, wenn man etwas tun muß, was langweilt, emotional nicht betrifft oder nicht wirklich fordert. Auf den Einfluß Bosanquets deutet es hin, wenn Dewey betont, daß die Anlässe ästhetischer Erfahrung nicht zwangsläufig von erfreulichem Charakter sein müßten. So können wir laut Dewey beispielsweise ein außergewöhnliches »Essen in einem Pariser Restaurant« ästhetisch erfahren, aber auch »einen Streit mit jemandem, der uns einmal sehr nahe stand«, oder »ein Unglück, das um Haaresbreite abgewendet werden konnte«. Es sei jedoch ausgeschlossen, daß ästhetische Erfahrungen unter den entfremdeten und monotonen Produktionsbedingungen in den Fabriken seiner Zeit stattfinden können. (Wir befinden uns im sozialen und ethnischen Schmelztiegel der Einwandererstadt Chicago, in der Bertolt Brecht etwa zur selben Zeit seine *Johanna der Schlachthöfe* auf die Barrikaden steigen läßt.)

Banale und ästhetische Erfahrungen unterscheiden sich zweitens durch ihren Erfolg. Wenn eine Erfahrung »wegen äußerer Unterbrechungen oder innerer Lethargie« ohne einen »vollendeten Abschluß im Bewußtsein« abgebrochen wird, handelt es sich um eine banale Erfahrung. Wenn eine Erfahrung jedoch einen erfolgreichen Höhepunkt in dem Sinne hat, daß »eine Arbeit zufriedenstellend abgeschlossen« wird oder »ein Problem seine Lösung« findet, liegt eine ästhetische Erfahrung vor.

Deweys drittem Merkmal zufolge behalten wir ästhetische Erfahrungen als ein prägnantes Ganzes und als »eine« Erfahrung deutlich in Erinnerung. Das heißt, daß in der ästhetischen Erfahrung eine intensive unverwechselbare emotionale Qualität »so weit vorherrschend« ist, »daß sie die Erfahrung insgesamt« einfärbt. Banale Er-

[153] Ich habe das englische ›ordinary‹ mit ›banal‹ übersetzt, weil ›alltäglich‹ bzw. ›gewöhnlich‹ nicht gemeint sein kann. Schließlich lautet die Pointe von Deweys Ästhetik ja, daß alltägliche Erfahrungen in gewöhnlichen Erfahrungskontexten unter günstigen Bedingungen ästhetische Erfahrungen sein können.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

fahrungen sind hingegen so diffus, daß sie im grauen Fluß alltäglicher Lethargie untergehen und nicht prägnant in Erinnerung bleiben.[154] Damit ist die ästhetische Erfahrung Deweys ein Bedürfnisbefriedigungsprozeß, der bewußt gesteuert wird, in dem etwas Wichtiges zur Disposition steht, und der sowohl einen erfolgreichen und befriedigenden Abschluß als auch eine intensive emotionale Qualität hat, mit der er deutlich in Erinnerung bleibt. Diese Definition ist zweifellos ungewöhnlich. Schließlich war bislang weder von Kunstwerken noch vom Schönen die Rede. Wie ungewöhnlich die Definition tatsächlich ist, zeigt ein Blick auf ihre drei wichtigsten Implikationen.

Zu betonen ist vor allem, daß ästhetische Erfahrungen nur unter Bedingungen stattfinden können, in denen man sowohl starke Bedürfnisse entwickelt als auch eine echte Chance zu ihrer Realisierung hat. Das ist mit Blick auf Andrew Bradleys Problem entscheidend, weil Dewey damit die Bedingungen unseres alltäglichen Lebens benennt. In einer fiktiven Welt des »beständigen Wandels« können laut Dewey hingegen keine ästhetischen Erfahrungen stattfinden, weil »sich Veränderungen nicht akkumulieren« und »nicht auf ein bestimmtes Ergebnis zu bewegen« könnten. Dasselbe würde unter umgekehrten Vorzeichen für das Schlaraffenland und für jede andere Welt gelten, die alle Bedürfnisse erfüllt und insofern »keine Gelegenheit zu Konfliktlösungen bieten würde«. Mit diesen Passagen stellt sich Dewey sowohl gegen den italienischen Mentalismus als auch gegen die englische Romantik. Sie besagen nämlich, daß ästhetische Erfahrungen weder in der Weltabgeschlossenheit der mentalistischen Monade noch in den transzendenten Traumwelten der Romantik stattfinden können. Für Dewey bietet einzig »die wirkliche Welt – die, in der wir leben« die adäquaten Rahmenbedingungen dafür, daß ästhetische Erfahrungen stattfinden können.[155] So löst sein Pragmatismus quasi en passant das von Bradley aufgeworfene Problem der

---

[154] Zur Plausibilisierung knüpft Dewey fast wörtlich an Bosanquets Unterscheidung von Gefühl (feeling) und Emotion (emotion) an. Wie Bosanquet, so betont auch Dewey, daß eine emotionale Reaktion kein Gefühl mit situationseinfärbender Kraft sei. Und wie Bosanquet, so bezeichnet es schließlich auch Dewey als ein »Wunder«, daß »das Gefühl« in einer Situation »das Übereinstimmende auswählen« und »dem Ausgewählten seine Farbe« verleihen und so der Erfahrung ihre »qualitative Einheit verleihen« kann. Vgl. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 47–56 und *Bosanquet: Three Lectures.* A. a. O. vi. Vgl. auch Abschnitt 5.3.

[155] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 25 ff.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verortung der Kunst im alltäglichen Leben. Wie hätte Bradley wohl auf Deweys biologistischen Evolutionismus reagiert?

Auf eine zweite Implikation reagieren bis heute viele Kritiker allergisch: Daß sich nämlich prinzipiell alle Tätigkeitsformen zu ästhetischen Erfahrungen entwickeln sollten. So muß laut Dewey jede intellektuelle Erfahrung, »um in sich vollständig zu sein, den Stempel der Ästhetik tragen«. Sie muß einen erfolgreichen Abschluß in einer Konklusion haben. Sie sollte zudem »in ihrem aktuellen Verlauf«[156] von intensiver Emotionalität geprägt sein, wenn die Emotion auch anders als bei ästhetischer Tätigkeit im engeren Sinne nicht im Fokus der Aufmerksamkeit stehen sollte. Vergleichbares gilt für praktische Tätigkeiten: Laut Dewey kann selbst das simple Aufräumen eines Zimmers im Bestfall ästhetischen Charakter entwickeln, wenn wir am Ende zufrieden auf das aufgeräumte Zimmer blicken und den erfolgreichen Abschluß unserer Handlung bewußt genießen.[157]

Die dritte Implikation besagt, daß keine ästhetische Erfahrung ohne Intelligenz und ohne praktische Aktivität stattfinden kann. Es ist zweifelsohne gegen den mentalistischen Mythos vom dumpf-naiven Künstlerdasein gerichtet, wenn Dewey die »seltsame Vorstellung« attackiert, »der Künstler denke nicht, während der Wissenschaftler nichts anderes tue«. Für Dewey leistet die Intelligenz »das Erkennen der Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird«. Darauf kann laut Dewey kein Künstler verzichten. Schließlich müsse jeder Maler »den Effekt eines jeden einzelnen Pinselstriches« genau kennen. Denselben Stellenwert mißt Dewey den praktischen Anteilen des künstlerischen Schaffens bei. Offensichtlich der Komplementärästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus ver-

---

156 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 49–52.

157 Wegen dieser Ausdehnung des ästhetischen Feldes ist Deweys Ästhetik heftig kritisiert worden. Um einige Kostproben zu geben: »He frequently leaves off where the problem of the philosophy of art begins.« *Tamme, Sister Anne Mary: A Critique of John Dewey's Theory of Fine Art in the Light of the Principles of Thomism.* Diss. Washington 1956, 86. »Having esthetic and non-esthetic factors treated as an inseparable mixture.« *Crosser, Paul: The Nihilism of John Dewey.* New York 1955, (155, 99, 118 f., 122, 144, 158) 100. »He does not adequately (…) distinguish in degree, the esthetic from practical and the intellectual.« *Zink, Sidney: The Concept of Continuity in Dewey's Esthetics.* In: *The Philosophical Review* 52. 1943, (392–400) 392, 396, 400. Vgl. auch *Baumeister, Thomas: Kunst als Erfahrung:* Bemerkungen zu Deweys ›Art as Experience‹. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 37. 1983, (616–624) 622. Vgl. dazu auch *Raters-Mohr: Intensität und Widerstand.* A. a. O. 179 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

pflichtet, lauten seine Argumente, daß die physischen Materialien mit ihren speziellen Beschaffenheiten einen entscheidenden Anteil an den künstlerischen Produktionsprozessen hätten, und daß die materialen »Eigenschaften, so wie sie wahrgenommen werden«, die Probleme »der Herstellung«[158] in entscheidendem Maße mitbestimmen würden. Sein Beispiel sind die mittelalterlichen Kathedralen. Ihre wuchtige Materialität muß laut Dewey im Zuge des Kathedralenbaus immer wieder ein Anlaß gewesen sein, die jeweiligen Baupläne zu ändern und dem Material anzupassen.

(c) Die Tätigkeit Kunst als Ausdruckshandlung. Weil sich die ästhetische Erfahrung durch ihre befriedigende Erlebnisqualität und nicht durch ihre Anlässe oder Gegenstände von anderen Erfahrungen unterscheidet, können prinzipiell alle Tätigkeiten des alltäglichen Lebens die Merkmale der ästhetischen Erfahrung tragen. Wenn man über *Art as Experience* spricht oder schreibt, sollte diese These im Zentrum stehen. Aber bedeutet das, daß Dewey über Kunst im emphatischen Sinne nichts zu sagen hat, wie die gängige Kritik behauptet? Die Kritik ist auf dem Holzweg.[159] Die Tätigkeit Kunst (art) im emphatischen Sinne bestimmt Dewey nämlich ganz im Sinne der Second-Oxford-Ästhetik (und nicht etwa im Sinne des frühen Croce, wie dieser in seiner Plagiatskritik behauptet[160]) als Ausdruckshandlung, die auf die adäquate physische Verkörperung von besonders intensiven und aufrichtig erlebten Gefühlen abzuzielen hat.

Deweys biologistischem Ansatz zufolge steht am Anfang jeder Ausdruckshandlung ein ungestilltes Bedürfnis, welches das Lebewesen veranlaßt, sein »Verlangen« in irgendeiner Weise zu äußern. Deweys Beispiele (die sich beim späten Collingwood übrigens fast wörtlich wiederfinden) sind ein Wutanfall und das Schreien eines Babys. Laut Dewey haben allerdings weder die »Gefühlsentladung« des Wütenden noch das Schreien des Babys schon »expressiven Charakter«. Beides bezeichnet er als ein bloßes »Ausspeien von Gefühlen«.

---

158 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 23 f., 57–69.

159 Eine ausführliche Entgegnung findet sich in meinem Aufsatz *Raters, Marie-Luise: Wozu Kunst?* Zur Rolle des Kunstwerks in John Deweys *Art as Experience*. In: *Musik und Ästhetik*. Stuttgart 2004, 49–62. Siehe zu einer Verteidigung Deweys in diesem Punkt auch *Früchtl, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil*. Frankfurt 1996, 88–91. Eine ähnliche Position wie Früchtl vertritt *Zeltner, Philip M.: John Dewey's Aesthetic Philosophy.* Amsterdam 1975, 17.

160 Croce erhebt diese Kritik in *Croce: Intorno all'estetica del Dewey.* A. a. O. insg.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Der Sprung zur Ausdruckshandlung ereignet sich im Falle des Babys, sobald es registriert, »daß bestimmte Handlungen verschiedene Folgen nach sich ziehen«. Sobald das Kind nämlich beginnt, »die Bedeutung seines Tuns zu begreifen«, wird es »die planlose Handlung mit Absicht« ausführen. Dann ist »aus blindem Aufschäumen« das »absichtsvolle Tun«[161] einer wirklichen Ausdruckshandlung geworden. Ganz in der Tradition des Second-Oxford-Hegelianismus spricht Dewey also von einer ›Ausdruckshandlung‹, wenn ein Gefühl absichtlich, bewußt und gelenkt geäußert wird.

Bewußte Ausdruckshandlungen gibt es nun offensichtlich auch jenseits der Kunst. An die künstlerische Ausdruckshandlung stellt Dewey drei weitere Bedingungen.

Er fordert erstens, daß Künstler besonders »brennende Sehnsüchte und Leidenschaften« zum Ausdruck zu bringen versuchen. Im Zuge dessen distanziert sich Dewey von der Ästhetik des frühen Croce, welche die ästhetisch zu formenden Gefühle als neutrales Rohmaterial angesehen hatte.[162] Deweys Einwand lautet, daß »nur eine kraftlos gewordene, subjektive Metaphysik« von »irgendeinem ungeformten Stoff als Arbeitsgrundlage« ästhetischer Tätigkeit reden könne. Ein weiterer Gegner ist die Ästhetik Kants. Dewey kritisiert zunächst (wegen dieses Einstiegs vermute ich einen Einfluß von Coleridges Essay *Last Days of Immanuel Kant*[163]), daß die Kantische

---

161 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 72–77.

162 Vgl. dazu *Croce: Estetica.* A. a. O. 6–12. Diskutiert wird das in Abschnitt 4.4.

163 Daß Dewey Coleridges Schrift kannte, äußert sich in *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 196 (s. u.). Coleridge hatte kritisiert, daß in der Kantischen Philosophie eine Trennung zwischen der Erfahrung und einer eigentlichen, unerkennbaren Realität aufgebaut worden sei. Nach Coleridge ist es unverzichtbar, daß menschliche Erfahrung einen Realitätsbezug hat, damit sie sinnvolle Erfahrung ist. So könne man sagen, daß eine Harfensaite klingt, weil sie schwingt; tatsächlich aber müsse sie durch die äußere Einwirkung durch die Hand der Harfinistin zum Schwingen gebracht werden. Genauso könne es zu keiner sinnvollen Erfahrung ohne Einwirkung der Realität kommen. Kant habe nicht begründet, warum die Realität uns in einer Weise affiziert, daß wir sinnvolle Erfahrungen machen, aufgrund derer wir uns verhalten können. Die Instanz, die eine Verbindung zwischen eigentlicher Realität und Erfahrung leisten könnte, sieht Coleridge in den Kantischen Vernunftideen. Nach Coleridge hat Kant seinen Ansatz jedoch nicht zu Ende gedacht, weil er, begründet durch die Antinomien, den Vernunftideen nicht mehr Realitätsentsprechung zugesprochen habe als den Anschauungsformen und den Kategorien. Unter dem Einfluß Schellings bestimmte Coleridge dann die Vernunft als diejenige Instanz, durch die die Einheit von eigentlicher Realität und Erfahrung gewährleistet wird. Vgl. dazu *Coleridge, Samuel Taylor: Aids to Reflection.* 1825 (hier insbesondere den Essay *The Last Days of Immanuel Kant*). In

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Philosophie generell »Erfahrung« für etwas halte, »was ausschließlich innerhalb eines Subjekts oder Geistes oder Bewußtseins anzutreffen ist« und so »das Band zwischen dem Subjekt und seiner Welt« zerschneidet. Den Schwerpunkt seiner Kritik legt Dewey darauf, daß Kants Ästhetik eine »durchweg blutarme Konzeption der Kunst« vorstelle, indem sie den ästhetischen Zustand als den kontemplativen Zustand eines interessenlosen Wohlgefallens auffaßt und den »ästhetisch Perzipierenden« so von der Lebenswelt abschneidet. In Deweys Augen ist es völlig unverständlich, wie man in »Gegenwart eines Sonnenunterganges, einer Kathedrale oder eines Blumenstraußes« erwarten kann, daß der Rezipient »frei von Wunsch und Begehrungsvorstellungen nicht nach dem Gegenstand« verlangen soll. Drastisch erklärt Dewey es sogar für völlig »absurd«, aus dem ästhetischen Erleben »Bedürfnis, Verlangen und Neigungen« auszuschließen. Im Gegenteil sind Bedürfnisse, Wünsche, Begehrlichkeiten und »leidenschaftliche Gefühle« für Dewey sogar das »höchst Charakteristische«[164] des ästhetischen Erfahrens. Das ist deutlich der gefühlsästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus verpflichtet.

---

ders.: The Complete Works of S. T. Coleridge. (2 Bde.) Bd. 2. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1901. Coleridges Kant-Kritik wurde ihrerseits kritisiert mit dem Einwand, Kant hätte durchaus eine Verbindung zwischen Realität und Erfahrung angenommen (das Ding an sich »affiziere« die Sinne); es läge nur jenseits der menschlichen Erfahrungsmöglichkeiten, die Grenzen der Erfahrung selbst zu überschreiten. Muirhead verteidigt Coleridges Kritik gegen diesen Einwand mit dem Argument, daß Kants Rede vom »Affizieren« eine Leerformel sei, mit der der Hiat zwischen den Erfahrungsrastern und der Realität nicht überbrückt würde. *Muirhead, John H.: Coleridge as Philosopher.* London 1930/[3]1970, 93 f.

Colerdiges Essay hatte vermutlich großen Einfluß auf Dewey späte Theorie der Realität. Ihr Ausgansproblem ist nämlich der (vorgeblich) Kantische Dualismus zwischen Realität und Erfahrung. In seinem Aufsatz *Experience and Objective Idealism* bezeichnete Dewey den Lösungsvorschlag des objektiven Idealismus (von Coleridge) als willkürlich: Es gebe keine guten Gründe, die Vernunft als übergeordnete Instanz und als Garant der Einheit zwischen Realität und Erfahrung zu postulieren. *Dewey, John: Experience and Objective Idealism*. 1906. Im Text zit. nach *The Middle Works.* A. a. O. Bd. 10, 128–144. Vgl. auch *ders.: The Philosophical Work of Herbert Spencer.* 1904. Im Text zit. nach.: *The Middle Works.* A. a. O. Bd. 3, (193–209) 195. Vgl. mit ersten Ansätzen zu Deweys Lösung *Dewey, John: The Postulate of Immediate Empiricism*. 1905. Im Text zit. nach.: *The Middle Works.* A. a. O. Bd. 3, (158–167) 158. Vgl. zu Deweys Erfahrungssystem ausführlicher *Raters, Marie-Luise: Die Dinge sind, wie sie erfahren werden*. Idealismus oder objektiver Realismus in Deweys Erfahrungssystem? In: *The Role of Pragmatics in Contemporary Philosophy* Bd. 2. Hrsg. v. P. Weingartner, G. Schurz, G. Dorn. Kirchberg am Wechsel 1997, 808–814.

164 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 289–305.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Über die Ästhetik der englischen Romantik äußert er sich dann allerdings ebenfalls kritisch. Sie macht in Deweys Augen die Kunst nämlich »zu etwas Esoterischem« und Elitärem, wenn sie behauptet, daß die Gefühle der Kunst nur »in einigen Begabten« und »abgründig von anderen Gefühlserfahrungen getrennt«[165] zu finden seien. Intensive Gefühle kennen auch die Nichtkünstler. Intensives Fühlen allein kann also keine hinreichende Bedingung des Kunstschaffens sein.

Künstler zeichnen sich laut Dewey vielmehr zweitens dadurch aus, daß sie sich ihren intensiven Gefühlen besonders offen stellen und nichts verdrängen. (Dasselbe wird der späte Collingwood[166] ebenfalls von den Künstlern einfordern.)

Drittens muß sich der Künstler nach Dewey der »Schwerarbeit«[167] der eigentlichen künstlerischen Ausdruckshandlung unterziehen, die sich durchaus über eine lange Zeitspanne erstrecken kann. So habe schließlich selbst »der Allmächtige« ganze »sieben Tage« benötigt, »um Himmel und Erde zu schaffen«. (Eine fast gleichlautende Passage findet sich wieder beim späten Collingwood.) Worin besteht diese Arbeit? Deweys Antwort zeigt einmal mehr seine Verwurzelung in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus. Die erste Phase besteht laut Dewey darin, daß der Künstler »das rohe,

---

165 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 77–89.

166 Wie ich nicht feststellen konnte, ob der späte Collingwood Deweys Ästhetik kannte (vgl. Abschnitt 6.4.), konnte ich auch nicht feststellen, ob Dewey Collingwoods frühe ästhetische Schriften kannte. Auffällig ist jedoch, daß Dewey dem »Mythos« der englischen Romantik von der »Inspiration« des Künstlers durch »einen Gott oder die Muse« genauso erklärt wie Collingwood, nämlich psychologisch mit unbewußtem, Wissen und unbewußten Erinnerungen, die plötzlich zutage treten, was subjektiv als Inspiration erlebt würde. Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 80 und *Collingwood: Outlines.* A. a. O. 93 f. Im 12. Kapitel verwahrt sich Dewey dann mit denselben Argumenten wie Collingwood gegen den Verdacht, daß die ästhetische Erfahrung der Illusion, dem Träumen oder dem Spielen von Kindern vergleichbar sei. Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 321–328 und *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. 91–107.

167 Illustrierend zitiert Dewey Edgar Allans Poes Polemik aus dem Essay *The Philosophy of Composition* von 1846, daß die angelsächsischen Romantiker gern so »verstanden sein« möchten, »als arbeiteten sie in einer Art holden Wahnsinn«. Tatsächlich aber würde jeder »Blick hinter die Kulisse« des Kunstschaffens offenbaren, daß sich auch diese Künstler mühsam mit »unzähligen flüchtigen Gedanken« und mit endlosem »Streichen und Einfügen« abplagen mußten. *Poe, Edgar Allan: The Philosophy of Composition.* In: *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine.* April 1846. Im Text zit. nach *ders.: Methode der Komposition.* In: *E. A. Poe: Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Bd. 5 Hrsg. v. K. Schuhmann, H. D. Müller. Zürich 1994, (196–211) 197. Vgl. näherhin Abschnitt 2.5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ursprüngliche Erfahrungsmaterial« seiner intensiv und aufrichtig empfundenen Gefühle aufarbeitet und verdichtet.[168] Dann muß notwendig eine zweite Phase der adäquaten Verkörperung der verdichteten Gefühle folgen. Der handwerklich-technische Aspekt der künstlerischen Ausdruckstätigkeit ist Dewey ausgesprochen wichtig. Ausführlich betont er immer wieder, daß der intensiv Fühlende nur »bis zu einem gewissen Grad« künstlerisch tätig sei, wenn ihm an dem »mangelt«, was »den Künstler in der Ausführung kennzeichnet«. Gemeint ist damit ausdrücklich »das Vermögen«, sich eines bestimmten physischen Materials »zu bemächtigen und es in ein authentisches Ausdrucksmedium zu transformieren«. Wie für Bosanquet, so ist auch für Dewey nur derjenige ein Künstler, der das, was er intensiv fühlt, auch adäquat in physischen Gestalten verkörpern kann. Die physische Verkörperung macht in Deweys Augen »einen wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks« (work of art) aus. Wie die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus in ihrer Opposition gegen Croces Mentalismus, so sieht auch Deweys pragmatistische Ästhetik im physischen Kunstwerk (object of art) die adäquate Verkörperung eines aufrichtig empfundenen, leidenschaftlichen Gefühls in physischem Material.[169]

(d) Die Adäquatheit der physischen Verkörperung. Auf Distanz zur Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus geht Dewey allerdings ausgerechnet mit seiner Antwort auf die Gretchenfrage jeder Gefühlsästhetik, die der frühe Dewey so anschaulich in die Frage gekleidet hatte, wie »Materie« mit einer »Bedeutung schwanger gehen kann«[170]. Der späte Dewey fragt, wie »Bedeutungen und Werte, die

---

[168] Dewey bringt das Beispiel, daß das »von Lord Tennyson in dem Gedicht *In Memoriam*« beispielsweise herausgearbeitete Gefühl, nicht mehr »identisch mit Kummer« sei, »der sich in Weinen und niedergeschlagener Stimmung äußert«, sondern zu einem Ausdruck von Kummer geworden sei. Bezeichnenderweise illustriert Apata den Unterschied zwischen Emotion und Gefühl bei Bosanquet mit dem fast gleichlautenden Beispiel eines Gedichtes von Thomas Gray über den Kummer nach dem Verlust eines Freundes. *Apata, Gabriel: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics.* In: *British Idealism and Aesthetics.* A. a. O. (177–196) 191 f. Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

[169] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 79, 90–96, 227–247. Dewey distanziert sich noch einmal von Croce mit der Bemerkung, daß ein Bildhauer »seine Skulptur« schließlich »nicht nur in geistigen Kategorien« entwerfen würde, sondern ganz wesentlich auch »in den Kategorien von Ton, Marmor oder Bronze«.

[170] The question is »how sense material may be pregnant with meaning?« *Dewey: Review.* A. a. O. 195.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von früheren Erfahrungen abgeleitet« wurden, »mit den im Kunstwerk direkt dargestellten Eigenschaften« soweit »verschmelzen« können, daß das Kunstwerk etwas über individuelle Sichtweisen auf die Welt mitteilen kann? In den Passagen zu diesem Fragenkomplex begibt sich Dewey in Opposition zur Assoziationspsychologie, auf der die Ästhetik des späten Bosanquet ja aufruht.[171] Dewey unterstellt ihr im Kern (aus mir allerdings nicht nachvollziehbaren Gründen), daß sie »das assoziierte Material und die unmittelbare Farbe oder den Klang, wodurch es hervorgerufen wird« voneinander trennen würde. Innerhalb der Assoziationspsychologie unterscheidet er zwei »gegensätzliche, aber gleichermaßen falsche Auffassungen vom Wesen des Ausdrucks«.

Deweys erster Gegner ist eine Position, der zufolge »die ästhetische Ausdrucksfähigkeit« in den »unmittelbar sinnlichen Eigenschaften« zu suchen ist. Dewey veranschaulicht diese Position mit dem Beispiel, daß »gerade und gekrümmte« Linien »verschiedene ästhetische Eigenschaften« hätten. Erklärt wird das Deweys Wiedergabe zufolge damit, daß »die Sprödigkeit der geraden Linie« auf die »Neigung des Auges« zurückzuführen sei, beim »Sehen die Richtung zu verändern«. Diese Neigung würde durch eine gerade Linie nicht befriedigt. Im Gegenteil würde das Auge gegen seine Neigung »gezwungenermaßen in ein- und derselben Richtung« gehalten. Deshalb würde eine gerade Linie eine eher »unangenehme« Erfahrung provozieren. »Gekrümmte Linien« könnten hingegen als »angenehm« gelten, »weil sie sich der natürlichen Bewegung des Auges« anpassen. Mit dieser Position kann nur die Ästhetik des späten Bosanquet gemeint sein, der zufolge alle physischen Objekte in einem elementaren Sinne expressiv sind, weil sie Assoziationen erwecken, die in ganz bestimmte emotionale Verfassungen versetzen.[172]

Dagegen wendet Dewey ein, daß der »anatomische Sehapparat« nie isoliert tätig sei. Also hätten wir es auch niemals mit isolierten »sinnlichen Eigenschaften« zu tun, sondern immer mit Gegenständen, die uns etwas Bestimmtes bedeuten. Sein Beispiel lautet, daß uns ein spitzer Winkel nicht deshalb unangenehm sei, weil er unser Auge zu zackiger Bewegung zwingt. Er sei vielmehr unangenehm, weil sich jeder schon einmal an »einer scharf hervorstehenden Ecke

[171] Vgl. Abschnitt 5.3.

[172] Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 20 f. Diskutiert wird diese Theorie in Abschnitt 5.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gestoßen« habe. Falls Bosanquet allerdings tatsächlich gemeint ist, schießt Deweys Einwand mit Kanonen auf Spatzen. Schließlich hätte der späte Bosanquet Deweys Folgethese wohl kaum bestritten, daß physische Strukturen für uns einen Bedeutungsgehalt haben, weil wir mit ähnlichen Strukturen in unserer Vergangenheit schon »eine Vielzahl von Erfahrungen« gemacht haben. Vielmehr hat der späte Bosanquet diesen Aspekt unter dem Stichwort der ›Repräsentativität des Kunstwerks‹ erfaßt, die man »in der Schule des Lebens«[173] verstehen lernen muß.

Nicht sehr viel fairer geht Dewey mit der Position von Vernon Lee um, von der beim späten Bosanquet schon die Rede war.[174] Dewey unterstellt, daß für sie die sinnlichen Eigenschaften nur insoweit eine Rolle spielen würden, daß Dinge durch ihre Form an andere Dinge mit ähnlichen Formen erinnern. Dewey bezieht sich hier auf ein Beispiel, in dem von einer »fächerähnlichen Anordnung« von »steil zusammenlaufenden Linien« die Rede ist, die uns an eine Berglandschaft erinnern würde, weil Berglandschaften ähnliche Formen aufweisen. Einen Vorteil dieser Position sieht Dewey darin, daß sie die aktive Rolle des Betrachters bei der Auffindung der Ähnlichkeitsbeziehungen betont. Weil sich Lees Theorie jedoch ausschließlich auf die Formen konzentriere, fällt Dewey über diese Ästhetik ebenfalls ein vernichtendes Urteil. Es lautet, daß eine Theorie keiner »ausdrücklichen Widerlegung« bedürfe, welche »die Farbe in der Malerei für ästhetisch irrelevant hält, oder die behauptet, die Töne in der Musik seien lediglich etwas, dem die ästhetischen Beziehungen übergestülpt werden«.

Nach diesen harschen Kritikgängen fällt Deweys eigene Antwort ausgesprochen dürftig aus. Er erklärt nämlich das Phänomen, daß physische »Kunstgegenstände« eine »Ausdrucksfähigkeit« haben können, lediglich tautologisch mit der Behauptung, daß sich physisches Material mit Bedeutungen aufladen könne. Darüber hinaus finden sich jedoch keine Überlegungen dazu, wie diese Bedeutungsaufladung vonstatten geht, und was ein Künstler im Umgang mit seinem physischen Material gegebenenfalls berücksichtigen

---

173 »You have to rely upon special lessons, learned in the school of life.« *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 45. Vgl. ausführlich dazu Abschnitt 5.3.

174 Bezeichnenderweise fehlen bei Dewey ebenso wie bei Bosanquet nähere Angaben. Vgl. *Lee, Vernon: Ohne Titel.* In: *Mitchel: Structure and Growth of the Mind.* O. O. o. J. 504 ff. So zitiert bei *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 23. Vgl. Abschnitt 5.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

muß. Von Dewey erfahren wir lediglich, daß der Künstler mit irgendwelchen geheimnisvollen Strategien »jede Nuance der in den Dingen befindlichen Ausdrucksfähigkeit« auffangen und »zu einer neuen Lebenserfahrung« anordnen würde. Detailliertes hat er nicht zu sagen darüber, warum sich intensive Gefühle in physischem Material adäquat verkörpern lassen und warum physische Kunstwerke zum Erfahrungsaustausch anregen können. Das aber behauptet Dewey unmißverständlich mit der These, daß ein physisches »Kunstwerk erst dann seine Funktion erfüllt«, wenn es »in der Erfahrung anderer wirksam wird«.[175] Das Verhältnis der physischen Strukturen zum Gehalt des Kunstwerks betreffend, ist die Ästhetik des späten Bosanquet also zweifelsohne deutlich erhellender als die Ästhetik Deweys.

(e) Gestalt und Gehalt. Ihr begriffliches Repertoire zur Erfassung des Verhältnisses von emotionalem Gehalt und der physischen Gestalt eines Kunstwerks entfaltet Deweys Ästhetik wieder auf dem Boden der Second-Oxford-Hegelianischen Ästhetik. Dewey entwickelt es nämlich in auffällig enger terminologischer Anknüpfung an Bradleys Aristotelisierende Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's* Sake[176] von 1901, und das ausnahmsweise mit ausdrücklicher Benennung der Quelle[177].

In einem ersten Schritt betont Dewey, daß Kunstwerke nicht nach ihrem allgemeinen Thema (subject) beurteilt werden dürften, der häufig mit dem Titel (title) des Gedichts wiedergegeben würde.[178] Ebenso uneingeschränkt schließt er sich Bradleys Antwort auf die

---

[175] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 116–124, 142.

[176] *Bradley, Andrew C.: Poetry for Poetry's Sake*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry.* A. a. O. 3–34. Siehe zu Bradleys Antrittsvorlesung Abschnitt 5.2. Die bis zur Sinnentstellung mangelhafte deutsche Übersetzung von Christa Velten verstellt leider diesen Sachverhalt. Deshalb füge ich in diesem Absatz gegebenenfalls die Originalbegriffe der englischen Ausgabe in Klammern hinzu. Vgl. dazu *Dewey, John: Art as Experience.* New York 1934. Im Text zit. nach *ders.: The Later Works.* Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville (1981 ff.) 114–118.

[177] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 126.

[178] Zur Erinnerung: Bradley entwickelt diese Konzeptionen für Gedichte, verwendet sie synonym und schlägt vor, sie auf andere Kunstgattungen zu übertragen. Dem schließt Dewey sich an und ergänzt Bradleys sowieso schon dreifaches Vokabular für den individuellen Gehalt eines Kunstwerks überflüssigerweise noch um die Synonyme der ›ästhetischen Materie‹ (esthetic matter) und der ›innewohnenden Materie‹ (matter in). Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 129.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Frage an, ob »der poetische Wert hauptsächlich von der Substanz« des Gedichtes oder »hauptsächlich von seiner Form«[179] abhängig sei. Auch laut Dewey sind »Form und Substanz in einem Kunstwerk« so sehr »miteinander verbunden«, daß das physische Objekt schließlich als geformte Materie (formed substance bzw. content bzw. matter) bzw. als gestalteter Gehalt anzusehen sei. Ein »Unterschied zwischen Form (form) und Substanz (substance)« ließe sich hingegen nur in »der theoretischen Reflexion« machen. Auch für Dewey ist »das Werk selbst« (the work itself) also ein Gehalt (matter), welches zur »ästhetischen Substanz« (esthetic substance) geformt wurde. Ja, zur Illustrierung richtet er an seine Leser sogar dieselbe Frage wie Bradley, ob sie etwa jemals beim Lesen eines Gedichtes »etwas als Bedeutung und Substanz«, und »etwas anderes« getrennt davon »als artikuliertes Geräusch wahrgenommen und genossen« und anschließend mit irgendwelchen geheimnisvollen Strategien »miteinander verbunden« hätten?[180]

Aufhorchen läßt jedoch Deweys Bemerkung, daß Bradleys Unterscheidung des allgemeinen Themas (subject) eines Kunstwerks von seinem individuellen Gehalt (substance) »sehr wohl den Auftakt zu einer weiteren Diskussion geben« könne. Gegen Bradleys Individualitätskult betont Dewey nämlich (der späte Collingwood wird sich auch hier anschließen), daß die Rede von der Individualität der künstlerischen Gehalte keineswegs bedeuten dürfe, daß sich die Künstler nur solcher Gehalte annehmen, die sie als Individuen privat für interessant halten. Dewey appelliert statt dessen an die Künstler, aus der äußeren Welt stammende Gehalte »auf eine besondere Weise« zu assimilieren, um sie »an die öffentliche Welt« in einer neuen »Form zurückzugeben«. Dahinter verbirgt sich die normative Anforderung an die Künstler, sich Gehalten von allgemeinem Interesse anzunehmen. Nur dann kann ihr Schaffen nämlich Deweys Überzeugung zufolge »in der Erfahrung anderer wirksam« werden, »in

---

[179] They say that »the poetic value lies wholly or mainly in the substance, and that it lies wholly or mainly in the form.« *Bradley: Poetry.* A. a. O. 14. Vgl. Abschnitt 5.2. Zur Terminologie: Die Konzeption des ›Gehalts‹ entsprechen im Second-Oxford-Hegelianismus die Begriffe ›substance‹ und ›matter. Der Konzeption der ›Gestalt‹ entspricht der Begriff ›form‹. Vgl. Absatz 5.2.c.

[180] Bei Bradley heißt es fast im selben Wortlaut: »Do you apprehend and enjoy as one thing a certain meaning or substance, and as another thing certain articulate sounds, and do you somehow compound these two?« *Bradley: Poetry.* A. a. O. 14.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Erfahrungen anderer eingehen und ihnen eigene tiefere und abgerundetere Erfahrungen ermöglichen«.

Terminologisch unterstützt Dewey diese Forderung, indem er Bradleys Begriffsraster um die Kategorie des »Themengebiets« (subject-matter) erweitert. Diese Kategorie bezeichnet das kollektive Wissen und den übergreifenden Erfahrungshorizont zu einem bestimmten Thema, den der Künstler mit seinen Rezipienten teilen soll. Deweys Beispiel (hinter dem sich vermutlich eine Hommage an den Dichter verbirgt) ist Coleridges Ballade *The Ancient Mariner*[181]. Das allgemeine Thema der Ballade sei »die Tötung eines Albatrosses durch einen Matrosen und die sich daraus entwickelnden Folgen«. Dewey betont jedoch, daß ihr individueller Gehalt (matter) nur verstanden werden könne, wenn sich ein kulturell gewachsener Deutungshorizont zu dem Themengebiet (subject-matter) aufspannt und der Leser eine »mitgebrachte Gesamtheit der Erfahrungen von Grausamkeit und Mitleid gegenüber einem Lebewesen«[182] in den Rezeptionsprozeß hineintragen kann. Damit löst Deweys pragmatistische Ästhetik en passant ein gravierendes Problem der angelsächsischen Gefühlsästhetik, mit dem sich die Second-Oxford-Hegelianer noch konfrontiert gesehen haben. Die Gefühlsästhetik betrachtet Kunstwerke ja generell als adäquate physische Verkörperung eines individuellen intensiven Gefühls. Kann eine ästhetische Theorie so aufgefaßten Kunstwerken noch einen intersubjektiv interessanten Bedeutungsgehalt und Botschaftscharakter zusprechen?[183] Schließlich ist ein individuelles Gefühl ja »in seiner Art so einmalig«, daß es fraglich zu sein scheint, ob es »Gemeinsamkeit und Verbindung mit den Inhalten anderer Erfahrungsmodi«[184] gibt. Deweys pragmatistische Gefühlsästhetik löst dieses Problem, indem sie Bradleys Analyseraster um die Kategorie des ›Themengebiets‹ erweitert.

Wie aus dem Abschnitt 5.1. bekannt, bleibt der Begriff der ›ästhetischen Gestalt‹ bei Bradley unterbestimmt. Das dürfte der Grund sein, warum Dewey diesbezüglich statt an Bradley an Coleridge und Ruskin anknüpft. (Beide werden allerdings namentlich nicht be-

---

[181] Colerdiges Ballade *The Rime of the Ancient Mariner* hatte um die Wende zum 20. Jahrhundert im angelsächsischen Sprachraum in etwa den Status, den bei uns Schillers *Das Lied von der Glocke* hat. Dewey führt sie gleich an zwei Stellen an. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 130 f., 369.

[182] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 125–134, 154 f.

[183] Vgl. dazu Absatz 1.1.c.

[184] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 98.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nannt.) Wie Coleridge[185] will nämlich auch Dewey unter der ›Hülle‹ (shape) eines Gegenstandes seine seinem jeweiligen Zweck geschuldeten äußeren Umrisse verstehen, anhand derer er sich »bei der gewöhnlichen Betrachtung erkennen und identifizieren« läßt. Ein Löffel beispielsweise sollte in jedem Falle eine Vertiefung zur Aufnahme von Suppe und einen Griff haben. Von einem ›Design‹ eines Löffels soll laut Dewey jedoch erst die Rede sein, wenn die Machart des Löffels zudem noch das »natürliche Bedürfnis des sensorisch-motorischen Systems« befriedigt. Das ist der Fall, wenn der Löffel nicht nur »dem Zweck« seiner »besonderen Verwendung« angepaßt ist, sondern wenn er darüber hinaus auch eine »dekorative Wirkung« hat. Allerdings kann das Design laut Dewey leicht auf dem Niveau der »leeren Ausschmückung«, der »künstlichen Ornamentierung« und »wie Zuckerfiguren auf einer Torte« der »äußerlichen Verzierung« stehenbleiben. Deshalb sieht er in einem noch so sorgfältigen Design noch keine hinreichende Bedingung der ästhetischen Gestalt (form). Von einer ›ästhetischen Gestalt‹ spricht Dewey erst, sobald etwas merklich »von der Limitierung auf einen bestimmten Zweck befreit« ist. Etwas mit ästhetischer Gestalt leistet mehr als die Realisierung eines bestimmten Zwecks. Laut Dewey hat etwas eine ästhetische Gestalt, wenn es uns deutlich den Erfahrungskontext vor Augen führt, in dem es entstanden ist. So kann ein in rituellen Kontexten verwendeter Löffel ästhetische Gestalt haben, wenn uns seine äußere Gestalt etwas über diesen Erfahrungskontext mitteilt.

Das Beispiel vom ästhetisch gestalteten Löffel zeigt, daß Deweys pragmatistischer Ästhetik zufolge nicht nur physische Kunstwerke (objects of fine art), sondern auch »Gegenstände der Gebrauchskunst« (objects of industrial art) ästhetische Objekte sein können, wenn sie entsprechend gestaltet sind. Mit dieser (deutlich dem späten Ruskin[186] verpflichteten) These begibt sich Dewey in offene Opposi-

---

185 Zur Erinnerung: Nach Coleridge hat ein physisches Kunstwerk lediglich eine ›Hülle‹ (shape), wenn es in einem langweilig-differenzlosen Abbildungsverhältnis zum jeweiligen Vorbild in der natura naturata steht. Die lebendige ›Form‹ (form) eines Kunstwerks weist hingegen auf einen kreativen Prozeß hin. *Coleridge, S. T.: On Poesy or Art*. 1818. In *ders.: Biographia Literaria*. A. a. O. Bd. 2, (253–263) 262. Vgl. auch Abschnitt 2.3.

186 Der frühe Ruskin hatte eine Aversion gegen bloß dekorative Kunst. *Ruskin, John: The Decorative Power of Concentional Art over Nations*. In: The Two Paths. Being Lectures on Art. And its Application to Decoration and Manufacture. Delivered in 1858–1859. London 1859. Im Text zitiert nach: *The Works of John Ruskin*. Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912. Bd. 16, (241–374) 241–292. Vgl. dazu Abschnitt 4.2. Der späte Ruskin änderte jedoch seine Einstellung. Eine zentrale These sei-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tion zur Ästhetik von Max Eastman, die auf eine Unterscheidung von Gebrauchsgegenständen und Kunstwerken pocht.[187] Ja, indem er ein Beispiel von Eastman aufgreift, behauptet Dewey sogar, daß unter günstigen Umständen auch Ereignisse die Wirkung von ästhetischen Objekten entfalten können. Max Eastman beischreibt in seinem Buch *Enjoyment of Poetry* eine Fahrt auf einem Fährschiff nach New York. Er schildert, daß es während der Fahrt einen Moment gab, an dem die am Horizont erscheinende Skyline von New York plötzlich »als ein Bezugsgefüge von bunten, erleuchteten Körpern betrachtet« werden konnte, in dem sich bestimmte Lebensweisen äußern. Aus Deweys Sicht gewinnt das Panorama in solchen Momenten ästhetische Gestalt, weil man schließlich plötzlich nicht mehr nur eine Fülle von Bauwerken sehen würde, sondern sich zudem auch eine Vorstellung davon machen könne, wie die Menschen in einer Stadt leben. Natürlich drängt sich jetzt die Frage auf, ob Dewey den Begriff der ›ästhetischen Gestalt‹ unzulässig weit faßt. Mit Blick auf die Ästhetik des späten Collingwood ist es jedoch ungleich interessanter, daß Dewey die ästhetische Gestalt völlig unabhängig von ihrer ›Schönheit‹ definiert. Ja, Dewey erklärt ›Schönheit‹[188] sogar zu einer Konzeption, die

---

ner *Oxford-Lectures on Art* von 1887 lautet, daß dekorativ designte Gebrauchskunst als Vorstufe der Kunst im emphatischen Sinne anzusehen sei, weil es schließlich ein künstlerischer Ausdruck der Freude am Schaffen sein kann, »etwas Dienstbares zu schmükken«. *Ruskin, John: Lectures on Art*. Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/1887, 104–117. Vgl. dazu Abschnitt 4.3.

187 Die Unterscheidung von dekorativ gestalteten nützlichen Gebrauchsgegenständen und schöner Kunst im emphatischen Sinne (objects of art) hatte zur Entstehungszeit von Deweys Ästhetik hohe Konjunktur, weil sie gerade lanciert worden war in *Eastman, Max: Literary Mind*. Its Place in an Age of Science. New York 1931, 205 ff. Dewey betont im späteren Verlauf von *Art as Experience*, sich »im Hinblick auf die Natur der ästhetischen Erfahrung« mit Eastman zwar »erfreulicherweise nahezu im Einklang« zu befinden. Dann aber führt er Eastmans ästhetischen Ansatz auf das ökonomische System seiner Zeit zurück und bezeichnet ihn als »eine Reflexion der vorherrschenden sozialen Institutionen« ohne sachlichen Gehalt mit seinem Standard-Argument, daß die Gebrauchsgegenstände primitiver Kulturen so sorgfältig wie Kunstwerke im emphatischen Sinne gestaltet seien. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 305 ff.

188 Äußerungen über das Schöne finden sich bei Dewey ebensowenig wie Äußerungen über das Erhabene und Komische – von dem »dialektischen Schubladendenken« der deutschen Nachhegelianer distanziert er sich mit einem lapidaren Seitenhieb. Das sollte aber nicht zu der Annahme verleiten, daß Dewey der dialektischen Methode Hegels prinzipiell so skeptisch gegenüber stünde, wie es unter den angelsächsischen Philosophen während seiner Studienzeit üblich war (vgl. Kapitel 5). Wie es in seiner intellektuellen Autobiographie *From Absolutism to Experiementalism* von 1930 heißt, will sich Dewey vielmehr um eine »flexible Anpassung« dieser Methode an das jeweilige Pro-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

er bewußt »kaum erwähnt«, weil er sie für inhaltsleer hält. Die Äußerung ›das ist aber schön!‹ ist in seinen Augen nicht mehr als ein »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts, eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«[189]. Denselben Vorschlag zur Verwendungsweise des traditionellen Kernbegriffs ästhetischer Theorie wird der späte Collingwood machen.

(f) Rhythmische Gestalt und ästhetisches Vergnügen. Eine ästhetische Gestalt ist in der pragmatistischen Ästhetik nicht mehr auf Schönheit festgelegt. Sie soll ein intensiv und aufrichtig empfundenes Gefühl adäquat verkörpern. Wie aber muß eine ästhetische Gestalt dann beschaffen sein, damit sie ästhetisches Vergnügen bereitet? Das ist die erste Frage, auf die Dewey eine originäre Antwort gibt, welche im angelsächsischen Idealismus keine Vorläufer hat.

Deweys Theorie des ästhetischen Vergnügens geht erstens von der Prämisse aus, daß das Leben ein ständiger Lebenserhaltungsprozeß ist. Ihre zweite Prämisse lautet, daß sich dieser Lebenserhaltungsprozeß im Bestfall als eine dichte Aufeinanderfolge von vitalen Bedürfnisbefriedigungsprozessen darstellt, die im Verlauf hochgradig aktiv sind und schließlich einen befriedigenden Abschluß haben. Im Bestfall verläuft das Leben laut Dewey in einem »gleichbleiben-

---

blem bemühen, wie es ja schon der frühe Bosanquet vorgeschlagen hatte. Vgl. dazu *Dewey: From Absolutism to Experimentalism*. A. a. O. 201; sowie *Bosanquet: History*. A. a. O. 334.

In *Art as Experience* findet das seinen Niederschlag in einer Theorie zur Geschichte der Kunst, die zweifelsfrei von Bosanquets Lesart der Hegelschen Dialektik der Kunstformen geprägt ist. Wie für Bosanquet, so sind physische Kunstwerke auch für Dewey adäquate Verkörperungen der konkreten Erfahrungen der Menschen einer Zeit. Da sich diese Erfahrungen mit den Zeiten ändern, müssen sich auch laut Dewey die Techniken ihrer Verkörperung ändern. Ganz im Sinne des Second-Oxford-Hegelianismus sieht also auch Dewey »die Bewegung in der Kunst« durch das »Auftauchen neuer Erfahrungen« motiviert, »die nach Ausdruck verlangen, und die daher neue Formen und Techniken in ihren Ausdruck mit einbeziehen.« Die neuen künstlerischen Techniken (sein Beispiel sind die Impressionisten) stoßen laut Dewey in der Regel zunächst auf »eine allgemeine Mißbilligung«. Falls sie jedoch adäquat sind, können sie sich etablieren und zu allgemeiner Anerkennung und Akzeptanz gelangen. Diese zweite Phase nennt Dewey (wiederum in deutlicher Anlehnung an Hegel) die »klassische« Phase einer künstlerischen Gestaltungsform. Zwangsläufig aber folgt irgendwann eine dritte Phase des Verfalls, in der die ehemals innovative künstlerische Technik zum allgemeinen, routiniert und mechanisch angewandten Standard degeneriert: »Akademisches und Eklektisches« ist das »Ergebnis«. Das sind fast wörtlich die Thesen, die Bosanquets *A History of Aesthetics* zu Hegels Ästhetik exponiert hat. Vgl. dazu Absatz 5.1.a.

189 *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 128, 134–158.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

den Rhythmus« vom »Verlust der Integration in die Umwelt und ihrer Wiederherstellung«. Deweys dritte und wichtigste Prämisse besagt schließlich, daß wirkliche Freude ausschließlich aus solchen vitalen Erfahrungen resultieren kann. Seine Begründung lautet, daß wir nur im Zuge solcher Erfahrungen erleben können, wie gut wir als planende und handelnde Wesen in unsere Welt passen. ›Glück‹ ist für den Pragmatisten gleichbedeutend mit der »tiefinneren Ahnung einer zugrundeliegenden Harmonie, die sich an das Leben heftet wie das Gefühl, auf Fels gegründet zu sein«. Es handelt sich um eine Ahnung, die laut Dewey im glücklichen Fall auch »durch alle Zeiten der Verwirrung und des Konfliktes bestehen bleibt« und dem Menschen Lebensenergie, Tatkraft, Optimismus und Vitalität schenkt. Im Zentrum von Deweys Theorie des ästhetischen Vergnügens steht ein pragmatistischer Glücksbegriff, dem zufolge ›Glück‹ auf einem »Gefühl« der »Angleichung unseres gesamten Seins an die Bedingungen des Daseins«[190] beruht. Ohne daß Namen fallen, attackiert Dewey offensichtlich die angelsächsische Romantik, wenn er betont, daß »Glück und Freude« für den Pragmatisten dem Erlebnis entspringen würde, daß sich der Mensch als handelndes Wesen seinen Lebensbedingungen aktiv anpassen kann. Das sei offensichtlich »etwas völlig anderes« als die enthusiastische Freude über die Erkenntnis der prästabilierten Harmonie des Kosmos. In dieser Freude sieht Dewey lediglich »einen Rückzug aus der Welt und damit die Verringerung und den Verlust von Lebensenergie«[191].

Aus dieser Auffassung vom ästhetischen Vergnügen ergibt sich nun, daß die ästhetische Gestalt rhythmisch strukturiert sein muß. Gemeint ist, daß sie physisch so gestaltet sein muß, daß sie Erfahrungen des Anspannungs/Entspannungstyps evoziert, die als vitale Erfahrungen Grundbedingung unserer Lebenserhaltung sind. Das ist eine der wichtigsten Pointen von Deweys pragmatistischer Ästhetik.

Diese Bedingung der ›rhythmischen Struktur‹ der ästhetischen Gestalt um des ästhetischen Vergnügens willen impliziert nämlich (in deutlicher Anlehnung an den späten Bosanquet), daß ästhetische Gestalten Anstrengungen zumuten müssen. Deweys pragmatistische Ästhetik hat ihren Reiz vor allem in den Passagen, die behaupten, daß »nur Menschen, die in ihrer Kindheit verzogen wurden«, die »Dinge immer weich« mögen würden. »Menschen mit Energie, die

---

190 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 25 ff. Vgl. Absatz 6.3.b.

191 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 47, 25.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu leben verstehen und die mit ihrem bloßen Lebensunterhalt nicht zufrieden sind«, finden laut Dewey das »zu Leichte« hingegen eher »widerwärtig«. Damit trifft Dewey vermutlich den Nerv der schnelllebigen Zeit des angehenden 20. Jahrhunderts. Deren »Verlangen nach Abwechslung« kann er damit erklären, »daß wir lebenslang nach dem Leben verlangen, bis wir durch Angst entmutigt werden oder durch Routine abstumpfen«. Deweys ästhetische Gestalten dürfen anstrengend, komplex, fordernd, abschreckend und schwierig sein, aber bloß nicht langweilig! Als Kontrast führt er »die ästhetische Eintönigkeit und Vulgarität« der Gebäude an, welche die »Straßen in amerikanischen Städten säumen«. Außerdem verweist er auf die »scheußlichen Kriegerdenkmale« und die »kommunalen Statuen« im Amerika seiner Zeit. Allerdings sitzt Dewey nicht der Illusion auf, daß jede Anstrengung belohnt würde, die uns ästhetische Gestalten zumuten. Schließlich gibt es Gestaltungen, die uns nur deshalb »aus der Fassung bringen«, weil sie »so exzentrisch sind.« Das würde sich allerdings erst erweisen, wenn man sich genügend »Zeit« nimmt. Dann erst ließe sich »erkennen, ob der Schock« durch das bedingt ist, was der späte Bosanquet in Anlehnung an Aristoteles die ›Schwäche des Betrachters‹ genannt hat, oder tatsächlich durch substantielle Mängel des physischen Kunstwerks. Wenn die Anstrengung Erfolg hat, hat sich die Mühe jedoch gelohnt. Im Erfolgsfall entsteht laut Dewey nämlich jener »unerwartete Zauber«, »der uns das Gefühl einer inneren Offenbarung vermittelt«. Im Erfolgsfall wird uns nämlich eine »neue Einsicht in eine Sache« geschenkt, »von der wir glauben, sie durch und durch gekannt zu haben«.

Deweys Auffassung von ›Rhythmus‹ reduziert sich nun nicht auf das, was man von der Musik oder von der Dichtung und von anderen in der Zeit verlaufenden Kunstgattungen kennt. Auch Gebäude, Gemälde oder Skulpturen müssen Erfahrungen des vitalen Anstrengungs- und Entspannungstyps in uns evozieren. Zudem darf unter ›Rhythmus‹ keine gleichförmige »Wiederholung identischer Elemente« verstanden werden.[192] Drittens reicht es in Deweys Augen nicht aus, ein einzelnes Formelement zu variieren. »Solche Ein-

[192] Als Beleg führt Dewey ein Gedicht von Wordsworth an, das von einem »relativ gemächlichen Tempo« in eine »raschere Gangart« übergeht, sobald nicht mehr Objekte, sondern »Geschehnisse« gestaltet werden. Wordsworths Gedichte hat Dewey allerdings nicht uneingeschränkt bewundert. Die zitierte Passage bezeichnet er als Poesie »nicht vom höchsten Rang«. Außerdem distanziert sich Dewey von Wordsworths Naturalismus, dem zufolge der Dichter bäuerliche Themen in bäuerlicher Sprache gestalten soll.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

schränkungen« tendieren laut Dewey nämlich »immer in die Richtung dessen«, »was Bosanquet ›sanfte Schönheit‹ (easy beauty)« genannt hat. (Wir haben es hier übrigens mit einer der seltenen Passagen zu tun, in denen sich Dewey offen zum Second-Oxford-Hegelianismus bekennt.) Viertens und fünftens warnt Dewey sowohl vor Diffusität als auch vor der »Übertreibung irgendeines Elementes«, letzteres mit dem treffenden Argument, daß durch »Übergewichtung« eher »Ermüdung statt einer Belebung« stattfinden würde. Vor allem aber betont Dewey sechstens den Stellenwert häßlicher Formelemente für die ästhetische Gestalt. Laut Dewey müssen Künstler häufig »Mittel« einsetzen, die man »gewöhnlich als häßlich ansieht«, nämlich »Farben, die beißen, Töne, die dissonant sind, Kakophonien in der Dichtung, scheinbar finstere und obskure Stellen, wenn nicht gar völlig leere Blätter in der Malerei, z. B. bei Matisse.« Aber auch das »vertraute Beispiel, wie Shakespeare die Komik mitten in einer Tragödie einsetzt«, gehört laut Dewey zu diesem Themenkreis. Es basiert offensichtlich auf Bosanquets Theorie vom schwierig Schönen, wenn Dewey abschließend betont, daß »jedes Werk, das nicht gerade zur leichten Kost«[193] gerechnet werden kann, solche irritierenden und sogar häßlichen[194] Formelemente aufweisen müsse.

Dewey: Art as Experience. A. a. O. 169 f. Vgl. auch a. a. O. 91, 137, 155, 158 f., 175 ff. 192, 359 f.

193 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 170–218.

194 Das sind die Thesen zum ästhetisch Häßlichen, auf die man sich konzentrieren muß, wenn man eine pragmatistische Ästhetik des Häßlichen verfassen will. Stephen Pepper spricht hingegen vom banalen Häßlichen (bzw. vom ästhetisch Wertlosen), wenn er seine These von der Rückkehr des späten Dewey zum Hegelianismus begründen will mit dem Verweis auf Deweys Diktum von der »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude« oder von der »Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« als Spiegel einer »Verzerrung von menschlichen Werten« in der Gesellschaft, die sie gebaut haben. Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 264–285. Mit Blick auf diese Passage heißt es bei Pepper: »We are deprived of a pragmatic theory of ugliness (or rather of its absence) and meet instead with a statement that might have come out of Schasler, Hartmann, or Rosencrantz.« *Pepper: Some Questions.* A. a. O. 387
Peppers Kritik schickt gleich auf drei falsche Fährten. (1) Erstens gibt es bei Dewey die Konzeption eines absoluten Kunstwerks ebensowenig wie bei Hegel. Vgl. dazu *Raters-Mohr: Argumente gegen Peppers Idealismuskritik.* In: *Intensität und Widerstand.* A. a. O. Kapitel B.1.2. Wie seit Bosanquets Ausführungen zu ›Hegel als dem besseren Schelling‹ im angelsächsischen Sprachraum üblich, verwechselt Pepper Hegels Ästhetik offensichtlich mit der des frühen Schelling. Vgl. zu Bosanquet über *Hegel als den besseren Schelling* Absatz 5.1.a. sowie das gesamte 3. Kapitel. (2) Zweitens können weder Hegels substantiell schöne Kunstwerke (mit den profanen sieht es anders aus) noch die Kunstwerke der deutschen Rechtshegelianer (bei den Linkshegelianern sieht auch das

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(g) Die philosophische Leistung der imaginativen ästhetischen Erfahrung. Bosanquets schwierig Schönes konstituiert sich nicht nur durch anspruchsvolle Gestalten, sondern auch durch provokante Gehalte. In offensichtlicher Anknüpfung daran stellt sich Dewey die Frage, »welche Themengebiete« (subject-matters) »der Kunst angemessen« sind? Zu Kronzeugen seiner Position beruft er Wordsworth und Coleridge, welche schon »zu Beginn des 19. Jahrhunderts« mit den *Lyrical Ballades* »eine Revolution« eingeleitet hätten, als sie eine Fokussierung der Künstler auf Alltagsbegebenheiten einforderten.[195] Bei aller Sympathie für Wordsworth will Dewey den Künstler jedoch nicht auf Themen »aus dem Leben des gemeinen Mannes«, des »Fabrikarbeiters und besonders des Bauern« beschränken, weil das die »Flügel seiner Phantasie« stutzen würde. Statt dessen fordert Dewey vom Künstler, sich aller Gegenstände anzunehmen, die ihn leidenschaftlich faszinieren. Seine Begründung ist aus der gefühlsästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus mittlerweile bekannt. Sie lautet, daß sich die Bedeutung der Dinge für unsere Lebensvollzüge erst aus der Perspektive der Leidenschaftlichkeit wirklich erschließen würde.[196]

Damit stellt sich schließlich auch für Deweys pragmatistische Ästhetik die Frage nach der philosophischen bzw. epistemischen Leistungsfähigkeit von Kunst, die die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus ja wie kaum eine andere Frage beschäftigt hat.[197] Kann Dewey behaupten, daß Kunstwerke »neue Erkenntnisse über

---

wieder anders aus) als Spiegel partikularer gesellschaftlicher Verhältnisse gesehen werden, wie es Dewey tut. Diese Sichtweise findet sich vielmehr in der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus. (3) Drittens ist bei Dewey (wie gesagt) in ganz anderen Passagen und mit ganz anderer Stoßrichtung vom ästhetisch Häßlichen die Rede.

195 *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 98 ff. Daß das die Position ist, die Wordsworth ausdrücklich gegen Coleridge vertreten hat, kann hier nicht weiter interessieren. Vgl. dazu Abschnitt 2.2.

196 Natürlich ist Dewey auch hier der Ästhetik von Wordsworth verpflichtet. Es war Wordsworth, der zuerst vom Künstler schließlich die leidenschaftliche Hingabe an seine Gegenstände gefordert hatte. Sein Argument lautet, daß sie sich nur »aus dem richtigen Gefühl« heraus aus der »Vulgarität und Bedeutungslosigkeit des alltäglichen Lebens« erheben und in ihrer eigentlichen Bedeutung für unsere Lebensvollzüge poetisch darstellen lassen würden. »A selection, wherever it is made with the true taste and feeling« will »entirely separate the composition from the vulgarity and meanness of ordinary life.« *Wordsworth: Lyrical Ballads*. 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, 248.

197 Vgl. das gesamte 2. Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Bedeutung der gewöhnlichen Welt« vermitteln, obwohl er sie als adäquate Verkörperungen von individuellen Gefühlen ansieht? Dewey nähert sich seiner Lösung, indem er sich in bekannter Manier sowohl von der Offenbarungsästhetik der angelsächsischen Romantik als auch vom italienischen Mentalismus absetzt. Gegen die romantische Ästhetik richtet er das Argument, daß man von der künstlerischen Tätigkeit (work of art) natürlich keine Offenbarungsbotschaften erwarten könne, weil ihr Rohmaterial individuelle Gefühle seien. Zweifelsfrei gegen Croce gerichtet, distanziert sich Dewey dann aber auch davon, daß das physische Kunstwerk (object of art) überhaupt keine Botschaften vermitteln könne. Deutlich dem Sprachgebrauch Bosanquets[198] verpflichtet, spricht Dewey vielmehr von der ›Repräsentativität‹ von Kunstwerken. Damit will Dewey sagen, daß »das Kunstwerk denen, die es beeindruckt, etwas über das Wesen ihrer eigenen Erfahrung der Welt mitteilt«, indem »es die Welt in Form« einer »neuen Erfahrung präsentiert«. Ebenso wie Bosanquet faßt Dewey das physische Kunstwerk also als ein Medium auf, das ein individuelles Erleben repräsentiert und von ihm Mitteilung macht.

Allerdings betont Dewey, daß es sich bei den Mitteilungen der Kunst nicht um exakte Aussagen (statements) handeln könne, sondern vielmehr um interpretationsbedürftige Ausdrücke (expressions) einer ganz persönlichen Sicht auf die Dinge.[199] Gemeint ist, daß Kunstwerke ihre Mitteilungen aus betont subjektiver Perspektive vor »dem Hintergrund von Bedeutungen und Werten« machen, welche der Künstler »in vorangegangenen Erfahrungen in seine Wahrnehmung aufgenommen«[200] hat. Physische Kunstwerke senden laut Dewey also durchaus Botschaften in die Welt. Sie thematisieren jedoch gleichzeitig mit, daß es sich um Botschaften von Individuen mit individueller Weltsicht, individuellem Erfahrungshorizont, individueller Geschichte und individueller Gefühlslage handelt.

Mit dieser Äußerung kommt die Konzeption der ›Imagination‹ als die zentrale Konzeption der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus für die ästhetische Tätigkeit ins Spiel. Schließlich gilt die

198 Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures*. A. a. O. 38–75. Die Position wird im Detail skizziert im Abschnitt 5.3.

199 Deweys Unterscheidung zwischen Aussagen (statements) und Ausdrücken (expressions) ist vermutlich Albert Barnes geschuldet, weil Dewey sie auch verwendet, um seine Begeisterung für die impressionistische Malerei zu bekunden.

200 *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 98–114.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Imagination hier seit Wordsworth als die Fähigkeit, die Dinge aus der individuellen emotionalen Perspektive der Sympathie in ihrer eigentlichen Bedeutung für unser Leben zu sehen.[201] Dewey entwickelt seine Auffassung von ›Imagination‹, indem er sich in einem ersten Schritt vom Intuitions-Begriff des frühen Croce distanziert, mit dem Dewey allerdings weniger vertraut ist, als er vorgibt.[202] Seine Kritik an Croces Begriff von ›Intuition‹ geht ins Leere, weil sie fälschlicherweise unterstellt, daß der Begriff bei Croce den Zustand des »Ergriffenwerdens vom Geist« von »seinen eigenen Bildern und Zuständen« meint. Tatsächlich bezeichnet er jedoch die formgebende ästhetische Tätigkeit.[203] Den Imaginationsbegriff hält Dewey ebenfalls für nicht brauchbar. Er teile vielmehr »mit der ›Schönheit‹ die zweifelhafte Ehre«, in »ästhetischen Schriften von enthusiastischer Ignoranz Hauptthema zu sein«, denen zufolge sich Künstler von Nichtkünstlern »durch den Besitz geheimnisvoller Kräfte« unterscheiden.

Dewey will unter ›Imagination‹ bzw. ›Intuition‹ weder einen Zustand noch ein »besonderes Vermögen« verstehen. Statt dessen schlägt er vor, von »imaginativen Erfahrungen« im adjektivischen Sinne zu sprechen. Damit beruft er sich auf Coleridge, der Deweys (verfälschender[204]) Lesart zufolge unter der ›Imagination‹ angeblich

---

201 Vgl. Absatz 2.1.c zu Wordsworths Begriff von ›Imagination‹.

202 Simoni führt Deweys Aversion gegen Croces Ästhetik und seine zumeist verzerrende Wiedergabe ihrer Kernthesen darauf zurück, daß Dewey die bis zur Sinnentstellung polemische Rezension dieser Ästhetik von Santayana gelesen hat. Simoni hält außerdem die Übersetzung von Croces *Estetica* durch das Rice-Institut (1921) für fehlerhaft. Vgl. dazu *Simoni, Frederic S.: Benedetto Croce*. A Case of International Misunderstanding. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11. 1952–1953, 7–14; sowie *Santayana, George: Review zu Croces Ästhetik*. In: *Journal of Comparative Literatur* 1. 2. 1903, o. S.; sowie *Douglas: A Reconsideration of the Dewey – Croce Exchange*. A. a. O. 497–505. Croce selbst bezeichnet Deweys Kritik wütend als fundamentales Mißverständnis seiner Philosophie. Vgl. dazu *Croce: On the Aesthetics of John Dewey.* A. a. O. 206.

203 Vgl. zur Korrektur Abschnitt 4.4.

204 Die Lesart verfälscht offensichtlich die Sachlage. Sie geht vermutlich auf Deweys akademischen Lehrer Morris zurück. Diese Vermutung bestätigt sich in *Alexander: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature.* A. a. O. 18. Tatsächlich stammt die Unterscheidung zwischen Imagination und Fantasie nämlich eigentlich von Wordsworth; tatsächlich ist mit ›Fantasie‹ sowohl bei Wordsworth als auch bei Coleridge eine Fähigkeit der assoziativen Zusammenschau und kein Hang zum Fabulieren gemeint; und tatsächlich sind laut Wordsworth (der sich in diesem Punkt von Coleridge unterscheidet) alle Menschen mit beiden Fähigkeiten gesegnet, und eben nicht nur die Dichter. Vgl. dazu insb. *Wordsworth: Lyrical Ballades.* A. a. O. 248 f.; sowie *Raab: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. A. a. O. insg. Vgl. auch Abschnitt 2.2. Eine ganz

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

im Unterschied zur fabulierenden ›Vorstellungskraft‹ (fancy) die spezifische Dichterfähigkeit verstanden haben soll, »bewußt und überlegt einer vertrauten Erfahrung einen fremden Anstrich« geben und in ein »ungewöhnliches Gewand« kleiden zu können. Wenn Dewey die ästhetische Erfahrung als ›imaginative Erfahrung‹ bezeichnet, will er das Augenmerk darauf richten, daß in der ästhetischen Erfahrung alltäglich Vertrautes durch seine Einbettung in ungewöhnliche Bezüge plötzlich in neuem, unvertrauten Licht erscheinen und in seiner eigentlichen Bedeutung für unsere Lebensvollzüge offensichtlich werden kann.

Dewey bezeichnet die ästhetische Erfahrung als ›imaginative Erfahrung‹, weil er sich auf seine Weise der Auffassung der angelsächsischen Romantik grundsätzlich anschließen will, daß die ästhetische Erfahrung eine epistemische Dimension hat. Als imaginative Erfahrung kann uns die ästhetische Erfahrung nämlich in besonderem Maße Aufschluß darüber geben, was in unseren Lebensvollzügen wirklich von Bedeutung ist. Das ist laut Dewey der Grund, warum die ästhetische Erfahrung »eine Herausforderung für das Denken« darstellt, und speziell »für das systematische Denken, das man Philosophie nennt«. Angesichts dieses hohen Zutrauens in die epistemische Dimension der ästhetischen Erfahrung verwundert es nicht mehr, wenn Dewey der Ästhetik schließlich sogar denselben Stellenwert einräumt wie der frühe Schelling und sie zum »Prüfstein« eines philosophischen Systems erhebt. Deweys Begründung lautet, daß sich in der Ästhetik besonders deutlich zeigen würde, ob das jeweilige System in der Lage ist, »die Natur der Erfahrung selbst zu fassen«[205].

Überfrachtet Dewey die ästhetische Erfahrung nicht mit diesem enormen epistemischen Anspruch? Deweys Verteidigung zeigt noch einmal mehr, wie sehr der amerikanische Pragmatist der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus verpflichtet ist. Wie der späte Bosan-

---

andere Begriffsverwendung findet sich (wie in Abschnitt 5.1. schon erwähnt) beim frühen Bosanquet: Dem frühen Bosanquet zufolge erfaßt der Künstler durch seine Fantasie das jeweils historisch gewachsene aktuelle Gemenge von Interessen, während er mittels Imagination zukünftige Interessenlagen voraussehen kann. *Bosanquet: History.* A. a. O. 345–348.

[205] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 308–321, 343 f. Laut Kaplan äußert sich Dewey noch anderen Orts zur imaginativen Erfahrung. Vgl. *Dewey, John: The Middle Works.* A. a. O. Bd. 9, 244; sowie *ders.: Human Nature and Conduct.* In *The Middle Works.* A. a. O. Bd. 14, 113. Vgl. *Kaplan, A.: Introduction.* In: *Art as Experience.* New York 1934. Jetzt ausnahmsweise im Text zit. als: *John Dewey – The Later Works.* Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville(1981 ff.) 1987, xxviiif.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

quet[206], so appelliert nämlich auch Dewey an die Künstler, sich Gegenständen von kollektivem und überindividuellem Interesse zu widmen. Künstler sollen sich laut Dewey auf das konzentrieren, »was in der Erfahrung einer Anzahl von Personen angetroffen wird«, und was »durch gemeinsam erlebte Tätigkeiten, durch Sprache und andere Mittel des Umgangs« für eine bestimmte »Gruppe der Menschheit zur gemeinsamen Erfahrung« geworden ist. Wenn sich die Künstler nämlich solcher Gehalte annehmen, kann die Tätigkeit Kunst (art) im Sinne der idealistischen Wahrheitsästhetiken laut Dewey durchaus als »Erkenntnismodus« gelten, ohne daß sie mit metaphysischen Ansprüchen überfrachtet werde müßte. Das hat Wordsworth[207] in Deweys Augen mit seinem an Aristoteles angelehnten Diktum ge-

---

[206] Ein weiteres Indiz für die Nähe der Ästhetik Deweys zu Bosanquet ist das gesamte 13. Kapitel mit seinen Thesen zur ästhetischen Kritik, welche samt und sonders der späte Bosanquet in seinen *Three Lectures on Aesthetic* nahezu wörtlich so schon formuliert hatte.
(1) Zunächst bezweifelt Dewey wie Bosanquet die Tragfähigkeit subjektiver Geschmacksmaßstäbe für die ästhetische Kritik. Der Gegner ist vermutlich Coleridges frühe, von Kant beeinflußte, aber wenig wirksame Geschmacksästhetik. Vgl. dazu *Coleridge, Samuel Taylor: Fragment of an Essay on Taste.* geschr. 1810. Erstdruck *Literary Remains* 1. 1836. Im Text zit. nach: *Biographia Literaria.* A. a. O. 247–249; sowie insb. *ders.: Principles of Genial Criticism*. Concerning the Fine Arts. More Especially to those of Statuary and Painting. Deduced from the Laws and Impulses which Guide the True Artist in the Production of his Works. In: *Felix Farley's Bristol Journal*. Aug/Sept. 1814 Im Text zit. nach a. a. O. 219–246.
(2) Dann hinterfragt Dewey wie Bosanquet den Stellenwert fester Regelkanones für die ästhetische Kritik, was wahrscheinlich gegen Croce gerichtet ist, der im Jahr 1912 dem Philosophen eine besondere ästhetische Urteilskompetenz zuspricht mit dem Argument, daß der Philosoph schließlich ein Regelkenner sei und im Bestfall sogar »alle Probleme über das Wesen der Kunst« gelöst habe, »die bis zu diesem Augenblick in der Geschichte hervorgetreten sind«. *Croce: Brevario.* A. a. O. 2.
(3) In der Zange dieser Oppositionen entwickeln Bosanquet und Dewey dann eine Theorie der ästhetischen Kritik, der zufolge ästhetische Kritik lehren soll, Kunstwerke zu genießen. Für beide Ästhetiker muß sich der kompetente Kritiker erstens in der jeweiligen künstlerischen Tradition auskennen; zweitens muß er ein Empfinden dafür haben, in welchen physischen Kunstwerken Gehalt und Gestalt ihr Gleichgewicht haben; vor allem aber muß der Ausgangspunkt seiner Kritik eine ästhetisch-imaginative Erfahrung gewesen sein. Vgl. dazu *Bosanquet: Three Lectures.* A. a. O. 32–36 sowie *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 347–372. Dieselben Thesen finden sich allerdings auch in *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. 100–102. Also könnte auch dieses Buch die Quelle von Deweys Theorie der ästhetischen Kritik sein.

[207] Dewey beruft sich auf *Wordsworth, William: Observations Prefixed to the Second Edition of ›Lyrical Ballads‹.* In *ders.: Prelude to Poetry.* Hrsg. v. E. Rhyps. London 1927, 181 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

meint, daß Dichtung »philosophischer als Geschichtsschreibung« sei. Einen Ausflug in die Metaphysik hält Dewey gar nicht für nötig, um den epistemischen Anspruch der ästhetischen Erfahrung zu verteidigen. Dieser sei längst gewährleistet, wenn die ästhetische Erfahrung imaginative Erfahrung ist, die uns als solche mit dem ganzen »Schatz früherer Erfahrungen« konfrontiert und uns »verworrene Szenen des Lebens« durchschaubarer macht. Dewey sieht es keinesfalls als Hindernis an, daß die imaginative ästhetische Erfahrung anders als »Reflexion und Wissenschaft« keine Begriffe zur Verfügung hat. Laut Dewey hat die ästhetische Erfahrung auf ihre eigene Weise epistemischen Gehalt, »indem sie ihre Bedeutungen als Gegenstand einer geklärten, zusammenhängenden und intensivierten oder ›leidenschaftlichen‹ Erfahrung« darstellt. Das ist laut Dewey aus epistemischer Perspektive keinesfalls zu unterschätzen. Deshalb beschließt er seine Überlegungen zum Interesse des Philosophen an der Ästhetik mit dem Diktum, daß die »Bedeutung« der ästhetischen Erfahrung und der Tätigkeit Kunst für »das Abenteuer des philosophischen Gedankens unvergleichlich«[208] sei.

(h) Der Beitrag der Kunst zum Leben. Deweys Nähe zur Second-Oxford-Ästhetik äußert sich am deutlichsten in seiner Antwort auf die (seit Bradley: alles entscheidende) Frage nach der Bedeutung von Kunst und ästhetischer Erfahrung für unsere alltäglichen Lebensprozesse. Bei Dewey heißt es nämlich programmatisch, daß die »ästhetische Erfahrung« erstens eine »Manifestation, Urkunde und Feier des Lebens einer Zivilisation« sei, zweitens »ein Mittel, ihre Entwicklung voranzutreiben«, und drittens auch »das abschließende Urteil über die Qualität einer Zivilisation«.[209] Daß diese drei Thesen zweifelsohne Bosanquets Auffassung von der ästhetischen Erziehung[210] verpflichtet sind – das zeigt sich im Detail.

---

[208] *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 337–346.

[209] *Dewey: Art as Experience*. A. a. O.377.

[210] Zur Erinnerung: Ausgehend von der Prämisse, daß physische Kunstwerke Manifestationen der gesellschaftlichen Verhältnisse sind, in denen sie entstanden sind, läßt sich diese Auffassung in drei Punkten zusammenfassen. (1) Laut Bosanquet kann die Beschäftigung mit Kunst in ein bewußteres und intensiveres Verhältnis zu unserer alltäglichen Lebenswelt setzen. (2) Zweitens können anspruchsvolle Kunstwerke unsere Kommunikations-, Orientierungs- und Wahrnehmungskompetenzen in den immer komplexer werdenden Gesellschaften des 20. Jahrhunderts schulen. (3) Drittens sieht Bosanquet in Kunstwerken von konkreten Sprachen unabhängige Kommunikationsmedien, welche als solche die Barrieren zwischen den Völkern niederreißen und uns zu

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Unter Berufung auf Ruskin und Hegel ist Bosanquet der Auffassung, daß jede soziale Gemeinschaft eine ›kollektive Individualität‹ hat, die sich in ihren Kunstwerken widerspiegelt.[211] Genauso ist auch Dewey der Überzeugung, daß »jede Kultur ihre eigene kollektive Individualität besitzt«, welche »ihren unauslöschlichen Abdruck« in ihren Kunstwerken hinterläßt. Physische Kunstwerke haben laut Dewey einen »kollektiven kulturellen Ursprung«. Sie thematisieren, was die Menschen einer Gemeinschaft bewegt, was sie für wichtig halten, worauf sie hoffen und was sie fürchten.

Das erklärt in Deweys Augen, warum die physischen Kunstwerke der »Südseeinseln, der nordamerikanischen Indianer, Neger, Chinesen, Kreter, Ägypter und Griechen« von so unterschiedlichem Charakter sind. Das bedeutet zunächst einmal, daß Kunstwerke das kulturelle Erbe unserer Vergangenheit bewahren können. Anders als Bosanquet unterfüttert Dewey diese These durch eine Fülle von anschaulichen Beispielen. Tatsächlich wissen wir von der griechischen Antike und den ägyptischen Dynastien ja nur etwas, weil uns Baudenkmäler und Skulpturen aus diesen Zeiten erhalten geblieben sind. Und tatsächlich hätte Schliemann ohne die *Illias* und die *Odysse* niemals nach Troja gegraben. So veranschaulicht Dewey seine Auffassung, daß »die Ereignisse der entfernten Vergangenheit« längst »in Vergessenheit versunken« wären, wenn uns ihre Kunst nicht überliefert worden wäre.

Sehr viel wichtiger aber ist Dewey der Punkt, daß uns physische Kunstwerke als Manifestationen einer kulturellen Identität erfahren lassen können, was in unserer eigenen Kultur von besonderer Bedeutung ist: Kunstwerke lassen kulturelle Gemeinsamkeiten erfahren und stiften dadurch Gemeinschaft. Zur Plausibilisierung dieser These muß man noch nicht einmal auf die ›primitiven‹ Kulturen zurückgreifen, deren Riten und Fetische offensichtlich der Festigung der sozialen Gemeinschaft dienen. In allen Gemeinschaften hat Kunst laut Dewey das Potential zur Gemeinschaftsbildung. Seine Begründung lautet, daß Kunstwerke schließlich »auf eine höchst eindrucksvolle Weise soziale Werte in die Erfahrung« einführen und »offen-

---

Humanität und zur umfassenden Menschengemeinschaft erziehen können. Vgl. im Detail die Abschnitte 5.1. und 5.4.

211 Vgl. dazu insb. *Bosanquet, Bernard: The Philosophical Theory of the State*. London 1899/[4]1923. Reprinted London 1951, 310. Vgl. zu den Wurzeln dieser Auffassung bei Hegel und Ruskin auch das Kapitel 3 insg. sowie die Abschnitte 4.2. und 4.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sichtlich Wichtiges« über das »substantielle Leben der Gemeinschaft« mitteilen können.[212]

Die Entwicklung einer Kultur können Kunstwerke laut Dewey gleich auf dreifache Weise vorantreiben – und wieder meinen wir Bosanquet zu hören. Deweys Ausführungen basieren auf der Prämisse, daß Kunst »eine universalere Weise von Sprache als die Rede« sei. Deshalb traut Dewey Kunstwerken sogar zu, die »Barrieren« wegzuschaffen, die es zwischen den »Nationen untereinander«, aber auch zwischen »Investoren und Arbeitern« oder »Produzenten und Verbrauchern« innerhalb einer Gesellschaft gibt. Sobald »die Kunst spricht«, verschwinden Deweys Auffassung zufolge »die Unterschiede zwischen englischer, französischer und deutscher Sprache«. Zwar muß Dewey eingestehen, daß uns die Kunst fremder Kulturen in gewisser Weise immer fremd bleiben wird. Sein vermutlich Ruskin geschuldetes Beispiel ist die ornamentale byzantinische Kunst. Dennoch aber ist Dewey der Überzeugung, daß sich »künstlerische Kommunikation« wie keine andere Kommunikationsform »über Schranken hinweg« setzen kann, »die den Menschen vom Mitmenschen trennen«[213]. Der Gedanke ist bekannt von Bosanquet, der Kunst als eine ›besonders breite Straße der Humanität‹ bezeichnet hatte.

Wie Bosanquet im Anschluß an Ruskin, so traut auch Dewey Kunstwerken zweitens einen spezifischen Beitrag zur Entwicklung der industriellen Kultur zu. Deweys Auffassung zufolge werden »die Gewohnheiten des Auges als eines Mediums der Wahrnehmung langsam verändert«, wenn sie sich an die für »industrielle Produkte typischen Formen« und »an die zum städtischen im Unterschied vom ländlichen Leben gehörenden Objekte« gewöhnen. Diesen Gewöhnungsprozeß können die Künste beschleunigen, insofern sie sich der Aufgabe verschreiben, unsere Wahrnehmungs- und Orientierungsfähigkeiten auf die Erfordernisse einer industriellen Gesellschaft hin zu schulen; insofern sie »der neuen Art von Erfahrungen« Ausdruck geben, die im Industriezeitalter »nach Ausdruck verlangen«; und insofern sie den einfachen Arbeitern zugänglich und nicht in elitäre Kunsttempel verbannt sind.[214]

Wenn physische Kunstwerke allen zugänglich sind, können sie noch einen dritten Entwicklungsimpuls geben, der in Deweys Augen

---

[212] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 339, 377–382.
[213] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 97, 317 f., 382–387.
[214] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 389–395.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

vermutlich der wichtigste ist. Dann besteht nämlich die Chance, daß sie in vielen Rezipienten einen starken Hunger nach ästhetischen Erfahrungen erwecken, indem sie diese Rezipienten eine solche Erfahrung beispielhaft durchleben lassen. Nach Dewey haben Kunstwerke diesbezüglich eine so wichtige Position inne, weil ein Hunger nach ästhetischem Erfahren unter den monotonen Produktionsbedingungen seiner Zeit seiner Überzeugung zufolge gar nicht erst entstehen kann. Nach Dewey bietet sich dem gewöhnlichen Arbeiter im Amerika seiner Zeit keine wirkliche Gelegenheit zum ästhetischen Erfahren. Um die ästhetische Erfahrung als solche geht es Dewey in diesem Fall jedoch nicht. Falls die Kunstwerke nämlich tatsächlich ästhetisch erfahren werden, erhofft sich Dewey, daß sie in ihren von ästhetischen Erlebnissen nicht verwöhnten Rezipienten ein bis dahin nicht gekanntes Bedürfnis nach »Freude an der Zufriedenheit über Kameradschaft und gut getaner nützlicher Arbeit« evozieren. Daraus könnten Deweys Zukunftsvision zufolge wiederum Impulse zu einer radikalen Veränderung der Produktionsbedingungen entstehen. Er erhofft sich die Entstehung eines Unruhepotentials, das sich mit einer bloßen »Veränderung in Lohn, Arbeitsstunden und den gesundheitlichen Bedingungen« nicht zufrieden geben würde, sondern nur mit einer wirklich »radikalen sozialen Veränderung« bezüglich der »Stellung und Teilhabe der Arbeiter an der Hervorbringung und sozialen Verteilung« der »produzierten Waren«.[215] Wenn die Arbeiter Anteil an ihrem Produkt hätten, würde sich wiederum der Charakter ihrer Arbeit verändern. Sie wären innerlich beteiligt, so daß ihre Arbeitswelt schließlich nicht mehr Bereich des nur banalen, sondern statt dessen des ästhetischen Erfahrens wäre. Deweys Utopie von einer besseren bzw. ästhetisierten Gesellschaft wäre realisiert – und die Kunstwerke hätten einen entscheidenden Anteil an ihrer Realisierung gehabt. Wenn physische Kunstwerke öffentlich ausgestellt werden, können sie in einem produktiven Sinne unzufrieden machen, was laut Dewey wiederum den Impuls geben kann, die alltäglichen Rahmenbedingungen des Erfahrens so zu ändern, daß häufiger ästhetische Erfahrungen stattfinden als bisher. Das ist das höchste und größte, was Kunstwerke laut Dewey bewirken können. In dieser These von der Möglichkeit der Ästhetisierung der Lebenswelt durch eine durch Kunstwerke evozierte produktive Unzufriedenheit ist Dewey nun bei aller Abhängigkeit von seiner

[215] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 396 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ästhetischen Tradition originell, politisch zubeißend und vorwärtsweisend. Sie beinhaltet die eigentliche Pointe von Deweys Ästhetik und ihre eigentliche Antwort auf Bradleys Frage.[216]

Zum »abschließenden Urteil über die Qualität einer Zivilisation« durch Kunstwerke entwickelt Dewey zwei Thesen. Beide knüpfen ebenfalls weitgehend an die Second-Oxford-Ästhetik an.

Zunächst konzentriert sich Dewey auf die Rezeptionsbedingungen: Je unvollkommener eine Gesellschaft organisiert ist, um so mehr werden Kunstwerke Deweys Beobachtung zufolge als Möglichkeit des »Entrinnens« vor den »hauptsächlichen Tätigkeiten des Lebens oder als deren nebensächliche Verzierung betrachtet«. Sie werden in die »Schönheitssalons« der gesellschaftlichen Elite verbannt, während die alltäglichen Erfahrungskontexte der übrigen Menschen hingegen banal, häßlich und monoton sind. Damit formuliert Dewey eine scharfe Kritik an den sozio-ökonomischen Verhältnissen seiner Zeit. Er hält »die Architektur« der »großen Städte« des Amerikas seiner Zeit für »einer schönen Zivilisation unwürdig«. Damit hat er nun »nicht bloß die Slums«, sondern auch »die Appartements der Bessergestellten« im Blick. Diese Appartements stoßen seiner Auffassung nach ebenfalls »ästhetisch ab«, weil auch »ihr Charakter« durch »ein ökonomisches System bestimmt« wird, in dem es nur um den »Profit« geht, »der von Miete und Verkauf herkommt«. Erst wenn sein »Land von dieser ökonomischen Bürde befreit ist«, kann eine Architektur entstehen, »die einer noblen Zivilisation würdig« wäre. Erst dann kann laut Dewey eine Architektur entstehen, in der zum Ausdruck kommt, daß sich alle Mitglieder der Gesellschaft mit der Gesellschaft identifizieren, weil sie so strukturiert ist, daß sich allen Mitgliedern möglichst oft die Möglichkeit des ästhetischen Erfahrens bietet. Dann erst könne es Kunstwerke geben, »die nicht fern vom Alltagsgeschehen stehen«. Solche Kunstwerke lassen sich laut Dewey dann als »Zeichen für ein vereintes Kollektivleben« und für eine in sozio-ökonomischer Hinsicht relativ gut strukturierte soziale Gemeinschaft interpretieren.

Damit ist der zweite Grund schon angesprochen, aus dem Dewey die Kunst für das »endgültige Maß für die Qualität« einer Kultur hält: Die Kunstwerke einer sozialen Gemeinschaft spiegeln nämlich ihren Wertekonsens wieder. Dadurch können sie laut Dewey wiederum einen Einfluß »auf das Leben« nehmen. Es handelt sich

[216] Vgl. Abschnitt 5.2.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

laut Dewey um einen Einfluß, dem gegenüber »das direkt durch Wort und Vorschrift Gelehrte blaß und wirkungslos« und »die Gesamtheit der Wirkung aller reflektierenden Traktate über Moral unbedeutend« wird. Damit ist nun weniger die beabsichtigte »soziale Wirkung der Romane von Dickens und Sinclair Lewis« beispielsweise gemeint, sondern eher eine indirekte Einflußnahme. Innovative Ideen, »die ersten Bewegungen der Unzufriedenheit und die ersten Ankündigungen einer besseren Zukunft« sind laut Dewey »immer in den Kunstwerken zu finden«. Deshalb findet »der Konservative« laut Dewey »solche Kunst« in der Regel »amoralisch und schmutzig« und nimmt »zur ästhetischen Befriedigung« lieber »Zuflucht bei den Produkten der Vergangenheit. Dewey sieht jedoch einen wichtigen Motor für sozialen Fortschritt in solchen Kunstwerken. Sie eröffnen uns in seinen Augen »Möglichkeiten«, durch »welche wir uns der Beengtheiten bewußt« werden, »die uns behindern, und der Lasten, die uns bedrücken«. Für Dewey ist Kunst also schließlich und endlich ein »unvergleichliches Werkzeug der Unterweisung« und »das große moralische Instrument des moralisch Guten«[217].

Dewey beschließt seine pragmatistische Ästhetik mit einem Diktum, das von Wordsworth stammen könnte.[218] Er widmet sie der Lösung des von Bradley aufgeworfenen Problems der Verortung der Kunst im alltäglichen Leben. Deweys Begriff vom ›Kunstwerk‹ stammt von Bosanquet. Sein wichtigster Gegner ist Croce. Damit sollte kein Zweifel mehr bestehen, daß die erste pragmatistische Ästhetik aus der Tradition des angelsächsischen Idealismus entstanden ist. Das letzte Dokument dieser ästhetischen Tradition ist die Ästhetik des späten Collingwood.

---

[217] *Dewey: Art as Experience.* 397–402.

[218] Es heißt bei Wordsworth über den Dichter: »He is the rock of defence of human nature; an upholder and preserver, carrying every where with him relationship and love.« *Wordsworth: Lyrical Ballads.* A. a. O. 253. Weiter heißt es: »In spite of difference of soil and climate, of language and manners, of laws and customs, in spite of things silently gone out of mind and things violently destroyed, the poet binds together by passion and knowledge the vast empire of human society, as it spread over the whole earth, and over all time.« A. a. O. 253.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

4. Die Gefühlsästhetik des späten Robin George Collingwood

Die Ästhetik des späten Collingwoods *The Principles of Art*[219] von 1938 erinnert nur noch in wenigen Passagen an die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood. Schon ihr Vorwort kündigt eine völlig neue ästhetische Theorie an, weil sich »mittlerweile« nicht nur Collingwoods eigene »Auffassung« von Kunst, sondern seit dem 1. Weltkrieg[220] auch die »Situation der Kunst und der ästhetischen Theorie« insgesamt einschneidend geändert hätten. Die Änderungen bestünden zum einen darin, daß ästhetische Theorie nicht mehr von philosophisch ungeschulten Künstlern oder von nur akademisch interessierten Philosophen betrieben würde, sondern von philosophisch geschulten Künstlern. Mit dem philosophisch ungeschulten Künstler könnte möglicherweise Wordsworth gemeint sein; mit dem nur akademisch interessierten Philosophen vielleicht Croce; und mit dem philosophisch interessierten Künstler vermutlich T. S. Eliot, der ja mit Collingwood in Oxford studiert hatte, und dessen Werk der späte Collingwood mehrfach als Beispiel für philosophisch gehaltvolle Dichtung[221] heranzieht. Zum anderen konstatiert Collingwood in der Kunst eine Hinwendung »zum alltäglichen Tun der ganz gewöhnlichen Leute« bzw. zu dem »was das Publikum dafür hält«. Beide Trends möchte der späte Collingwood in seine ästhetischen Reflexionen einbeziehen, weil er die Hoffnung hegt, auf diese Weise eine befriedigende Antwort auf die Frage geben zu können, die ihn schon in seiner frühen Ästhetik umgetrieben hat: Ob die »sogenannte Philosophie der Kunst« nämlich nur »eine rein intellektuelle Angelegenheit« ist, oder ob sie auch »praktische Konsequenzen« für Künstler und Rezipienten und vielleicht sogar für die »praktischen Vollzüge des Lebens«[222] insgesamt haben kann?

---

[219] *Collingwood, Robin George: The Principles of Art.* London 1938. Im Text zit. nach [6]1964. Vgl. auch die Zusammenfassungen von *Grant, John: On Reading Collingwood's Principle of Art.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46. 1987, 239–248; sowie von *Döring, Sabine A.: Robin George Collingwood.* In: *Ästhetik und Kunstphilosophie.* A. a. O. 176–180.

[220] Brown schildert die Stimmung besonders düster: »By the time of his writings of *The Principles of Art*, published in 1938, Collingwood was a sick man and was himself suffering in an atmosphere of political bitterness.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics.* A. a. O. 1.

[221] Vgl. dazu Absatz 6.4.j.

[222] »I have changed my mind on some things in the meantime« and »the situation both of art and of aesthetic theory in this country has changed as well.« *Collingwood: Princi-*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Methodisch geht Collingwood so vor, daß er seine Auffassung von der Tätigkeit Kunst zunächst von der sogenannten ›Handwerksauffassung von Kunst‹ unterscheidet, welche die Frage nach den »praktischen Konsequenzen« der Kunst für das alltägliche Leben für den Preis einer Degradierung der Kunst im emphatischen Sinne zum Handwerk beantwortet. In einem zweiten Schritt entwickelt er seine eigene Auffassung von Kunst ausgehend von seiner späten Philosophie des Geistes, die sich von seiner frühen mentalistischen Auffassung grundsätzlich unterscheidet. In einem dritten, gleichsam krönend-letztem Schritt gibt der späte Collingwood schließlich die Antwort auf die Frage nach dem Stellenwert der Kunst in den »praktischen Vollzügen des Lebens«.[223]

(a) Die grundsätzlich falsche instrumentalistische Auffassung von der Tätigkeit Kunst als Handwerk. Die Wurzel allen Übels sieht Collingwood in einer Position, die er abwertend die ›Handwerksauffassung von Kunst‹ (craft theory of art) nennt, und deren Ursprung er in der griechischen und römischen Antike verortet. Hier sei die Kunst im emphatischen Sinne (art proper) vom Handwerk (craft) nicht unterschieden und beide Tätigkeitsformen mit demselben Begriff *techné* bzw. *ars* etikettiert worden. Collingwoods Diagnose zufolge hat sich diese Auffassung von Kunst fatalerweise wie ein Virus über die Jahrhunderte hinweg bis in die Kunstphilosophie seiner Zeit hinein gehalten. Zwar würde die Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne nicht mehr als ›Handwerk‹ etikettiert. Sie würde aber immerhin noch

---

ples. A. a. O. (v-vii) v. »The author's chief business was to represent everyday doings of ordinary people as the audience believed them to behave.« A. a. O. v. »Is this so-called philosophy of art a mere intellectual exercise, or has it practical consequences bearing on the way in which we ought to approach the practice of art (whether as artists or as audience) and hence, because a philosophy is a theory as to the place of art in life as a whole, the practice of life?« A. a. O. vii. Vgl. auch a. a. O. 3 ff.

223 Diese klare Gliederung widerlegt Browns Behauptung, daß »the Principles of Art is itself broken into three different forms of thought, with almost no logical connections among them.« *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 208. Browns Gliederung behauptet einen Croce geschuldeten ersten Teil, dem zufolge die Tätigkeit Kunst als reine Kontemplation des Individuellen aufgefaßt würde; dann einen Gentile verpflichteten zweiten Teil, der die Tätigkeit Kunst als imaginative und als expressive Tätigkeit ansehen würde; und schließlich einen eigenständigen dritten Teil, in welchem sich Collingwood als ›Mann der Tat‹ zu Wort melden würde, der mit seiner Philosophie der Kunst praktische Probleme lösen und der Kunst eine weltverbessernde Funktion zusprechen würde. Die mit dieser Gliederungsrekonstruktion erhobene Eklektizismuskritik trifft Collingwoods späte Ästhetik jedoch in keiner Weise.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

als erlernbare »Fähigkeit« angesehen, ein »anvisiertes Ziel durch Mittel der bewußt kontrollierten und gerichteten Handlung zu realisieren«. Das ist laut Collingwood die konstituierende These der Handwerksauffassung von Kunst, die er für grundlegend falsch hält.

Wen Collingwood genau aufs Korn nehmen will, das bleibt bis auf die letzten Seiten seiner späten Ästhetik im Dunkeln. Die (spärliche) Sekundärliteratur vermutet den Gegner in den psychologischen Ästhetiken[224], die im Umkreis des späten Bosanquet entstanden sind. Dafür gibt es auch tatsächlich einige Anhaltspunkte, auf die ich noch zu sprechen kommen werde. Ich selber vermute den Hauptgegner jedoch in der pragmatistischen Ästhetik von John Dewey. Zwar erwähnt der späte Collingwood Dewey und seine Ästhetik kein einziges Mal namentlich. Ich habe aber dennoch gleich vier Gründe für meine Vermutung. Erstens war Deweys Ästhetik nur vier Jahre vor dem Erscheinen von Collingwoods später Ästhetik erschienen und machte seither im angelsächsischen Sprachraum unter dem Etikett ›instrumentalistische Ästhetik‹ Furore. Zweitens führt der späte Collingwood auffällig oft Beispiele ins Feld, die sich nahezu wörtlich bei Dewey finden (s. o.). Drittens ist die pragmatistische Ästhetik die einzige angelsächsische Ästhetik, welche die Tätigkeit Kunst so sieht, wie es laut Collingwood die Handwerksauffassung von Kunst tut. Außer Dewey hat es schließlich keiner der angelsächsischen Ästhetiker je wie Dewey euphorisch als eine der »höchsten intellektuellen Leistungen in der Menschheitsgeschichte« bezeichnet, daß mit der *techné*-Konzeption der griechischen Antike zum ersten Mal die »Idee vom Menschen als eines kunstschaffenden Wesens«[225] formuliert worden sei. Mein viertes Argument lautet schließlich, daß Collingwoods späte Ästhetik stellenweise selbst pragmatistische Auffassungen von Kunst verteidigt. Die Leitidee meiner Interpretation von Collingwoods später Ästhetik lautet, daß sich Collingwood hier im Zuge seiner Auseinandersetzung mit der pragmatistischen Philosophie dem Pragmatismus deutlich zuwendet, ohne allerdings selbst zum Pragmatisten zu werden.

In diese Richtung läßt es schon aufmerken, wenn Collingwood

---

[224] Jones vermutet die Gegner beispielsweise in *Blake, Vernon: Relation in Art.* London 1925; sowie in *Alexander, S.: Art and Instinct.* Oxford 1927. Von Collingwood rezensiert in: *Journal of Philosophical Studies* 3, 1928, 370–373. Jones beruft sich mit seiner Vermutung auf die Rezension von *Johnston, William M.: The Formative Years of R. G. Collingwood.* The Hague 1967, 166. Vgl. *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 43.

[225] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 36 f. Vgl. auch A. a. O. 60–69.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Begriffe ganz im Sinne des pragmatistischen Philosophieverständnisses zum Einstieg zu Werkzeugen des Denkens erklärt, die vor dem Gebrauch gut instand gesetzt sein sollten.[226] Collingwood konzentriert sich auf das englische ›art‹ als den Zentralbegriff der angelsächsischen Ästhetik. Dieser Begriff bedeutet hier in aller Regel die ›Tätigkeit Kunst‹ bzw. ›künstlerische Tätigkeit‹. Einleitend unterscheidet Collingwood (offensichtlich auf der Linie der *Nikomachischen Ethik* des Artistoteles argumentierend[227]) die Tätigkeit Kunst im recht verstandenen Sinne (art proper) mittels sechs Kriterien vom Handwerk (craft).

Erstens ließe sich im Zuge künstlerischer Tätigkeit die Unterscheidung zwischen Mitteln und Zweck nicht treffen, die für handwerkliche Tätigkeiten konstituierend sei. So würde ein Schmied beispielsweise glühendes Eisen zur Vorbereitung auf die eigentliche Tätigkeit des Beschlagens hämmern müssen, während sich in der Tätigkeit von Künstlern nur vorbereitende Handlungsphasen nicht ausmachen ließen. Hier sei jede vorbereitende Bearbeitung von Marmorblöcken oder Leinwänden schon eine Vorentscheidung. Collingwoods erstes Unterscheidungskriterium lautet also offensichtlich nicht (wie Wollheim fälschlicherweise behauptet), daß die Tätigkeit Kunst gar »keinen Zweck habe«. Deshalb trifft auch Wollheims Rückfrage ins Leere, ob man nicht »die Produktion eines expressiven Objekts« zum Zweck der Kunst erklären müsse? Collingwoods Unterscheidung kann allerdings dennoch nicht überzeugen. Schließlich müssen Künstler ja durchaus vorbereitende Maßnahmen treffen. Sie müssen beispielsweise Pinsel, Marmorblöcke oder Notenpapier bei den entsprechenden Händlern besorgen.

Collingwoods zweites Kriterium lautet, daß man bei handwerklichen Tätigkeiten zwischen dem Planen und dem Ausführen unterscheide und im Zuge der Tätigkeit Kunst (art) nicht. So begänne ein Tischlermeister erst mit der Fertigung des Tisches, wenn er eine genaue Vorstellung von dem Tisch entwickelt hat. Ein Gedicht hin-

---

[226] Vgl. zu dieser Auffassung D*ewey, John: Vorwort*. In *ders.: Wirklichkeit, Wert und Kritik*. In *ders. Experience and Nature*. 1925. Im Text zit. nach *ders.: Erfahrung und Natur*. Übers. v. M. Suhr. Frankfurt a. M. 1995, 7–14.

[227] Vgl. *Aristoteles: Nikomachische Ethik*. 1094a. Im Text zit. nach Stuttgart 1969. Auffälligerweise findet sich fast dieselbe Adaption der aristotelischen Ethik für den Bereich der praktischen Philosophie in *Dewey, John: Wirklichkeit, Wert und Kritik*. A. a. O. 369–411. Die Parallelen sind tatsächlich verblüffend!

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegen könne nicht geplant werden, weil es erst im Prozeß des Dichtens selbst seine Kontur gewänne.

Drittens würde bei handwerklicher Tätigkeit erst der Zweck und dann die Strategie seiner Realisierung festgelegt. Bei der Tätigkeit Kunst könne es im Gegensatz dazu jedoch schon deshalb keine Abfolge geben, weil es keinen Unterschied zwischen Plan und Ausführung gebe. Das zweite und dritte Kriterium Collingwoods faßt Wollheim zu dem einen Kriterium zusammen, daß »zu jedem Handwerk« im Gegensatz zur Kunst »die Unterscheidung zwischen Planung und Ausführung« gehören würde, »wobei die Planung zu einem Vorherwissen des erwünschten Resultats und in der Berechnung besteht, wie man es am besten erreicht.« Treffend wendet er dagegen ein, daß dieses Argument mit dem Grad der »Spezifität« stehen und fallen würde. Falls »ein sehr hoher Grad an Spezifität vorgesehen« sein sollte, erklärt Wollheim das Argument für »offensichtlich zwingend«. Schließlich könne der Künstler tatsächlich »nicht bis in die letzte Einzelheit wissen, was er tun wird«. Sobald »wir aber den Spezifitätsgrad senken«, sähe der Fall gleich ganz anders aus. Dann könnte »der Künstler sicherlich ein Vorwissen haben«. So habe Verdi selbstverständlich gewußt, »daß er eine Oper komponieren«[228] würde. Dieser Einwand Wollheims trifft ins Schwarze. Somit können das zweite und dritte Kriterium Collingwoods ebensowenig überzeugen wie das erste.

Viertens unterscheidet man laut Collingwood zwischen dem Rohmaterial und dem fertigen Endprodukt handwerklicher Tätigkeit, während die Tätigkeit Kunst kein Rohmaterial kenne. Im Falle des Dichtens beispielsweise kämen lediglich Wörter infrage. Die Wörter machen laut Collingwood jedoch substantiell die Dichtung selbst aus. Natürlich ist diese Unterscheidung dem Beispiel geschuldet. Schließlich behandeln Maler oder Bildhauer ihre Farben, Leinwände und Marmorblöcke beispielsweise ebenso als Rohmaterial wie Schmiede das unbehauene Eisen.

Ein fünfter Unterschied besteht laut Collingwood darin, daß der Handwerker zwischen der Gestalt (shape) und dem Rohmaterial (material) seines Produktes unterscheiden würde. Für den Künstler hingegen könne es keine entsprechende Unterscheidung zwischen der Gestalt (form) und dem Gehalt (matter) eines Kunstwerks geben.

---

228 *Wollheim: Art and its Objects.* A. a. O. 46 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schließlich sei das Kunstwerk selbst die Einheit eines individuellen Gehalts mit seiner ihm einzig adäquaten individuellen Gestalt.[229]

In fast wörtlicher Anknüpfung an die *Nikomachische Ethik* behauptet Collinwood schließlich sechstens, daß es eine Hierachie zwischen den verschiedenen Handwerkstätigkeiten gebe und zwischen den verschiedenen Künsten nicht. So gebe es unter den Handwerkern die Bauern und Bergleute, die Rohmaterial für andere herstellen oder besorgen. Dann gebe es Handwerker wie die Sattler oder die Maschinenbauer, welche Werkzeuge herstellen. Schließlich gebe es jedoch die Autobauer beispielsweise, die mittels der Werkzeuge aus den bereitgestellten Rohmaterialien Endprodukte fertigen. Wenn hingegen ein Dichter ein Libretto für eine Oper schreibt, sei das nicht als hierarchisches Verhältnis, sondern als kreative Zusammenarbeit und gegenseitige Befruchtung anzusehen. Natürlich ist auch dieses letzte Argument nicht sonderlich überzeugend. Schließlich ist der Maler beispielsweise ja durchaus auch darauf angewiesen, daß ihm jemand Pinsel, Farben und Leinwand herstellt, der nicht zwingend ein Künstler sein muß.

Collingwoods Unterscheidungskriterien können im Detail zwar nicht überzeugen. Das spricht aber nicht gegen die grundsätzliche Legitimität seines Anliegens, Handwerk und Kunst im emphatischen Sinne zu unterscheiden. Läßt sich die Handwerksauffassung vielleicht retten, indem man mit der Ästhetik des 18. Jahrhunderts von den ›schönen Künsten‹ (fine arts) im Gegensatz zu den ›nützlichen Künsten‹ (useful arts) spricht? Collingwood bezweifelt auch das. Als Begründung führt er interessanterweise ein Argument an, das vermutlich von Dewey entlehnt ist.[230] Es lautet, daß sich das Etikett ›Schönheit‹ zur klassifizierenden Unterscheidung nicht eigne, weil es keine meßbare physische Objekteigenschaft bezeichnen, sondern so unterschiedliche Gegenstände wie Frauen, mathematische Beweise oder Billardstöße im emphatischen Sinne als »bewunderungswür-

---

[229] Mit diesem Argument macht sich der Einfluß von Andrew Bradley auch in Collingwoods Spätwerk noch bemerkbar. Vgl. zum Gedicht als individuelle Einheit von Gehalt und Gestalt bei Bradley Abschnitt 5.2.

[230] Dewey hält »Schönheit« für eine ästhetisch obsolete Konzeption, die nur dann noch Sinn macht, insofern die Äußerung ›das ist aber schön!‹ als »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts« verstanden wird, »eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«. *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 128, 134–155 sowie Abschnitt 6.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dig oder ausgezeichnet oder begehrenswert« auszeichnen würde.[231] Mit diesem pragmatistischen[232] Argument lehnt der späte Collingwood die Redeweise von den ›schönen Künsten‹ als letzten Notanker der Handwerksauffassung von Kunst ab.

Nun könnte man die ästhetische Vergangenheit und ihre Redeweisen getrost ruhen lassen, wenn Collingwood nicht aktuelle ästhetische Tendenzen beobachtet hätte, in denen sich die Handwerksauffassung von Kunst bewahrt hat. Seiner Diagnose zufolge wird von Künstlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts nämlich immer noch erwartet, daß sie bestimmte Techniken und Fähigkeiten beherrschen. Mit diesen Techniken sollen sie gezielt Produkte herstellen, welche die Nutznießer in möglichst erfreuliche Zustände versetzen. Von den Nutznießern wird laut Collingwood im Gegenzug erwartet, daß sie den Künstlern Dank und Anerkennung zollen. Wer jetzt einen Hinweis auf die pragmatistische Ästhetik Deweys erwartet, wird enttäuscht. In ausufernder Klassifizierungslust (die ich als letztes Erbe seines frühen Mentalismus betrachte) und ohne jede Namensnennung unterscheidet Collingwood vielmehr eine Fülle von Handwerksauffassungen seiner Zeit. Diese habe ich der Übersicht halber zu einem Schema angeordnet (s. S. 518).

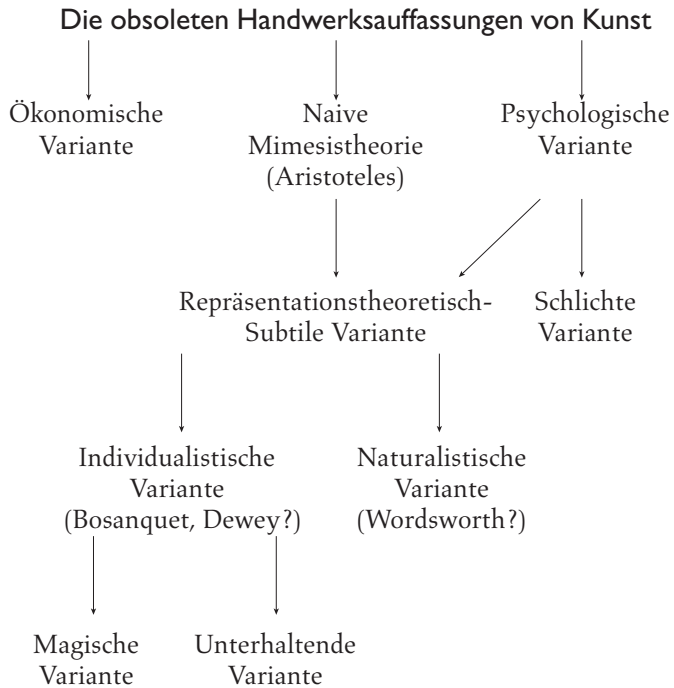
Relativ flott handelt Collingwood eine Position ab, die er als die ›ökonomische Variante‹ der Handwerksauffassung bezeichnet. Vertreter dieser Position sehen laut Collingwood in der Kunst einen Bereich der Industrie. Sie betrachten die Rezipienten quasi als Verbraucher, welche für die erfreulichen Zustände bezahlen, in die sie die Künstler durch ihre Produkte versetzen. In den Künstlern sehen sie komplementär dazu quasi Fabrikanten, welche Produkte mit entsprechender Wirkung mittels einer erlernbaren Technik herstellen. Gegen diese Position stellt sich Collingwood, weil im Handwerk erlernbare Techniken zum Erfolg führen würden, im Bereich der Kunst jedoch nicht.

---

[231] Techné means »the power to produce a preconceived result by means of consciously controlled and directed action.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (5 ff., 15–41) 16. »To call a thing beautiful in Greek, whether ordinary or philosophical Greek, is simply to call it admirable, or excellent or desirable«. A. a. O. 38.

[232] Mit diesem pragmatistischen Argument distanziert sich der späte Collingwood deutlich von seinem Frühwerk, welches die Tätigkeit Kunst als diejenige Tätigkeit bezeichnet, die auf die ›Wahrheit über das Schöne‹ ausgerichtet und in ihrem Verlauf von einem schönen Gefühl der Stimmigkeit begleitet sein soll. *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. 39, 47. Vgl. Absatz 6.1.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY



Mit diesem Standardeinwand ist die ökonomische Variante der Handwerksauffassung von Kunst schnell abgetan.

Nicht ganz so flott nimmt Collingwood in einem zweiten Schritt die aristotelische Mimesis-Theorie aufs Korn. Er betrachtet sie als eine naive Variante der Repräsentationstheorien von Kunst. Er kennzeichnet sie in trivialisierender Weise dadurch, daß sie vom Kunstwerk einfordern würde, eine Szene, einen Gegenstand oder einen Menschen möglichst ähnlich abzubilden. Anders als einige nicht näher benannte ästhetische Autoritäten »seiner Zeit« (die zweifelsohne im Umfeld Croces zu suchen sind) meint Collingwood zwar nicht, daß Kunst definitiv »nicht repräsentativ zu sein habe«. Dagegen führt er treffend die Portraits von Velasquez ins Feld, die sowohl ihren Vorbildern ähnlich als auch Kunstwerke im emphatischen Sinne seien. Allerdings hält der späte Collingwood ›Ähnlichkeit‹ noch nicht einmal für eine notwendige Bedingung von Kunst. Im Gegenteil ordnet er die naive Mimesis-Auffassung von Kunst den falschen

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Handwerks-Auffassungen von Kunst zu, weil sich jeder Grad von Ähnlichkeit schließlich durch erlernbare Techniken erzeugen ließe.[233]

In einem dritten Schritt wendet sich Collingwood den vielfältigen psychologischen Varianten der Handwerksauffassung von Kunst zu. Das gemeinsame Kennzeichen aller psychologischen Handwerksauffassungen sieht er darin, daß sie »das Publikum als Leute« ansehen, »die in bestimmter Weise auf Reize reagieren, welche vom Künstler bereitgestellt werden«. Entsprechend erwarten sie vom Künstler, daß er »weiß, welche Reaktionen gewünscht oder wünschenswert sind, und daß er die Reize bereitstellt, welche diese auslösen«. Unter diesen psychologischen Varianten unterscheidet Collingwood eine schlichte und eine subtile Subvariante.

In der schlichten Variante wird alles für Kunst gehalten, das zielsicher eine bestimmte psychische Wirkung erzielt. So unglaubwürdig diese Position ist, ist sie natürlich schnell widerlegt. Collingwoods Einwände lauten, daß die Kunst nicht wie eine Art Droge behandelt werden sollte; und daß meßbar-aufweisbare psychische Reaktionen lediglich von Pseudokunstwerken von niedrigem Rang wie von Seifenopern, Slapstikfilmen oder Kriminalgeschichten hervorgerufen würden.

Spannend wird es mit den subtilen Varianten. Sie werden zwar wiederum namentlich nicht zugeordnet. Zweifelsohne aber hat der späte Collingwood die gefühlsästhetische Tradition des angelsächsischen Idealismus insgesamt von Wordsworth bis zum späten Bosanquet im Auge. Es soll sich bei der subtilen Variante nämlich um repräsentationstheoretische Positionen handeln, die sich aus der Auseinandersetzung mit dem aristotelischen Prinzip *ars imitatur naturam* entwickelt haben.[234] Innerhalb der repräsentationstheoretischen Varianten der Handwerksauffassungen von Kunst unterscheidet Collingwood wiederum eine naturalistische und eine individualistische Variante.

Der naturalistischen Variante zufolge sollen laut Collingwood

---

[233] Dieses Argument könnte der Mimesis-Debatte der englischen Romantik geschuldet sein. Vielleicht haben Collingwoods Einwände ihren Grund aber auch in der Tatsache, daß zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr Filmemacher und Fotografen die ästhetische Landschaft eroberten, nachdem der Franzose L. J. M. Daguerre das Verfahren der Daguerreotypie 1839 in Paris vorgestellt hatte.

[234] Vgl. das 2. Kapitel zu der von Coleridges Schelling-Plagiat initiierten Diskussion um die Repräsentationsfunktion von Kunstwerken in der englischen Romantik.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»die Gefühle, welche durch ein Artefakt evoziert werden, an diejenigen Gefühle erinnern«, »welche durch das Original evoziert« wurden. Dabei soll es sich um von alltäglichen Dingen erzeugte erfreuliche Gefühle handeln. Offensichtlich ist der enthusiastische Naturalismus von William Wordsworth gemeint.[235] Wenig überraschend wird auch diese Position den Handwerksauffassungen zugerechnet. Collingwoods Begründung lautet, daß der naturalistische Künstler lediglich über bestimmte erlernbare Selektionstechniken verfügen müsse, um zur Realisierung seines Ziels aus der Vielfalt des alltäglich Gegebenen dasjenige auswählen zu können, was in den Rezipienten die intendierten erfreulichen Assoziationsketten evoziert.

Mit der individualistischen Variante der psychologischen Repräsentationstheorien ist Collingwood endlich bei seinem eigentlichen Gegner angelangt. Kritisiert wird eine Position, der zufolge die Artefakte der Kunst individuelle Gefühlszustände so adäquat verkörpern sollen, daß sie in Rezipienten vergleichbare Gefühlszustände wieder evozieren. Mit dieser Position sind wahrscheinlich die Ästhetik des späten Bosanquet und die in seinem Umkreis entstandenen psychologischen Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus gemeint. Es könnte aber auch die pragmatistische Ästhetik Deweys angesprochen sein.[236] Wer auch immer gemeint ist: Der späte Collingwood weist nach bekanntem Muster auch die individualistische Variante der psychologischen Repräsentationstheorie als Spielart der Handwerksauffassungen von Kunst aus. Zwar muß er eingestehen, daß für die Repräsentation von individuellen psychischen Zuständen keine Techniken erlernt werden können. Zur Veranschaulichung hält er uns vor Augen, wie lächerlich es wirken würde, wenn Brahms beispielsweise »die Geräusche blökender Schafe« akustisch nachgeahmt hätte, um die Stimmung seines Liedes *Feldeinsamkeit* zu schaffen. Den Handwerksauffassungen wird die Position aber dennoch zugerechnet. Schließlich würde sie die Repräsentation als ein »Mittel zur Realisierung eines bestimmten Zieles« ansehen, nämlich als ein Mittel zur »Evozierung von bestimmten Gefühlen«[237]. Falls Bosanquets

---

235 Vgl. Abschnitt 2.2.

236 Wegen des großen Einflusses von Bosanquet auf die pragmatistische Ästhetik in diesem Punkt läßt sich das letztlich nicht mehr entscheiden.

237 »To the psychologist, the audience consists of persons reacting in certain ways to stimuli provided by the artist; and the artist's business is to know what reactions are desired or desirable, and to provide the stimuli which will elicit them.« *Collingwood:*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und Deweys Ästhetiken tatsächlich gemeint sein sollten, sprechen sie in den Augen des späten Collingwood also von Pseudo-Kunst! Eine Verteidigung erübrigt sich nun, da die Position für den späten Collingwood nur von Interesse ist, weil aus ihr zwei weitere falsche Auffassungen von Kunst erwachsen sein sollen. Dem späten Collingwood zufolge hat die subtile individualistische Variante der psychologischen Handwerksauffassung von Kunst nämlich erstens eine magische und zweitens eine hedonistische Variante geboren.

(b) Die magische Handwerksauffassung. Unter die magische Auffassung von Kunst subsummiert Bosanquet alle Theorien, welche den Ursprung der Kunst in den magischen Riten primitiver Völker sehen. Solche Theorien sind mit der Konjunktur der Hegelschen Ästhetik zu Beginn des 20. Jahrhunderts im angelsächsischen Sprachraum regelrecht ins Kraut geschossen. Der späte Collingwood bemängelt an ihnen, daß sie die magischen Praktiken entweder zur schlechten Wissenschaft oder zum Symptom neurotischer Zustände degradieren würden. Der erste Einwand ist gegen die englischen Anthropologen Taylor und Frazer gerichtet.[238] Beide Anthropologen hatten in den Ritualen primitiver Völker eine defizitäre Vorform der um die Beherrschung der Natur ringenden Naturwissenschaften gesehen. Collingwoods Kritik lautet, daß dadurch sowohl die intellektuellen Fähigkeiten der sogenannten ›Primitiven‹ als auch die emotionale Komponente magischer Praktiken unberücksichtigt blieben. Sein zweiter Gegner ist Sigmund Freud. Dieser hatte in *Totem und Tabu* von 1919 magische Praktiken als Transformierung von unbewußten Wünschen interpretiert. Gegen seine Auffassung wendet Collingwood ein, daß magische Praktiken keine Symptome eines krankhaft-neurotischen Zustandes seien, und daß kein Magier tatsächlich glauben würde, durch seine Praktiken Wünsche erfüllen zu können.

Was aber sind magische Praktiken dann, und warum gibt es im-

Principles. A. a. O. (19, 42–57) 43. »Today, the only tolerable view is that no art is representative.« A. a. O. 19. »The true definition of representative art is not that the artefact resembles an original (in which case I call the representation literal), but that the feeling evoked by the artefact resembles the feeling evoked by the original (I call this emotional representation).« A. a. O. 53. »Thus music, in order to be representative, need not copy the noises made by bleating sheep.« A. a. O. 55. »Representation, we have seen, is always means to an end. The end is the re-evocation of certain emotions.« A. a. O. 57.

[238] Collingwood verweist auf *Taylor, Sir Edward: Primitive Cultures*. 1871; sowie auf *Frazer, Sir James: The Golden Bought*. passim.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mer wieder die Tendenz, sie für eine Form von Kunst zu halten? Collingwoods Antwort läßt einmal mehr auf einen Einfluß von Deweys Ästhetik schließen. Schließlich feiert diese Ästhetik die Riten der sogenannten primitiven Kulturen ja als Vorform der Kunst im emphatischen Sinne. Die pragmatistische Begründung lautet, daß magische Riten »auf eine höchste eindrucksvolle Weise soziale Werte in die Erfahrung« einführen und so einen sozial-stabilisierenden »Verwendungszweck« hätten, der weit über das hinausgehen würde, was wir heute der Kunst im emphatischen Sinne zutrauen[239]. Dem späten Collingwood zufolge sind magische Praktiken Mittel, um »Emotionen zu erzeugen«, die für die »praktischen Belange« einer sozialen Gemeinschaft gerade »notwendig oder nützlich« sind. Seine Beispiele lauten, daß Kriegsrituale den Kampfgeist anstacheln, Fruchtbarkeitsrituale die sinnliche Lust anheizen, und Toten- und Geburtsrituale das Gemeinschaftsgefühl stärken würden. Der späte Collingwood definiert Magie schließlich als eine Spielart von »Repräsentation« , welche speziell auf das »Evozieren von Emotionen« abzielen würde, die im »praktischen Leben« sowohl wegen ihrer »Entlastungs-« als auch wegen ihrer »Motivationsfunktion« einen hohen Stellenwert haben. Wie vier Jahre vor ihm John Dewey, so betont also auch der späte Collingwood den Stellenwert magischer Praktiken für die alltäglichen Lebensvollzüge in den primitiven Kulturen.

Es gibt allerdings einen signifikanten Unterschied. Dewey sieht die magischen Praktiken als Vorform der Kunst im emphatischen Sinne. Den späten Collingwood interessieren sie hingegen lediglich als Vorform der sogenannten ›magischen Kunst‹ (magical art) als einer Spielart von Pseudo-Kunst (so-called art). Von ›magischer Kunst‹ spricht der späte Collingwood, sobald Kunst »bestimmte Emotionen« evozieren soll, die »einen Beitrag zu den Belangen des praktischen Lebens leisten«[240]. Solche Pseudo-Kunst ist dem späten Collingwood zufolge in nahezu allen Lebensbereichen anzutreffen.

---

[239] *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 379, 306. Vgl. Abschnitt 6.3.

[240] »The primary function of all magic acts, I am suggesting, is to generate in the agent or agents certain emotions that are considered necessary or useful for the work of living.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (57–77) 67. »Magic is representation where the emotion evoked is an emotion valued on account of its function in practical life, evoked in order that it may discharge that function, and fed by the generative or focusing magical activity into the practical life that needs it.« A. a. O. 69. »A magical art is an art which is representative and therefore evocative of emotion, and evokes of set purpose

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zur Veranschaulichung führt Collingwood (der sich, was Illustrierungen angeht, von allen seinen Vorgängern positiv unterscheidet) eine Fülle von Beispielen an. Sie reichen über Volksmusik, Kirchenmusik, Militärmusik, patriotische Märsche, nationalistische Denkmäler und öffentliche Prunkarchitektur bis hin zu Hochzeitsfeiern und Fußballspielen. Alles das rechnet der späte Collingwood wegen seiner gemeinschaftsbildenden Funktion den magischen Pseudo-Künsten zu. Fußballspiele sind natürlich harmlos, und insgesamt hat der späte Collingwood nichts gegen magische Kunst. Allerdings will er sie nicht als Kunst im emphatischen Sinne betrachtet wissen. Außerdem warnt er eindringlich vor der Mißbrauchsgefahr ihrer gemeinschaftsbildenden Funktion durch Demagogen. Der ehemalige Mentalist Collingwood ist in der Welt angekommen!

(c) Die hedonistische Handwerksauffassung. Unter der hedonistischen Kunstauffassung versteht Collingwood die Auffassung, daß Kunstwerke »amüsieren und unterhalten« sollen. Um das zu erreichen, versetzt uns die Unterhaltungskunst (amusement art) Collingwoods Analysen zufolge in fiktive Situationen (make-believe situations), die zwar Merkmale von lebensweltlichen Situationen haben, die jedoch nur unterhalten können, wenn man gleichzeitig weiß, daß es sich um fiktive Situationen handelt; daß man nicht handelnd eingreifen muß; und daß die evozierte Emotion »nicht die Konsequenz haben soll, die sie unter den Bedingungen des praktischen Lebens« haben würde. Collingwoods Beispiel lautet: Wer eine Schlägerei beobachtet, wird nicht die Polizei rufen, insofern er sich in einem Theater befindet. Er wird die Bühnenaktionen genußvoll-entspannt verfolgen. Aber nicht nur lustvoll besetzte Furcht läßt sich dem späten Collingwood durch fiktive Detektiv- und Horrorgeschichten leicht evozieren. (Collingwood weist übrigens ausdrücklich darauf hin, daß die Horrorgeschichten von Edgar Allan Poe im England seiner Zeit leider schwer im Trend lägen.) Sexuelle Begierden spielen laut Collingwood für die Unterhaltungskunst eine fast noch größere Rolle, weil sie sich »durch fiktive Objekte besonders einfach herauskitzeln und ebenso einfach wieder besänftigen« lassen. Das erklärt laut Collingwood, warum man im England seiner Zeit so ziemlich alles an den Mann bringen könne, insofern man es mit Fotos

---

some emotions rather than others in order to discharge them into the affairs of practical life.« A. a. O. 70.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von badenden Mädchen versieht. Darüber hinaus sind auch intellektuelle Rätsel und Puzzels, Abenteuer und Satire, Hohn und Spott laut Collingwood beliebte Mittel unterhaltender Pseudo-Kunst.

Seine Unterscheidung von Pseudo-Kunst (so-called art) und Kunst im emphatischen Sinne (art proper) möchte der späte Collingwood allerdings nicht als snobistische und elitäre Unterscheidung verstanden wissen. Deshalb betont er mehrfach, gegen Unterhaltungskunst ebenso wenige Vorbehalte wie gegen magische Pseudo-Kunst zu haben, auch wenn er beides nicht für Kunst im emphatischen Sinne halten könne. Ja, anders als gegenüber der magischen Pseudo-Kunst muß man gegenüber der unterhaltenden Pseudo-Kunst laut Collingwood noch nicht einmal vom Standpunkt der Moral aus mißtrauisch sein. Im Gegenteil erklärt er alle moralischen Bedenken gegen Unterhaltungskunst für überflüssig, weil es schlicht ausgeschlossen sei, daß Kriminalgeschichten beispielsweise verbrecherische Neigungen förderten. Als der Aristoteliker unter den Oxford-Idealisten glaubt Collingwood eher an einen Katharsis- als an einen Nachahmungs- oder Verrohungseffekt. Lediglich vorsichtige ethische[241] Vorbehalte werden geäußert, nämlich die Sorge, daß ein zu häufiger oder zu langer Aufenthalt in den fiktiven Welten der unterhaltenden Pseudo-Kunst von den alltäglichen Lebensvollzügen separieren und lebensuntüchtig machen könne. Ein Beispiel ist ein »Aphrodisiakum« im Unterschied zu »Fotografien von Badenixen«. Das Aphrodisiakum würde schließlich »mit Blick auf eine wirkliche Handlung genommen«, während die Fotos lediglich »Substitut«[242] und schnöder Ersatz für tatsächliches sexuelles Erleben sein könnten. Während dieses Beispiel nun vermutlich eher selbst amüsant gemeint ist, sieht der späte Collingwood in den Hollywood-Filmen sei-

---

[241] »Ethisch« soll im Sinne des Aristoteles die Ausrichtung des Handelns auf das menschliche Glück und »moralisch« die Ausrichtung des Handelns auf ein übergeordnetes Sollen bezeichnen. Vgl. *Habermas, Jürgen*: *Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft*. In *ders.: Erläuterungen zur Diskursethik*. Frankfurt a. M. 1991, 100–118.

[242] »The function of the artefact is to amuse or to entertain.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (78–103) 78. »The so-called make-believe situation is one in which it is understood that the emotion discharged shall be ›earthed‹, that is, shall not involve the consequences which it would involve under the conditions of practical life.« A. a. O. 79. Sexual desire is »easily titillated, and easily put off with make-believe-objects.« A. a. O. 84. »An aphrodisiac is taken with a view of action: photographs of bathing girls are taken as a substitute for it.« A. a. O. 85.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ner Zeit eine wirkliche ethische Gefahr. Was soll schließlich aus Menschen werden, die fortdauernd ins Kino laufen, um in fiktiven Welten irgendwelche Scheingefühle auszuleben? Lassen wir den (schon gegen Croce gerichteten) Einwand beiseite, daß es Scheingefühle nicht gibt. Interessanter ist, wie sehr sich der späte Collingwood im Bemühen um eine Antwort auf die Frage Bradleys nach dem Ort der Kunst im Leben vom weltfremden Mentalismus seiner Frühzeit wegentwickelt hat. Wer hätte das gedacht, daß sich ausgerechnet Collingwood einmal skeptisch über die ethischen Auswirkungen von Scheinwelten äußern würde?

Der späte Collingwood distanziert sich von verschiedenen Varianten der Handwerksauffassung von Kunst, weil man in der Tätigkeit Kunst weder keine auf einen vorab definierten und ihr äußeren Zweck gerichtete Tätigkeit sehen sollte, noch eine Tätigkeit, die ihren Zweck durch bestimmte erlernbare Techniken und Tricks realisiert. Welches Ziel aber verfolgt die Tätigkeit Kunst dann, und auf welche Weise? Beide Fragen sowohl nach dem Ziel als auch nach der Vorgehensweise der Tätigkeit Kunst im Unterschied zum Handwerk beantwortet der späte Collingwood in auffälliger Nähe zur pragmatistischen Ästhetik von John Dewey.

(d) Der Ausdruck einer Emotion als das Ziel der Kunst. In der Frage nach dem Ziel der Tätigkeit Kunst gesteht Collingwood den psychologischen Handwerksauffassungen von Kunst zunächst einmal zu, daß der »Künstler im emphatischen Sinne« tatsächlich »etwas mit Emotionen zu tun« habe. Was aber kann das sein, wenn er sie nicht im Sinne der Handwerksauffassung von Kunst herstellt, erzeugt und »hervorbringt«? Dem späten Collingwood zufolge würde der Mann auf der Straße (common sense) darauf die schlichte Antwort geben, daß der Künstler Emotionen zum Ausdruck bringe (to express). Was unterscheidet das Ausdrücken von Emotionen von einem Erzeugen im Sinne der psychologischen Repräsentationstheorie von Kunst (s. o.)? Der späte Collingwood betreibt großen Aufwand, um sich mit seiner eigener Position von den psychologischen Ästhetiken seiner Tradition zu distanzieren.

Laut Collingwood muß ein Emotionserzeuger die Emotionen erstens genau kennen, die er in anderen evozieren will, während man sich im Laufe eines Ausdrucksprozesses seiner eigenen Emotionen selbst erst bewußt würde. Man erlebt sie nach Collingwood als Überraschung. Zur Plausibilisierung lehnt er sich offensichtlich an

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dewey an.[243] Auch laut Collingwood beginnt nämlich jeder Ausdrucksprozeß mit einem Zustand der »Verwirrung oder Aufregung«, in dem man sich zwar der Tatsache »bewußt ist, daß man eine Emotion hat«, in der man aber »noch nicht weiß, um was für eine Emotion es sich handelt«. Um sich aus diesem »hilflosen und hemmenden« Zustand zu befreien, würde man dann die Tätigkeit »unternehmen, die man ein ›Sich-Ausdrücken‹ nennt«. Bezeichnenderweise unterscheiden sich Dewey und Collingwood jedoch in ihren Prämissen. Collingwoods Prämisse lautet nämlich nicht etwa (wie Jones behauptet), daß die Tätigkeit Kunst uns »dasjenige bewußt macht oder verdeutlicht, was wir halb bewußt schon vorher wußten«[244]. So lautet vielmehr Deweys (aus Collingwoods Perspektive: der Handwerksauffassung verpflichtete) Prämisse. Die Prämisse des späten Collingwood besagt dagegen, daß man überhaupt »nicht weiß, um was für eine Emotion es sich handelt, bevor man seine Emotion ausgedrückt hat«. Es handelt sich vermutlich um einen kurzen Rückfall in den mentalistischen Mythos vom dumpf tätigen Künstler, wenn der späte Collingwood unsinnigerweise sogar behauptet, daß ein wirklicher Künstler zu Beginn eines Schaffensprozesses noch nicht einmal wissen könne, ob er etwas Tragisches oder etwas Komisches schaffen wird. Einig mit Dewey ist sich der späte Collingwood wieder über das Motiv von Ausdrucksprozessen. Es lautet, daß sich der »Künstler im emphatischen Sinne« (artist proper) ausschließlich deshalb »in das Problem des Ausdrückens einer bestimmten Emotion verbeißen« würde, um sich seine Emotionen selbst »besser klar zu machen«. Auch mit seiner Antwort auf die Frage nach dem Sinn und Nutzen einer solchen Tätigkeit rückt sich der späte Collingwood deutlich in die Nähe Deweys. Collingwood verweist nämlich wie zuvor Dewey im selben Zusammenhang auf die Aristotelische Katharsis-Theorie, die schon vor mehr als 2000 Jahren gewußt habe, wie »gut es tut, seine Emotionen zum Ausdruck zu bringen«. Zur Plausibilisierung bringt Collingwood sogar dasselbe Beispiel wie Dewey, daß man sich stante pede besser fühlen würde, sobald man seine Wut als Wutanfall schimpfend zum Ausdruck gebracht hat.

Einen zweiten Unterschied zwischen einem Erzeugen und einem Ausdrücken von Emotionen sieht Collingwood darin, daß die

---

[243] Vgl. Absatz 6.3.c.

[244] He defines »art as the bringing to consciousness or clarification of what we half-consciously know«. *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 47.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Emotionserzeugung strategisch geplant werden müsse. Die Ausdrucksgebung habe hingegen kein »vorhersehbares und vorab beschließbares Ziel«. Also lassen sich dem späten Collingwood auch keine »geeigneten Mittel« zu seiner »Realisierung« auswählen. Bei aller Opposition steht Collingwood in diesen Passagen deutlich auf den Schultern von Andrew Bradley und Bosanquet. Er betont, daß auszudrückende Emotionen per se individuelle Emotionen seien, die sich nicht durch einübbare Techniken zum Ausdruck bringen ließen. Deshalb appelliert er stellvertretend für alle Künstler an die Dichter, sich »so weit wie möglich davon fernzuhalten, ihre Emotionen als Spezialfälle von der oder jener allgemeinen« Emotion zu behandeln. Statt dessen sollen sie »enorme Anstrengungen« unternehmen, »sie in Begriffen zum Ausdruck zu bringen, welche sie als individuelle Emotion ausweist, die sich als solche von allen anderen vergleichbaren Emotionen unterscheidet«. Dieser Appell ist natürlich der Ästhetik des Second-Oxford-Idealismus geschuldet[245].

Dasselbe gilt für Collingwoods dritte Forderung, die ihm zweifelsohne am wichtigsten ist. Sie basiert auf der Prämisse, daß sich nur Emotionen zum Ausdruck bringen lassen, die man selbst »in bestimmten tatsächlichen oder nur angenommenen Situationen in ganz bestimmter Weise« tatsächlich aufrichtig empfunden hat. Erzeugen lassen sich Emotionen in einem anderen im Unterschied dazu jedoch nur, wenn dieser andere die Emotion zuvor noch nicht empfunden hat. Daraus leitet Collingwood bezeichnenderweise dieselbe normative Anforderung an die Künstler ab wie vor ihm John Dewey[246], daß Künstler mit ihren Emotionen so aufrichtig und ungehemmt wie möglich umzugehen hätten, ohne Tabus, ohne Kalkül, und ohne moralische Skrupel. Genau wie Dewey, so betont auch der späte Collingwood, daß der Künstler gegenüber seinem Publikum weder wegen extravaganter Emotionen noch wegen einer genialen Ausdrucksfähigkeit »einzigartig« sei. Dem späten Collingwood zufolge besteht das Kennzeichen des Künstlers lediglich darin, daß er besonders aufrichtig »etwas ausdrückt, was alle fühlen, und was

[245] Das plötzliche Umschwenken der allgemeinen Sicht auf die Künstler zu einer speziellen Fokussierung auf die Dichter ist deutlich auf Bradleys Antrittsvorlesung *Poetry for Poetry's Sake* von 1901 zurückzuführen. Vgl. Abschnitt 5.2. Bosanquet hatte vergleichbare Thesen in seinen *Three Lectures* von 1915 gegen Vernon Lees Thesen zur Vorhersagbarkeit und Planbarkeit von psychischen Reaktionen auf physische Strukturen entwickelt. Vgl. *Bosanquet: Three Lectures.* A. a. O. 23. Vgl. dazu Abschnitt 5.3.

[246] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 77–89.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

eigentlich auch alle ausdrücken können«[247]. Damit distanziert sich der späte Collingwood noch einmal mehr von seinem Frühwerk. Ja, er bezeichnet die hier noch lancierten Mythen von der künstlerischen Sondernatur schließlich sogar als ›Extravaganzen ohne jede sachliche Berechtigung‹. So holt der späte Collingwood mit der Kunst also auch die Künstler aus dem Elfenbeinturm, in den sie der junge Collingwood noch verbannt hatte.

(e) Kreativität, Kunst und Handwerk. Die Tätigkeit Kunst soll Emotionen zum Ausdruck bringen, aber keine Emotionen erzeugen. So unterscheidet Collingwood seine eigene Auffassung vom Ziel der Kunst von der Handwerksauffassung von Kunst. Noch wichtiger aber sind ihm die unterschiedlichen Vorgehensweisen des wirklichen Künstlers gegenüber dem Künstler, der als Handwerker aufgefaßt wird. Anders als der Handwerker schafft der wirkliche Künstler nach Collingwood nämlich erstens nicht »durch das Befolgen von Regeln« und zweitens keine »keine materialen Dinge«.

Die ausdruckgebende Tätigkeit visiert kein »zuvor festgelegtes Ziel an«. Insofern kann sie zwar »willentlich und verantwortlich« ausgeführt werden, aber sicherlich »keinen zuvor festgelegten Plan befolgen«. Das haben wir mittlerweile zur Genüge gehört. Bemerkenswert ist lediglich, daß Collingwood seine Auffassung vom unplanbaren Verlauf einer kreativen Tätigkeit wieder einmal mit einem Beispiel von John Dewey[248] illustriert. Collingwood führt nämlich

---

[247] »The artist proper has something to do with emotion, and what he does with it is not to arouse it.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (109–124) 109. »All he is conscious is a perturbation or excitement.« A. a. O. 109. »At first, he is conscious of having an emotion, but not conscious of what this emotion is.« A. a. O. 109. »From this helpless and opressed conditions he extricates himself by doing something which we call expressing himself.« A. a. O. 109. »Until a man has expressed his emotion, he does not yet know what emotion it is.« A. a. O. 111. »The artist proper is a person who, grappling with the problem of expressing a certain emotion, says ›I want to get this clear‹.« 114. »›It does good‹ to express our emotion«. A. a. O. 110. »But the end is not something forseen and preconceived, to which appropriate means can be thought out.« A. a. O. 111. »The poet therefore, in proportion as he understands his business, gets as far away as possible from merely labelling his emotion as instances of this or that general kind, and takes enormous pains to individualize them by expressing them in terms which reveal their difference from any other emotion of that sort.« A. a. O. 113. The emotions »are referring to a situation, real or supposed, of a definite kind«. A. a. O. 109. »The poet is not singular either in his having that emotion or in his power of expressing it; he is singular in his ability to take the initiative in expressing what all feel, and all can express.« A. a. O. 119.

[248] Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 63. Vgl. auch Abschnitt 6.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

das Beispiel vom göttlichen Schöpfungsakt ins Feld, über den die Bibel ja berichtet, daß sogar Gott erst am Ende eines jeweiligen Schöpfungstages habe sehen können, daß sein Werk gut war.

Was aber kann es bedeuten, daß künstlerische Tätigkeit »keine materiellen Dinge« herstellt, die »ihren Platz in der wirklichen Welt« hätten, sondern »etwas kreiert, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« hat? Mit seiner Antwort distanziert sich Collingwood von nicht näher genannten »gegnerischen Metaphysikern«, mit denen jedoch zweifelsohne die Anhänger Croces gemeint sind, zu denen Collingwood ja selbst einmal zählte.[249] Der späte Collingwood distanziert sich nämlich von der Auffassung, die er als Mentalist selbst einmal vertreten hat[250], daß »die Dinge, welche wir ›real‹ nennen, lediglich in unserem Geiste« seien. Statt dessen plädiert der späte Collingwood für einen (pragmatistischen?) *Common-Sense-Realismus*, der deutlich zwischen realen und nur imaginierten Gegenständen, Personen und Ereignissen unterscheidet. Für den späten Collingwood soll eine imaginäre Brücke eine Brücke sein, die lediglich als Plan »im Kopf des Ingenieurs« existiert, während die tatsächlich gebaute Brücke »eine wirkliche Brücke« genannt werden soll. Genauso soll zwischen tatsächlich erklingenden Tönen und vom Komponisten imaginierten Tönen unterschieden werden. Aufgrund dieser Unterscheidung rekonstruiert der späte Collingwood dann die verschiedenen Schaffensphasen handwerklicher Tätigkeit im Vergleich zu künstlerischer Tätigkeit. Im Zuge dieser Unterscheidung läßt der späte Collingwood allerdings leider auf die Passagen, in denen er sich entschieden und deutlich von seinem frühen Mentalismus zugunsten eines Common-Sense-Realismus distanziert, äußerst mißverständliche mentalismusverdächtige Passagen folgen. Vermutlich wiederum der *Metaphysik* des Aristoteles geschuldet, ist Collingwoods Beispiel für die handwerkliche Tätigkeit die Tätigkeit eines Ingenieurs.[251]

In der ersten Schaffensphase ist die Unterscheidung noch irrelevant. Hier machen laut Collingwood nämlich sowohl der Handwerker als auch der Künstler »einen Plan«. Das habe in beiden Fällen die

[249] Vgl. die Abschnitte 6.1. und 6.2.

[250] Vgl. Abschnitt 5.1.

[251] Als der Aristoteliker unter den Oxford-Idealisten bezieht sich Collingwood vermutlich auf *Aristoteles*: *Metaphysik*. A. a. O. 1032a12–1033a23. Hier ist vom Schaffen des Baumeisters nach einem im Kopf gefaßten Plan (einer Idee) die Rede.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access -

Merkmale einer »kreativen Tätigkeit«, weil noch keine physische Materie behandelt würde, und weil ein Plan nicht notwendigerweise »als Mittel für ein festgelegtes Ziel dienen« müsse, da man einen Plan auch »ohne die Intention, ihn auszuführen«, machen könne. (Daß das sinnlos wäre, muß hier nicht interessieren.)

Schon in der zweiten Phase trennen sich laut Collingwood jedoch die Wege. Der Baumeister müsse nämlich notwendigerweise zur Realisierung seines Plans in eine in sich wiederum zweigeteilte Realisierungsphase eintreten. Er müsse seine handwerklichen Fähigkeiten erst einsetzen, um zum Zweck der Erinnerung und der Mitteilung an andere einen Bauplan zu zeichnen. Dann müsse der Maurer nach seinem Plan Materie formen und die reale Brücke bauen lassen. Collingwoods Begründung lautet, daß wir einen »Ingenieur« schließlich »einen Lügner oder Narren« nennen würden, wenn er behauptet, »er habe eine Brücke geschaffen« und »wenn sich bei Nachfragen dann herausstellt, daß er die Brücke lediglich in seinem Kopf entworfen« hat. Diese zweigeteilte Realisierungsphase gibt es dem späten Collingwood zufolge in der Tätigkeit Kunst natürlich auch. Allerdings ist sie in seinen Augen ungleich unwichtiger als im Falle der handwerklichen Tätigkeit. So machten Maler natürlich ihre Skizzen und Komponisten ihre Entwürfe. Falls ihnen die Pläne erfolgversprechend zu sein scheinen, machten sie sich in der Regel auch an die eigentliche Ausarbeitung ihrer Gemälde oder Kompositionen. Wenn ein Künstler in diese zweigeteilte Realisierungsphase eintritt, ist dem späten Collingwood zufolge jedoch seine eigentliche Arbeit genau genommen schon getan. Der eigentliche Schöpfungsakt (also das, was der Künstler wesentlich leistet) müsse schon weitgehend abgeschlossen sein. Anders als die handwerkliche Tätigkeit fände die künstlerische Tätigkeit nämlich »wesentlich im Kopf statt«, und »nirgends sonst«[252].

---

[252] »These things are not material things, made by imposing form on matter, and they are not made by skill.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (108, 125–151) 108. »The person who makes these things is acting voluntarily; he is acting responsibly; but he need not be acting in order to achieve any ulterior end; he need not be following a preconceived plan.« A. a. O. 129. A bridge »is not created at all until it is created as a thing having its place in the real world«. A. a. O. 130. »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« A. a. O. 130. »The things we call real are only in our minds.« A. a. O. 131. »A bridge which ›exists only in the engineer's head‹ we also call an imaginary bridge; one which ›exists in the real world‹ we call a real bridge.« A. a. O. 131. »Making a plan, which is creating.« A. a. O. 133. »It need not be done as means to an end, for a man can make

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Passagen sind ohne Zweifel mentalismusverdächtig. Sie intendieren jedoch keine Rehabilitierung der mentalistischen Ästhetik, wie einschlägige Kritiker behaupten.[253] Der späte Collingwood hat meiner Lesart zufolge vielmehr ein ganz anderes und sehr viel einfacheres Anliegen: Er will gegen die (pragmatistische?) Handwerksauffassung von Kunst die Eigenständigkeit und das Geheimnis der Kunst gegenüber dem profanen Handwerk bewahren. Von dieser Warte aus gelesen, betonen die mentalismusverdächtigen Passagen in Collingwoods später Ästhetik lediglich den Stellenwert der Kreativität im künstlerischen Schaffen im Vergleich zur Tätigkeit eines Ingenieurs. Natürlich muß auch ein Ingenieur in gewissen Phasen seines Handelns kreativ sein, und natürlich muß jeder Künstler seine Pläne handwerklich zur Ausführung bringen können. Während man einen Ingenieur jedoch daran mißt, ob die Brücke ihren Belastungen standhält und ihren Anforderungen gerecht wird, wird ein Künstler an seiner schöpferischen Idee gemessen. So kann ein Architekt, der sich als Künstler auffaßt, einen Ingenieur beauftragen, die Statik für seine Entwürfe auszurechnen. Ein Ingenieur sollte hingegen solche Berechnungen regelmäßig selbst ausführen, wenn er das Vertrauen in seine spezifischen Fähigkeiten als Ingenieur nicht verlieren soll. Lediglich auf diesen nur graduellen Unterschied zwischen der kreativen künstlerischen Tätigkeit und der zweifelsohne ebenfalls kreativen Tätigkeit vieler Handwerker will Collingwoods späte Ästhetik meiner Lesart zufolge hinaus.

(f) Kunst als Imagination. Die spezifische Fähigkeit des Künstlers wird in Collingwoods ästhetischer Tradition gemeinhin ›die Fähigkeit zur Imagination‹ genannt. Der späte Collingwood bricht nicht mit dieser Tradition. Allerdings wird der Imagination in seiner späten *Philosophie des Geistes* eine so wichtige lebenspraktische Funktion zugeschrieben, daß Collingwoods Auffassung von ›Imagination‹ mit den Auffassungen von Wordsworth, Coleridge oder Bradley und vor

---

plans« with »no intention of executing them.« A. a. O. 133. »If an engineer said that he had made a bridge, and when questioned turned out to mean that he had only made in his head, we should think him a liar or a fool. We should say that he had not made a bridge at all, but only a plan for one.« A. a. O. 132. »The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else.« A. a. O. 134.

[253] Vgl. dazu die Absätze 6.4.m-q.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

allem mit der Auffassung des frühen Collingwood als weltabgewandte ›Fantasie‹ nichts mehr gemein hat.[254]

Die Vorstufe des Denkens ist dieser *Philosophie des Geistes* zufolge das Fühlen (to feel). Die Produkte des Fühlens sind die Gefühle (the feelings). Mit seiner Sicht auf die Gefühle changiert der späte Collingwood zwischen seiner früheren mentalistischen und einer Second-Oxford-Hegelianischen Auffassung. Einerseits betrachtet er die Gefühle im Sinne des Ricorso-Denkens als den »einzigen und allgemeinen Gegenstand des Denkens in seiner elementaren Form«. Andererseits aber definiert er das ›Gefühl‹ wie der späte Bosanquet als einen »äußeren Sinnesreiz« (sensation) wie z. B. Kälte oder Wärme inklusive seiner emotionalen Qualität. Wie für den späten Bosanquet, ist ein ›Gefühl‹ auch für Collingwood ein Sinnesreiz »zusammen mit seinem emotionalen[255] Ballast« wie Schmerz oder Lust.

Auf der ersten und elementaren Stufe des Denkens siedelt er dann die Imagination an. Das scheint Collingwoods frühem Ricorso-Denken verpflichtet zu sein. Tatsächlich gibt es jedoch den wichtigen Unterschied, daß Imagination nicht mehr als Fantasie aufgefaßt wird, die sich im Gegensatz zu den höheren mentalen Tätigkeiten um die Realität und Irrealität ihrer Gegenstände nicht schert. Für den späten Collingwood ist Imagination vielmehr die Fähigkeit, sich vergleichbare Gefühle aus vergangener Erfahrung in Erinnerung zu rufen, um sich antizipierend vorstellen zu können, wie sich etwas in einer bestimmten Situation wahrscheinlich anfühlt. Was gemeint ist, plausibilisiert Collingwood mit dem Beispiel einer Streichholzschachtel. Von einer Streichholzschachtel sieht man in der Regel nur drei Seiten. Weil man jedoch früher schon Streichholzschachteln gehandhabt hat, kann man sich mittels der Fähigkeit zur Imagination die vierte Seite ebenfalls vorstellen.

Als unterste Stufe des Denkens ist Imaginationstätigkeit dem späten Collingwood zufolge erstens an Bewußtsein gekoppelt. Immer wieder betont er, daß wir nur imaginativ tätig werden können, wenn wir uns der Tatsache bewußt sind, daß wir bestimmte Gefühle ha-

---

[254] Vgl. die Absätze 2.1.c., 2.3.c., 5.2.a. und 6.1.b.

[255] Jones kritisiert Collingwoods Begriff von ›Emotion‹ als zu undifferenziert: »It is unfortunate that Collingwood gave no extend account of emotions, other than that they appear at all levels of consciousness and in all experiences, and seem to be seld as sensations.« *Jones: Critical Outlines.* A. a. O. 52. Diese Kritik trifft prinzipiell zwar zu; allerdings reichen Collingwoods Erläuterungen für die Belange einer Philosophie der Kunst durchaus aus.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ben.[256] Imaginative Tätigkeit setzt nach Collingwood voraus, daß wir »uns durch einen Akt der Aufmerksamkeit bestimmter Gefühle bewußt« geworden sind, die wir in dem Moment« und unter bestimmten Außenweltbedingungen »gerade empfinden«. Um imaginativ tätig zu werden, müßten wir den »Fluß der Sinneswahrnehmungen« für einen Moment aktiv unterbrochen und uns auf Einzelnes konzentriert haben, daß uns dann näher beschäftigt.[257] Nur auf der Grundlage des Bewußtseins unserer Gefühle könnten wir schließlich unser aktuales Fühlen zu vergangenen Akten des Fühlens in Relation setzen, um zu antizipieren, wie ein zukünftiges Fühlen vielleicht beschaffen sein könnte. Ein zweites Merkmal der Imaginationstätigkeit ist aus Collingwoods Frühwerk bekannt. Als die unterste der menschlichen Denkfähigkeiten verläuft die Imaginationstätigkeit dem späten Collingwood zufolge so, wie der mentalistischen Philosophie des Geistes zufolge jede Denktätigkeit im Gegensatz zum bloßen Fühlen verläuft, nämlich »absolut autonom« und undeterminiert. Dem Sinnesreiz mit seinen emotionalen Qualitäten selbst seien wir ohne unser Zutun und ohne jede Entscheidung ausgesetzt. Hingegen könnten wir bewußt entscheiden, ob wir »einem gegebenen Sinnesreiz Aufmerksamkeit gewähren oder nicht«. Das impliziert nach Collingwood nun umgekehrt auch, daß wir auf dem Niveau der imaginativen Tätigkeit auch die Möglichkeit zur Verdrängung haben. Vielleicht wollen wir die Gefühle ja nicht aushalten, die sich uns aufdrängen? Vielleicht schrecken wir entsetzt davor zurück, was sich in den düsteren Abgründen unserer Seele plötzlich vor uns auftut? Collingwood hat die Phänomene vor Augen, die Psychologen ›Projektion‹, oder ›Repression‹ nennen. Er warnt in seltener Eintracht mit den Psychologen seiner Tradition vor den negativen ethischen und moralischen Auswirkungen solcher »Korruptionen des Bewußtseins«. Es könne zu seelischer Krankheit oder zu moralischer Verrohung führen, wenn uns unsere imaginativen Kompetenzen über die Beschaffenheit, den Ursprung und die Bedeutung

---

[256] Die Unterscheidung von vorbewußten und bewußt gedeuteten Gefühlen beim späten Collingwood ist der zentrale Gegenstand von *Leyden, W. v.: Philosophy of Mind.* An Appraisal of Collingwood's Theories of Consciousness, Language and Imagination. In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* A. a. O. 20–41.

[257] Auffälligerweise wurde derselbe Begriff von ›Bewußtsein‹ als Fokussierung der Aufmerksamkeit in der Psychology von William James enwickelt. Vgl. dazu *James, William: The Principles of Psychology.* New York 1890. Reprinted Cambridge Mass. /London 1983.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unserer Gefühle hinwegtäuschen. Collingwood appelliert an uns alle, daß wir uns den Gefühlen tapfer stellen sollen, die sich unserem Bewußtsein aufdrängen. Nur mit bewußten Gefühlen könne man bewußt umgehen. Unbewußte Gefühle hingegen brächen »wie Stürme oder Erdbeben« über uns herein und würden »unser Leben verwüsten«[258]. Nur wenn wir uns unsere Gefühle imaginativ bewußt machten, könnten wir sie aktiv beherrschen. Von aufrichtig und tabulos verlaufender imaginativer Tätigkeit können wir dem späten Collingwood zufolge also in ethischer und moralischer Hinsicht ganz außerordentlich profitieren. Sie sorgt für einen ausgeglichenen Gefühlshaushalt im Sinne des antiken Katharsis-Gedankens. Damit beweist sich der späte Collingwood einmal mehr als der Aristoteliker unter den oxford-idealistischen Ästhetikern.

Die imaginativen Aspekte der Tätigkeit Kunst plausibilisiert Collingwood anschaulich mit dem Beispiel des Musikhörens. Imaginierende Tätigkeit basiert auf vergangenen Gefühlserfahrungen. Sie setzt vergangene Erfahrungen zu aktuellen Gefühlserfahrungen in Relation, um eine ungefähre Vorstellung davon zu entwickeln, was eine zukünftige Erfahrung vielleicht bringen könnte (s.o). Wer einem Pianisten zuhört, hört im streng physikalischen Sinne lediglich einzelne Töne in bestimmter Abfolge und in unterschiedlicher Lautstärke. Er hört jedoch erst dann ein Musikstück, wenn er das physikalisch Gehörte imaginativ ergänzt, korrigiert, gewichtet und zusammenfügt; wenn er also harmonische Bezüge oder den inneren Zusammenhang von Variationen beispielsweise selbst aktiv herstellt. Aus einem rein physikalischen Hören wird erst dann ein Musik-Hören, wenn man selbst aktiv imaginativ tätig wird. Aus einem physikalischen Gebilde kann nur eine Melodie entstehen, wenn man die Abfolgen und Gleichzeitigkeiten in unserem Kopf rekonstruiert und aus vergangener Erfahrung antizipiert, welche Tonfolge vielleicht als

---

[258] »This level of experience, at which we merely feel, in the double sense of the word, i. e. experience sensations together with their peculiar emotional charge, I propose to call the psychical level.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. (157–224) 194. »In its primary form, thought seems to be exclusively concerned with it, so that feeling affords its sole and universal subject matter.« A. a. O. 164. »We are becoming aware, by an act of attention, of certain feelings which at the moment we have.« A. a. O. 165. »We have liberated ourselves for a moment from the flux of sensations.« A. a. O. 210. »Consciousness is absolutely autonomous: its decision alone determines whether a given sensum or emotion shall be attended or not.« A. a. O. 207. »I call this corruption of consciousness« A. a. O. 217. »They are no longer like storms or earthquakes; devastating our life.« A. a. O. 209.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nächste erklingen könnte. Der späte Collingwood faßt die Tätigkeit Kunst als Erscheinungsweise unserer Fähigkeit zur Imagination auf, um der Art und Weise gerecht zu werden, wie man im Zuge ästhetischer Tätigkeit mental tätig wird.

(g) Kunst als Sprache. Während der frühe Collingwood die künstlerische Tätigkeit ausschließlich als ›monadische‹ Tätigkeit der Imagination betrachtet, die sich um die Außenwelt nicht schert und an niemanden gerichtet ist[259], behandelt der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst bezeichnenderweise nicht nur als »imaginative« , sondern auch als »expressive« Tätigkeit. In seinen Augen ist die Tätigkeit Kunst nicht nur eine niedrige Geistesfähigkeit, sondern zudem eine »Form von Sprache«[260] (language).

Das unterste, sowohl vorsprachliche als auch vorbewußte Stadium der expressiven Fähigkeiten des Menschen bezeichnet Collingwood als das Stadium des »psychischen Ausdrucks«. Die Rede ist beispielsweise von den unartikulierten Lauten des Wohlbefindens oder des Unbehagens, mit denen Babys unbewußt und ohne Absicht zum Ausdruck bringen, wie sie sich momentan fühlen. Gemeint sind aber auch die expressiven Gesten, die Erwachsene unkontrolliert und unbewußt machen. So verzieht man beispielsweise unwillkürlich das Gesicht, wenn man sich in den Finger schneidet. Damit gibt man dem späten Collingwood zufolge unwillkürlich der Emotion adäquaten Ausdruck, die sich aufgrund des aggressiven Sinnesreizes einstellt. Daß Collingwood innerhalb der unbewußten Reaktionen die bloß psychischen Reaktionen von Reaktionen wie der Schamröte beispielsweise als unwillkürliche Ausdrucksgebung von sogenannten ›höheren Emotionen des Bewußtseins‹ (zu denen er Liebe, Haß, Unsicherheit, Scham u. ä. zählt) unterscheidet, interessiert aus ästhetischer Sicht nicht, aber doch aus philosophiehistorischer Sicht. Erstens hat Dewey nämlich vier Jahre zuvor haargenau dasselbe Beispiel gebracht[261]. Zweitens verteidigt Collingwood mit dieser Unterscheidung seine Auffassung von den Kausalverhältnissen zwischen Sinnesreizen, Emotionen und (expressiven) körperlichen Reaktionen

[259] Vgl. Abschnitt 6.1.

[260] »What kind of a thing must art be, if it is to have the two characteristics of being expressive and imaginative?« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 273. »Art must be language«. A. a. O. 273.

[261] Vgl. *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 55.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegen die sogenannte James-Lange-Theorie. Collingwoods späte Theorie vom psychischen Ausdruck läßt sich also als weiterer Beleg dafür anführen, daß der späte Collingwood die pragmatistische Philosophie gut kannte.[262]

Aus dem vorsprachlichen Stadium des psychischen Ausdrucks entwickelt sich laut Collingwood die Fähigkeit zur ›Sprache‹ (language), wobei sich Sprache vom psychischen Ausdruck dadurch unterscheidet, daß die Fähigkeit zur Sprache erst »mit der Imagination« als »Kennzeichen der Erfahrungen auf dem bewußten Niveau« in »Existenz« treten könne. Umgekehrt ist Collingwood davon überzeugt, daß wir uns nur dessen bewußt sind, was wir auch in irgendeiner Spielart von Sprache zum Ausdruck bringen können. Was wie ein Vorgriff auf die sprachanalytische Philosophie[263] Wittgensteins

---

[262] Die sogenannte *James-Lange-Theorie* wurde gleichzeitig und unabhängig voneinander sowohl von dem Pragmatisten William James als auch von dem dänischen Anatomen C. Lange vorgetragen. Sie besagt in der einflußreicheren Variante von James, daß wir auf Sinnesreize körperlich reagieren würden, und daß sich als Folge und Symptom unserer körperlichen Reaktion eine Emotion einstellen würde. Auf die Argumente von James kann ich hier nicht eingehen; hier interessiert nur, daß Collingwood gegen James behauptet, daß sich im umgekehrten Kausalverhältnis körperliche Reaktionen als Folge von Emotionen einstellen würden, welche wiederum als Ballast bzw. Begleiterscheinung von sinnlichen Reizen angesehen werden sollten (s. o.). Sein Argument lautet, daß wir zumindest die Emotionen des Bewußtseins nicht nur mit unwillkürlichen körperlichen Gesten, sondern auch mit Sprache zum Ausdruck bringen könnten, was laut Collingwood nicht möglich wäre, wenn Emotionen tatsächlich die Folge und nicht die Ursache körperlicher Reaktionen wären. Vgl. dazu *James, William: What is an Emotion*. Classic Readings in Philosophical Psychology. Hrsg. v. Ch. Calhonn, R. C. Soloman. New York 1984, 232 f. Anzumerken ist, daß Äpfel mit Birnen verglichen werden: Collingwood spricht von Reflexen, während James hormonelle Reaktionen auf Nervenstimulationen meint, die emotional erlebt werden. Interessant ist die Debatte also lediglich deshalb, weil sie auf einen Einfluß des Pragmatismus auf den späten Collingwood schließen läßt.

[263] Die intrinsische Beziehung unserer Fähigkeit zur Sprache zu unserem Bewußtsein ist dem späten Collingwood ausgesprochen wichtig. Seine erste These dazu lautet: »There are no unexpressed emotions.« *Collingwood: Principlces*. A. a. O. (225–268) 238. Die Begründung lautet: »Take away the language, and you take away what it expressed; there is nothing left but crude feeling at the merely psychical level.« A. a. O. 244. Collingwoods zweite These lautet komplementär zur ersten, daß man nur diejenigen Emotionen sprachlich artikulieren könne, die man imaginativ vergleichbaren Erlebnissen in der Vergangenheit zuordnen kann. Seine dritte These lautet: »It is not all emotions that can be expressed in language, but only emotions of consciousness.« A. a. O. 245. Collingwoods vierte These wechselt die Perspektive. Sie lautet, daß niemand Sprache verwendet, ohne bei seinem Gegenüber Bewußtsein zu unterstellen. Die These besagt, daß wir nur sprechen, wenn wir bei unseren Adressaten vergleichbare kommunikative Fähigkeiten voraussetzen können. Schließlich sprechen wir, um verstanden zu werden. Kom-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

klingt, illustriert Collingwood wieder einmal mit einem Beispiel, das vermutlich von John Dewey[264] stammt. Wie Dewey, führt nämlich auch Collingwood das Beispiel an, daß jeder Säugling irgendwann bewußt schreien wird, sobald er registriert hat, daß seine unkontrollierte Ausdruckstätigkeit Reaktionen bei der Mutter hervorruft. Wie Dewey betrachtet auch Collingwood das bewußte Schreien als eine elementare Form von »Sprache (language)«. »Alle kontrollierten expressiven körperlichen Aktivitäten« im Gegensatz zu den unbewußten Äußerungen auf dem psychischen Niveau des Menschen sind für Collingwood ›Sprache‹. Gemeint sind vor allem die artikulierten Lautsprachen (speeches) und die Gebärdensprachen, aber auch alle künstlerischen Äußerungsformen. Der späte Collingwood betrachtet Klavierspielen und Malen als Spielart eines noch vorbegrifflichen, aber schon artikulierten und bewußten Sprechens (language). Er exponiert das Tanzen als die »Mutter aller Sprachen«[265].

Auf die Stufe der Sprache läßt Collingwood die Stufe der formalisierten Sprachen von Logik, Wissenschaften und Mathematik folgen, was allerdings wiederum nur aus philosophiehistorischer Perspektive von Interesse ist.[266] Aus ästhetischer Perspektive interessiert

---

plementär dazu können unsere Sprechakte von anderen tatsächlich nur verstanden werden, wenn sie unterstellen, daß unsere sprachlichen Äußerungen etwas zum Ausdruck bringen sollen, das sie selbst in ähnlichen Situationen mit vergleichbaren Mitteln zum Ausdruck gebracht hätten. Somit gilt: »The possibility of such understanding depends on the hearer's ability to reconstruct in his own consciousness the idea expressed by the words he hears.« A. a. O. 251. Hingegen könne es zu keinem Verständnis kommen, wenn ein Hörer zu Lautgestalten oder Gesten kein Pendant kennt. Daraus zieht Collingwood den Schluß, daß ein gemeinsames Repertoire an imaginativen Erfahrungen für jedes Sprachverstehen unverzichtbar, wenn auch keine Garantie dafür ist, daß eine sprachliche Äußerung von einem Hörer nicht dennoch für Unsinn gehalten wird.

[264] Vgl. zu Deweys Theorie von der Entwicklung der Ausdruckskompetenzen *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 72–77 sowie Abschnitt 6.3.

[265] »This I shall call psychical expression.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (225–268) 229. »Language comes into existence with imagination, as a feature of experience at the conscious level.« A. a. O. 225. »It is language.« A. a. O. 230. »We have been using the word ›language‹ to signify any controlled and expressive bodily activity.« A. a. O. 241. »The dance is the mother of all languages.« A. a. O. 246.

[266] Für die Kunstphilosophie sind diese Ausführungen zwar nicht von Interesse, wohl aber für die im amerikanischen Pragmatismus bis heute (insbesondere von Hilary Putnam) geführten Diskussionen um den emotionalen bzw. ästhetischen Charakter wissenschaftlicher Beurteilungskriterien. Um das kurz zusammenzufassen: Im Zentrum von Collingwoods Ausführungen zu den formalisierten Sprachen steht die These, daß auch die formalisierten Sprachen der Wissenschaften nicht verleugnen können, daß alle expressiven Tätigkeiten des Menschen ihren Ursprung im Ausdrücken individueller Ge-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lediglich, daß der späte Collingwood sich von seinem Frühwerk deutlich dahingehend distanziert, daß er die Tätigkeit Kunst nicht mehr nur als mentale Tätigkeit der Imagination auffaßt, sondern auch als eine Spielart von wesentlich nach außen gerichteter Sprache.

(h) Kunst, Pseudo-Kunst und schlechte Kunst. Ausgehend von seiner Auffassung der Tätigkeit Kunst als Imagination und Sprache entwickelt Collingwood eine äußerst interessante Unterscheidung von gelungener und mißlungener Kunst gegenüber bloßer Pseudo-Kunst.

Die wichtigste Prämisse dieser Unterscheidung lautet, daß jede Imaginationstätigkeit nur erfolgreich verlaufen kann, wenn sie auf jedes Verdrängen und jedes Vorheucheln von falschen Gefühlen verzichtet. Ausgehend von dieser Prämisse stellt der späte Collingwood an die Tätigkeit Kunst erstens die Bedingung, daß sie sich in aufrichtiger Weise ausschließlich auf tatsächlich empfundene Emotionen zu richten habe[267], weil die Tätigkeit Kunst wie jede imaginative Tätigkeit nur als aufrichtige Tätigkeit vorbewußte Emotionen in bewußte »korrespondierende imaginative bzw. ästhetische« Emotionen verwandeln könne, die als solche kontrolliert gesteuert werden können. Collingwoods zweite normative Forderung leitet sich daraus ab, daß die Tätigkeit Kunst auch als Sprache betrachtet wird. Weil aufrichtig empfundene Emotionen zwangsläufig individuelle Emotionen seien, muß dem späten Collingwood zufolge jede künstlerische Tätigkeit

---

fühle haben. Plausibilisiert wird das mit dem Beispiel, daß der Begriff ›Atom‹ nur scheinbar ein emotionsneutraler, streng wissenschaftlicher Begriff sei, aber tatsächlich im 20. Jahrhundert sowohl mit großen Ängsten als auch mit großen Hoffnungen affektiv extrem aufgeladen sei. Das ist eine interessante These, deren Diskussion mich allerdings meilenweit von meinem Projekt der kritischen Rekonstruktion von Collingwoods später Kunstphilosophie wegführen würde. *Collingwood: Principles of Art.* A. a. O. 268.

[267] Dieselbe notwendige Bedingung formuliert Dewey an das Kunstschaffen. Allerdings könnte die Emphase, mit der der späte Collingwood die Aufrichtigkeit künstlerischer Expressivität einfordert, auch auf den Einfluß Ruskins zurückgehen. Als junger Mann hatte Collingwood es in seinem Aufsatz zu *Ruskin's Philosophy* von 1925 als die zentrale These des Kunsthistorikers behauptet, daß »Kunst Ausdruck« sei und erst »entstehen könne, wenn der Mensch tatsächlich etwas auszudrücken hat«, das er »ernsthaft« und tief genug fühlt, um sich expressiver Anstrengungen dann auch tatsächlich zu unterziehen. Es heißt beim frühen Collingwood zu diesem Aspekt von Ruskins Kunstphilosophie: »Art is expression, and it cannot arise until men have something to express. When you feel so strongly about something – the joys or sorrorws of your domestic or national life: the things you see round you: your religious beliefs, and so on – that you must at all cost express your feelings, then art is born.« *Collingwood: Ruskin's Philosophy.* In *ders: Essays in the Philosophy of Art.* A. a. O. 33.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»originell«, individuell, einzigartig und unwiederholbar sein. Auf Klischees, Stereotypen und Schablonen könnten die Sprachen der Kunst hingegen nicht zurückgreifen. Diese zweite normative Forderung zeigt, wie sehr Collingwood selbst 1938 noch unter dem Einfluß von Andrew Bradley steht. Wie Bradley, so verpflichtet schließlich auch der späte Collingwood die Künstler darauf, daß sie ihre Gefühle mit Techniken zum Ausdruck bringen, die im Schaffensprozeß selbst erst entstanden sind. Ja, es findet sich sogar dasselbe Argument wie bei Bradley, daß sich das, was ein Musikstück beispielsweise ausdrückt, nie ohne Bedeutungs- und Emotionsverlust in eine andere Sprache (language) und insbesondere nicht in ein artikuliertes Sprechen (speech) übertragen ließe. Wie Bradley, so appelliert auch Collingwood an die Künstler, »das Ausdrücken einer Emotion« nicht als ein »Schneidern eines Kleides für eine Emotion« zu verstehen, »die vorher schon existiert«.

An sogenannte Pseudo-Kunst lassen sich laut Collingwood beide Forderungen jedoch gar nicht erst stellen. Schließlich geht es dem Pseudo-Künstler ja per definitionem nicht um aufrichtige Ausdruckstätigkeit. Er soll gar keine tatsächlich empfundenen Gefühle aufrichtig bewußt machen. Der Pseudokünstler will vielmehr bestimmte emotionale Zustände evozieren: Er will manipulieren oder unterhalten.[268] Deshalb muß der Pseudokünstler auch keine genuin neuen Ausdrucksmittel erfinden. Er ist vielmehr bestens beraten, wenn er sich bewährter und reproduzierbarer Ausdruckstechniken bedient. Diese mögen vielleicht einmal aus einer originellen expressiven Tätigkeit entstanden sein. Mittlerweile aber sind sie zu Strategien, Posen und Klischees erstarrt. Deshalb können sie die Emotionen nicht mehr adäquat verkörpern, die der Pseudo-Künstler tatsächlich empfindet, was jedoch auch gar nicht seine Absicht ist. Pseudo-Kunst und Kunst im emphatischen Sinne unterscheiden sich demnach nicht nur durch die Zwecke (von denen oben schon ausführlich die Rede war), sondern auch durch die Mittel. Der Künstler schafft Collingwoods Überzeugung zufolge »seine Sprache, während er sie spricht«. Der Pseudo-Künstler verwendet hingegen mechanisch »fertige Versatzstücke des Sprechens (ready-made language)«.

Großen Wert legt Collingwood darauf, daß schlechte Kunst definitiv »etwas ganz anderes« als Pseudo-Kunst sei. Leider würde beides »häufig« miteinander »verwechselt«. Pseudo-Kunst funktioniert

[268] Vgl. Absatz 6.4.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem späten Collingwood zufolge nach anderen Gesetzmäßigkeiten als die Tätigkeit Kunst, während schlechte Kunst gegen die Bedingungen der Aufrichtigkeit und der Originalität verstößt. Collingwood spricht von schlechter Tätigkeit Kunst, sobald »ein Versuch mißglückt« ist, »sich einer gegebenen Emotion bewußt zu werden«. Das ist ein Anliegen, an dem Pseudo-Kunst gar nicht scheitern kann, weil sie es gar nicht erst verfolgt. Damit ist schlechte Kunst Collingwood zufolge jedoch sicherlich nicht das, wofür was sie in der Tradition der englischen Romantik beispielsweise noch gehalten wurde. Für Collingwood ist »schlechte Kunst sicherlich nicht das Resultat« eines Prozesses, in dem »etwas für sich genommen Übles«, Böses, Abstoßendes, Ekelhaftes oder gesellschaftlich Tabuisiertes ausgedrückt wird! Im Gegenteil betont er, daß schlechte Kunst entstünde, wenn wir im Zuge künstlerischer Ausdruckstätigkeit alle üblen, häßlichen und abstoßenden Emotionen aussortierten, die wir im Zuge imaginativer Bewußtwerdung gegebenenfalls in uns entdecken. Er äußert die Überzeugung, daß »jeder von uns Emotionen fühlen« würde, vor denen »sein Nachbar erschaudernd zurückschrecken würde«, wenn sie ihm zugänglich wären. Und er betont ausdrücklich, daß »schlechte Kunst nicht aus dem Ausdrücken solcher Emotionen« entstünde. Sie entstünde »im Gegenteil«, wenn wir die gräßlichen Emotionen entweder ganz »unterdrücken«, oder wenn wir uns der Tatsache nicht stellen, daß sie uns anekeln und erschrecken.

In schlechter Kunst sieht Collingwood ein Anzeichen für ein korrumpiertes Bewußtsein. Er warnt uns davor, schlechte Kunst als harmloses Ärgernis zu bagatellisieren. Der Intellekt plant dem späten Collingwood zufolge unsere Lebensvollzüge mit Blick auf ein gelingendes und erfolgreiches Leben, wobei nur »ein aufrichtiges Bewußtsein« ein »sicherer Grund« für diese ethisch so wichtige »Tätigkeit des Intellektes« sein könne. Ein korrumpiertes Bewußtsein würde den Intellekt hingegen mit falschen Informationen versorgen und in die Irre führen. Es zwinge den Intellekt, »auf Sand zu bauen«. Deshalb sieht der späte Collingwood in einem »korrupten Bewußtsein« die »Wurzel allen individuellen« und sogar allen »kollektiven Übels«.[269] Diese Passagen sollten auf keinen Fall überlesen werden.

[269] »It is thus the psychic emotion itself, converted by the act of consciousness into a corresponding imaginative or aesthetic emotion.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (273–285, 244) A. a. O. 274. »The expression of emotion is not, as it were, a dress made to fit an emotion already existing, but is an activity without which the experience of that

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Zum einen enthalten sie nämlich die gesuchte plausible Antwort auf die Frage Bradleys nach der Funktion der Kunst für die praktischen Lebensvollzüge. Die Antwort lautet, daß die Tätigkeit Kunst verdrängte Gefühle deutlich bewußt machen könne, was für unsere Lebensvollzüge ungemein wichtig sei, weil unbewußte Gefühle unserem bewußten Planen wie Sand im Getriebe entgegenwirken würden. Zum anderen geben die genannten Passagen der Ästhetik des späten Collingwood eine ethische Ausrichtung. Die Gefühlsästhetik des späten Collingwood beantwortet Bradleys Frage nach dem praktischen Wert der Tätigkeit Kunst schließlich auf ethische Weise. Das wiederum ist interessant, weil sich die pragmatistische Ästhetik durch ihre Ausrichtung auf die Ethik regelrecht kennzeichnen[270] läßt, während in jeder mentalistischen Ästhetik die Vermischung der Tätigkeit Kunst mit anderen menschlichen Tätigkeitsformen absolut verpönt ist. Der späte Collingwood hat sich dem Pragmatismus angenähert. Auch das beweisen die einschlägigen Passagen über den ethischen Nutzen der Tätigkeit Kunst.

(i) Das physische Kunstwerk. Die Ästhetik des späten Collingwood ist trotz einiger mentalismusverdächtiger Passagen in ihren zentralen Doktrinen eine pragmatistische und keine mentalistische Ästhetik. Damit stellt sich unausweichlich die Frage nach dem Stellenwert des physischen Kunstwerks, weil die mentalistische Ästhetik ja vor allem durch die Behauptung provoziert, daß das Herstellen eines physischen Kunstwerks verzichtbares Beiwerk der mentalen künstlerischen Tätigkeit sei.

---

emotion cannot exist.« A. a. O. 244. »Every genuine expression must be an original one.« A. a. O. 275. »The artistic activity does not ›use‹ a ›ready-made‹ language, it ›creates‹ language as it goes along.« A. a. O. 275. »They are merely something else which may be and often is mistaken for it.« A. a. O. 277. »A bad work of art is the unsuccessful attempt to become conscious of a given emotion« A. a. O. 282. »Bad art is never the result of expressing what is in itself evil.« A. a. O. 284. »Everybody of us feels emotions which, if his neighbours became aware of it, would make them shrink from him with horror.« A. a. O. 284. »It is not the expression of these emotions that is bad art.« A. a. O. 284. »On the contrary, bad art arises when instead if expressing these emotions we disown them.« A. a. O. 284. »Unless consciousness does its work successfully, the facts which it offers to intellect, the only things upon which intellect can build its fabric of thought, are false from the beginning.« A. a. O. 284. »A truthful consciousness gives intellect a firm foundation upon which to build; a corrupt consciousness forces intellect to build on a quicksand.« A. a. O. 284. »Bad art, the corrupt consciousness, is the true radix malorum.« A. a. O. 285.

270 Vgl. dazu Abschnitt 6.5.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Collingwood scheint sich der Bedeutung dieser Frage für die Neubewertung seiner späten Ästhetik bewußt zu sein. Bezeichnenderweise entwickelt seine späte Ästhetik ihre Auffassung vom physischen Kunstwerk nämlich, indem sie gleich zwei Strategien verwirft, mit denen eine mentalistische Ästhetik die Existenz von physischen Kunstwerken vielleicht erklären könnte. Croces mentalistische Ästhetik degradiert die physischen Kunstwerke zu Gedächtnisstützen und »pädagogischen Hilfsmitteln« der ästhetischen Tätigkeit. Ihre faktische Existenz erklärt sie mit einem Übergang von der ästhetischen Tätigkeit auf das Niveau der praktischen (der ökonomischen und der sittlichen) Tätigkeiten.[271] Zwar fällt der Name Croce nicht. Aber natürlich zeigen Collingwoods Überlegungen in seine Richtung, wenn er in einem ersten Schritt erwägt, ob sich die Künstler vielleicht der »Anstrengung unterwerfen, sich in Relation zu einem Publikum zu setzen«, weil sie »ihren Lebensunterhalt« finanzieren wollen, oder weil sie sich als »moralische Wesen« empfinden und deshalb wünschen, »daß andere Leute« ihre moralisch wertvollen Erfahrungen teilen. Collingwood verwirft diese Auffassung als »Relikt der Handwerksauffassung von Kunst«, weil der Künstler »als Missionar oder als Verkäufer in Sachen ästhetische Erfahrung« aufgefaßt würde, der seine physischen Kunstwerke als Mittel zum Zweck der Erzeugung einer unterhaltenden oder einer moralisch wünschenswerten Verfassung herstellt. In einem zweiten Durchgang spielt Collingwood den Gedanken durch, ob sich die mentalistische Ästhetik vielleicht bewahren ließe, wenn zwei verschiedene Spielarten ästhetischer Tätigkeit angenommen werden. Sollte man vielleicht eine genuin künstlerische Tätigkeit annehmen, die auf physische Kunstwerke verzichten kann, und daneben noch eine rezeptive Tätigkeit, die ausschließlich durch physische Kunstwerke evoziert und gelenkt agiert? Diese Auffassung (deren Urheber ich nicht ausmachen konnte) lehnt der späte Collingwood mit einem Inkonsistenzeinwand ab. Der Einwand besagt, daß man denselben Gegenstand nicht sowohl vom Standpunkt einer Philosophie der Kunst im emphatischen Sinne als auch vom Standpunkt einer Handwerksauffassung von Kunst erklären könne. Warum das nicht legitim ist, ist mir zwar nicht einsichtig geworden. Für den späten Collingwood ist der Einwand jedoch Grund genug, auch diese mögliche Strategie der mentalistischen Ästhetik abzulehnen.

---

271 *Croce: Estetica*. A. a. O. 89–106, 106–112.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn man nun die Maler selbst fragen würde, warum sie Leinwände bemalen? Überraschenderweise gibt Collingwood die Antwort, daß der Maler nur »um des Sehens willen malen« würde. Gemeint ist damit natürlich keine Stärkung der physiologischen Sehfähigkeit: Collingwood behauptet nicht, daß Maler keine Brillen brauchen. In einem Chor mit Ruskin, Bosanquet und Dewey vertritt er vielmehr die Auffassung, daß die imaginativen Fähigkeiten eines Künstlers durch praktische Tätigkeiten geschult und intensiviert würden. Ja, Collingwood behauptet sogar, daß ein Maler »die Dinge« überhaupt nicht kennen würde, »solange er sie nicht gemalt hat«. Im krassen Gegensatz zu seinem Frühwerk erklärt der späte Collingwood das physische Kunstschaffen und die imaginativ-expressive Tätigkeit Kunst zu zwei Seiten einer Medaille. Er sei zu der Auffassung gelangt, daß »nur die Person« imaginierend »sehen kann, die auch gut malen« kann. »Umgekehrt« sei er auch der Überzeugung, daß nur derjenige auch »gut malen kann«, der zu imaginativem Sehen befähigt ist. Er behauptet (um eine Formulierung von Sabine Döring aufzugreifen), daß »die Anfertigung etwa eine Gemäldes« dem Maler »allererst die für sein Werk konstitutive Sichtweise oder ästhetische Erfahrung« ermögliche, »die im Gemälde externalisiert ist«.[272] Lassen wir uns das auf der Zunge zergehen: Der ehemalige Mentalist Collingwood behauptet in seinem Spätwerk, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit des Malers und das physische Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«.

Diese drastische Abkehr von seiner früheren Geringschätzung des physischen Kunstschaffens begründet der späte Collingwood mit einem ebenso schlichten wie überzeugenden Rückgriff auf seine Theorie der Imagination. Imaginierende Tätigkeit setzt emotional besetzte sinnliche Erfahrungsdaten (sensations) in sinnvolle Beziehungen zueinander (s. o.). Das impliziert dem späten Collingwood zufolge nun, daß jede imaginative Tätigkeit (sei es von Künstlern oder von Nichtkünstlern) eine »korrespondierende« Tätigkeit auf dem sinnlich-emotionalen Niveau »zur Voraussetzung«[273] haben

---

[272] *Döring: Robin George Collingwood.* A. a. O. 179.

[273] »Why does the artist take pains (as he admittedly does in normal cases) to bring himself into relation with an audience?« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (300–308) 301. »In some cases he does it because, as a moral being, he desires that other people should care an experience which he finds so valuable; in some, because he must make a living.« A. a. O. 301. »It is a relict of the technical theory.« A. a. O. 301. »In relation to his

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

müsse. Gemeint ist schlicht: Ohne emotional besetzte Sinnesdaten hat die Imagination keinen Gegenstand und damit nichts zu tun. Jetzt könnte man einwenden, daß wir doch ständig sinnlich-emotionale Erfahrungen auf dem vorimaginativen psycho-physischen Niveau machen. Warum bedarf es also im Falle des Künstlers noch des Bemalens einer Leinwand oder des Behauens eines Steines beispielsweise? Diesbezüglich teilt der späte Collingwood eine Auffassung, die Croce im Jahr 1913 auf die Formel gebracht hatte, daß »die Metapher der Kammerfrau gewöhnlich eine enge, triviale Gefühlswelt im Verhältnis zu der des Dichters«[274] ausdrücken würde. Dem späten Collingwood zufolge sollte sich die Imaginationstätigkeit der »kleinen Bevölkerungsgruppe« der Künstler nämlich zwar nicht grundsätzlich, aber immerhin doch graduell durch mehr Komplexität, Intensität und Reichhaltigkeit von der des Nichtkünstlers unterscheiden. Das wiederum sieht er nur gewährleistet, wenn der Künstler seine imaginative Tätigkeit anders als der Nichtkünstler durch eine korrespondierende sinnlich-emotionale Tätigkeit unterfüttert, bereichert und intensiviert.

(j) Das Publikum. Wie aber profitiert das Publikum von den Kunstwerken? In der mentalistischen Ästhetik des frühen Collingwood kam das Publikum gar nicht erst vor.[275] Der späte Collingwood hat seine Ansicht auch diesbezüglich geändert. Er bestimmt die Rolle des Publikums ausgehend von einer Prämisse des späten Bosanquet[276], der zufolge das physische Kunstwerk als Medium zwischen der Tätigkeit des Künstlers und der Tätigkeit seines Publikums fungieren kann. Dem späten Collingwood zufolge kann ein physisches Kunstwerk in einem Rezipienten nämlich eine »sinnlich-emotionale« Erfahrung evozieren, welche durch den Rezipienten zu einer »imagina-

---

audience he is either a missionary or a salesman of the aesthetic experience.« A. a. O. 301. »One paints a thing in order to see.« A. a. O. 303. A good painter »paints things because until he has painted them he doesn't know what they are like.« A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well.« A. a. O. 304. »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« A. a. O. 304. »Being an imaginative experience, it presupposes a corresponding sensuous experience; where to say that it presupposes this does not mean that it arises subsequently to this, but that it is generated by the act which it converts this into it.« A. a. O. 306 f.

274 *Croce: Brevario di Esthetica*. A. a. O. 2.

275 Vgl. dazu Absatz 6.2.a.

276 Vgl. Abschnitt 5.3.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tiven Erfahrung verwandelt« werden kann, die im Bestfall sogar »identisch«[277] mit der des Künstlers ist. Nun kann Collingwood natürlich weder eine numerische noch eine qualitative Identität im streng logischen Sinne meinen, weil Rezipient und Künstler verschiedene Erfahrungssubjekte sind. Gemeint ist lediglich, daß das physische Kunstwerk im Rezipienten eine Erfahrung von vergleichbarer Intensität, Qualität und Komplexität evoziert, wenn dieser sich entsprechend anstrengt. Für diese schwächere Lesart spricht, wenn Collingwood betont, daß ein physisches Kunstwerk die genannte Funktion auch dann erfüllen könne, wenn ein Rezipient seine verschiedenen Ebenen in ihrer Gesamtheit nicht erfaßt. Zur Illustration führt er das Gedicht *Sweeney among the Nightingales* seines favorisierten Dichters T. S. Eliot an. Collingwood berichtet, daß ihn dieses Gedicht zu intensiver Imaginationstätigkeit angeregt habe, obwohl er nicht gewußt habe, daß es sich bei beiden Frauen im Traum des Protagonisten Sweeney um die ungetreue Klytemnestra des Homer handelt. Dennoch soll das Gedicht eine Erfahrung in Collingwood evoziert haben, die der kreativen Erfahrung des Dichters Eliot in Qualität und Intensitätsgrad vergleichbar gewesen sein soll. Nun kann natürlich kein Rezipient (selbst Collingwood nicht) jemals beurteilen, wie intensiv und komplex die Imaginationstätigkeit eines Dichters gewesen ist. Er kann lediglich beurteilen, wie intensiv und komplex seine eigene Tätigkeit beim Lesen des Gedichts war. Belassen wir es dabei.

Collingwoods These lautet, daß physische Kunstwerke ihre Rezipienten zu besonders intensiver und komplexer Imaginationstätigkeit provozieren. Imaginationstätigkeit macht vorbewußte Erfahrungen und Gefühle deutlich bewußt. Davon profitiert wiederum der Intellekt, der nur aufgrund solcher Bewußtwerdungsprozesse zielgerichtet und sicher planen kann. Je intensiver und komplexer unsere Imaginationstätigkeit ist, um so mehr profitieren wir für die Gestaltung und Planung unserer Lebensvollzüge (s. o.). Dem späten Collingwood zufolge läßt sich die für sich genommen farblose und blutleere Imaginationstätigkeit des Nichtkünstlers durch ein physi-

[277] »The picture, when seen by some else or by the painter himself subsequently, produces in him (we need not ask how) sensuous-emotional or psychical experience which, when raised from impressions to ideas by the activity of the spectator's consciousness, are transmuted into a total imaginative experience identical with that of the painter.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (308–337) 308.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sches Kunstwerk prinzipiell sogar auf das Intensitäts- und Komplexitätsniveau von Künstlern steigern. Darin sieht der späte Collingwood den Wert eines physischen Kunstwerks und den Wert der Tätigkeit eines Künstlers aus der Perspektive des Publikums.

Warum aber machen die Künstler ihre physischen Werke öffentlich zugänglich? Warum stellt ein Maler seine Gemälde aus, und warum läßt ein Dichter seine Gedichte drucken? Der frühe Collingwood hatte die (abwegige) These vertreten, daß die Künstler ihre physischen Kunstwerke am liebsten in »Abstellkammern verschwinden lassen« würden, wenn sie nicht von einer »unbewußten« Ausrichtung auf »das Wahre« getrieben wären, ihre physischen Werke eben doch »zu veröffentlichen und auszustellen«[278]. Der späte Collingwood hat auf diese Frage die ganz andere Antwort, daß die Reaktion des Publikums der einzig zuverlässige Qualitätstest für die künstlerische Tätigkeit sei. Ein physisches Kunstwerk verdient dem späten Collingwood zufolge das würdigende Etikett ›Kunstwerk‹ nur, wenn es eine Anzahl von Rezipienten (die genaue Anzahl und der Bildungsgrad sind gleichgültig) zu intensiver Imaginationstätigkeit inspiriert hat. Dieses Kriterium des ästhetischen Urteils stammt aus der pragmatistischen Ästhetik.[279] Auch dem späten Collingwood zufolge kann man erst dann von einem ›Kunstwerk‹ im emphatischen Sinne sprechen, wenn ein physisches Werk einer signifikanten Anzahl von Rezipienten bei der Bewußtmachung ihrer eigenen unbewußten Emotionen geholfen hat. Das kann der Künstler natürlich nur feststellen, wenn er seine Kunstwerke auch öffentlich macht. Dem späten Collingwood zufolge publizieren die Künstler ihre Werke, um sie zu testen.

Somit hat das Publikum in der Ästhetik des späten Collingwood also das letzte Wort über die Qualität eines physischen Kunstwerks und über die Tätigkeit eines Künstlers. Gegen diese Auffassung vom Publikum als der eigentlichen Instanz des ästhetischen Urteilens richtet Jones den Einwand, daß das Publikum Collingwoods eigenen Vorgaben zufolge den »Erfolg des Künstlers«[280] gar nicht beurteilen könne. Schließlich sei ihm zuvor ja jedes Ausdrucksvermögen abge-

---

[278] »He prefers to stow them away in a lumber-room.« *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 129. »It is in the implicit conviction of this truth that impels the artist to publish or exhibit his works and to attach some importance to their reception.« A. a. O. 131. Vgl. Absatz 6.2.e.

[279] Vgl. Absatz 6.3.e.

[280] »It was unclear how an audience, by definition unable to express, could judge an

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

sprochen worden. Dieser Einwand ist mir schlicht unverständlich. Collingwoods Theorie vom ästhetischen Urteil basiert schließlich nicht auf der Ausdrucks-, sondern auf der Imaginationsfähigkeit des Publikums. Diese spricht Collingwood dem Publikum nun ebensowenig ab wie eine generelle Ausdrucksfähigkeit (schließlich können wir ohne Zweifel in der Regel alle sprechen, auch wenn wir keine Künstler sind!). Der späte Collingwood behauptet lediglich, daß Künstler ihre imaginative bzw. expressive Tätigkeit anders als die Nichtkünstler durch physisches Kunstschaffen intensivieren würden. Die Kritik von Jones trifft ins Leere. Während der frühe Collingwood das Publikum regelrecht verachtete, wird es vom späten Collingwood mit guten Gründen ins Boot geholt. Überzeugend zeigt der späte Collingwood, daß der Künstler auf die Mitarbeit des Publikums zumindest in dem Moment angewiesen ist, in dem es darum geht, zu beurteilen, ob er »ein genuines Kunstwerk geschaffen hat oder nicht«[281]. Wie ernst es dem späten Collingwood damit ist, zeigen die abschließenden Ausführungen seines Buches zu möglichen praktischen Konsequenzen für den Kunstbetrieb im England seiner Zeit. Hier fordert Collingwood nicht nur eine Lockerung der Anti-Plagiat-Gesetze zur Förderung der künstlerischen Zusammenarbeit, sondern auch die Einrichtung von Diskussionsforen, wo das Publikum den Künstlern Rückmeldungen geben kann. Auch in der Frage des Verhältnisses von Künstlern zum Publikum hat sich der späte Collingwood also deutlich von der mentalistischen Ästhetik abgewendet.

(k) Der Beitrag der Kunst zum Leben. Den gewünschten Erfolg können die Künstler allerdings nur haben, wenn sie »es als ihr Geschäft begreifen«, nicht etwa »nur die eigenen privaten Emotionen zum Ausdruck zu bringen«, die für andere nicht weiter von Interesse sind. »Was ist schließlich Shakespeare für uns« als Privatmann aufgefaßt? So heißt es beim späten Collingwood provozierend. Der späte Collingwood fordert vom Künstler vielmehr normativ ein, sich in seinen Bewußtmachungs- und physischen Verkörperungsbemühungen auf diejenigen Emotionen zu konzentrieren, »von denen er denkt«, daß er sie »mit seinem Publikum teilt«. Er soll die Emotionen in den Blick nehmen, von denen er glaubt, daß ihre Bewußtwerdung für das »Pu-

artist's success, even on the further obscure assumption that their emotions where shared.« *Jones: A Critical Outline.* A. a. O. 66.

[281] »Is this a genuine work of art or not?« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (308–337) 314.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blikum ebenso wertvoll sein könnte wie für ihn selbst«. Er soll »seine künstlerische Tätigkeit nicht als persönliche Anstrengung zu eigenen Gunsten« ansehen, sondern als »ein öffentliches Arbeiten zu Gunsten der Gemeinschaft, welcher er angehört«. Mit einem kleinen Seitenhieb gegen Hegel (der allerdings nicht trifft, weil Hegel eine solche Auffassung vom Künstler nie vertreten hat) fordert der späte Collingwood vom Künstler auch, daß sie »der Welt« nicht ständig aus einem hybriden Größenwahn heraus »die Anstrengung« zumuten sollten, sie als Künstler zu verstehen. Dem späten Collingwood zufolge sollen sich Künstler vielmehr »bescheiden der Anstrengung unterziehen, die Welt zu verstehen«. Nur dann können sie nämlich auch das Publikum »befähigen, sich selbst zu verstehen«.

Der Künstler ist für's Publikum da! Er ist kein Autist mehr, der zu eigenem Privatvergnügen künstlerisch tätig wird. So mußte der Künstler Collingwoods früher Ästhetik zufolge ja aufgefaßt werden. Er ist deshalb jedoch keinesfalls im Sinne einer Handwerksauffassung von Kunst zum Unterhaltungsclown oder zum Demagogen geworden. Der späte Collingwood sucht vielmehr deutlich den Mittelweg zwischen Elfenbeinturm und Instrumentalisierung der Kunst, wenn er den Künstler schließlich als »Propheten« bezeichnet. Das sei jedoch ausdrücklich »nicht in dem Sinne« gemeint, »daß er Dinge voraussagt, die eintreffen werden«. Nein, gemeint sei, daß der Künstler als Prophet betrachtet »seinen Rezipienten zeigt, was in ihren eigenen Herzen vor sich geht«, und das »selbst auf die Gefahr hin, Mißfallen zu erregen«. Ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik wird der Künstler vom späten Collingwood also als jemand angesehen, der einem Publikum Hilfestellung leistet, damir es selbst imaginativ tätig wird. Collingwood zufolge leitet der Künstler sein Publikum an, sich der Anstrengung zu unterziehen, daß es sich seiner eigenen unbewußten Emotionen deutlich bewußt wird. Der Künstler nimmt dem Publikum diese ethisch so relevante Tätigkeit nicht ab. Es wird vom Künstler vielmehr »eingeladen«, sich selbst seine eigenen Gefühle bewußt zu machen und selbst die imaginativen Anstrengungen zu unternehmen, welche Collingwoods Prämisse zufolge für glückendes Handeln und glückende Lebensvollzüge unverzichtbar sind.

Das bedeutet nun nicht weniger, als daß die »Gesellschaft« die Künstler »braucht«! Collingwoods zwei Prämissen lauten, daß »keine Gesellschaft« ohne Künstler wissen könne, »was in den Herzen wirklich vor sich geht«, und daß sie »ohne dieses Wissen« zur »Un-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wissenheit« verurteilt sei und sich damit letztlich sogar dem »Untergang« weiht. Die Gesellschaft braucht die Kunst und die Künstler. Dem späten Collingwood zufolge ist »die Kunst die Medizin der Gesellschaft gegen ihre schlimmste Krankheit, nämlich gegen die Korruption des Bewußtseins«[282]. *Das ist die endgültige Antwort des späten Collingwood auf Bradleys Frage nach dem Stellenwert von Kunst im alltäglichen Leben*. Der späte Collingwood hat im Jahr 1938 endlich das Ziel erreicht, das er eigentlich schon mit den ästhetischen Mitteln der mentalistischen Ästhetik in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts erreichen wollte.

(l) Die mentalismusverdächtigen Passagen als Bollwerk gegen die Handwerksauffassung von Kunst. Allerdings ist der späte Collingwood nicht soweit vom Saulus zum Paulus geworden, daß er Überlegungen zu den möglichen Mechanismen der physischen Verkörperung von Gefühlen oder zur Wirkweise von physischen Kunstwerken auf Rezipienten anstellen würde. Zweifelsfrei in dem Bemühen, Anklänge an eine Handwerksauffassung von Kunst zu vermeiden, wischt der späte Collingwood diese Fragen vielmehr schnell als völlig unwichtig vom Tisch. Das ist nur einer der Gründe, warum Collingwoods späte Ästhetik bis heute oft mit der mentalistischen Ästhetik seiner Frühzeit ineins gelesen wird.[283] Diese Lesart erweist sich bei

---

[282] »It will mean that he takes it as his business to express not his own private emotions, irrespectively of whether any one else feels them or not, but the emotions he shares with the audience.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. (308–337) 312. »What is Shakespeare to us, or we to Shakespeare?« A. a. O. 316. »He thinks that the emotion he has tried to express are emotions not peculiar to himself, but shared by his audience, and that the expression of them he has achieved (if indeed he has achieved it) is as valid for the audience as it is for himself.« A. a. O. 315. »In other words, he undertakes his artistic labour not as a personal effort on his own private behalf, but as a public labour on behalf of the community to which he belongs.« A. a. O. 315. »Instead of setting up for the great man who (as Hegel said) imposes upon the world the task of understanding him, he will be a humbler person, imposing upon himself the task of understanding his world, and thus enabling it to understand itself.« A. a. O. 312. »The artist must prophesy not in the sense that he foretells things to come, but in the sense that he tells his audience, at risk of their displeasure, the secrets of their own hearts.« A. a. O. 330. »He invites them to do this.« A. a. O. 315. »The reason why they need him is that no community altogether knows its own heart; and by failing in this knowledge a community deceives itself on the one subject concerning which ignorance means death.« A. a. O. 336. »Art is the community's medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness.« A. a. O. 336.

[283] In der Einleitung dieses Kapitels werden exemplarisch genannt *Brown: Neo-Idealis-*

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

näherer Hinsicht als falsch, weil sie den Anstrengungen nicht gerecht wird, die der späte Collingwood zur Vermeidung der Fallstricke unternommen hat, in die er in seinem Frühwerk immer wieder gestolpert ist.

Die Mentalismus-Kritiker berufen sich vor allem auf zwei Passagen. Erstens behauptet der späte Collingwood ja, daß künstlerische Tätigkeit »keine materiellen Dinge« herstellen würde, die »ihren Platz in der wirklichen Welt« hätten, sondern »etwas kreiert, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« habe. Zweitens heißt es, daß ein Künstler nicht notwendigerweise in die Realisierungsphase eintreten müsse, in welche jeder Handwerker irgendwann eintreten muß. Vielmehr könne ein Kunstwerk durchaus schon »vollendet geschaffen sein«, solange »es noch ein Ding ist, das seinen Platz lediglich im Geist des Künstlers« hat, während eine »Brücke nicht vollendet ist, bevor sie nicht ihren Platz in der realen Welt« hat. Muß man auch Collingwoods späte Ästhetik wegen dieser Passagen tatsächlich den mentalistischen Ästhetiken zurechnen?

Dagegen spricht erstens, daß sich der späte Collingwood gegen eine Degradierung des physischen Kunstwerks zur bloßen Gedächtnisstütze oder zur ökonomischen Überlebenshilfe für den Künstler ausspricht.[284] Ein zweites Gegenargument lautet, daß das Publikum von der Kunst zur Selbstverständigung über seine eigenen Gefühle profitieren soll, was jedoch nur möglich ist, wenn physische Kunstwerke (products of art) im Spiel sind. Drittens weist der späte Collingwood dem Publikum in Prozessen künstlerischer Produktion die Kritiker-Rolle zu: Es sollen ja sogar Diskussionsforen zur Korrektur der Tätigkeit der Berufskünstler eingerichtet werden. Wie aber soll das Publikum künstlerische Imaginationstätigkeit beurteilen, korrigieren, bereichern, intensivieren, wenn diese Tätigkeit im Sinne der mentalistischen Ästhetik nicht darauf abzielt, daß etwas physisch Präsentes zu sehen oder zu hören ist? Viertens behauptet der späte Collingwood, daß eine physische Verkörperung zur Intensivierung der künstlerischen Imaginationstätigkeit unverzichtbar sei. Er schreibt, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit eines Ma-

---

tic Aesthetics. A. a. O. 182; sowie *Sweet: British Idealist Aesthetics.* A. a. O. 142; sowie *Hospers: The Croce-Collingwood Theory of Art.* A. a. O. 291–308; sowie *Wollheim: Art and its Objects.* A. a. O. 43–51; sowie *Schmücker: Was ist Kunst?* A. a. O. 209–221; sowie *Donogan: Introduction.* A. a. O. xv, ix.

[284] Vgl. Absatz 6.4.e.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lers beispielsweise und sein physisches Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«. Zudem heißt es, daß der imaginierend »sehen könne, der auch gut malen« kann, während »umgekehrt« nur derjenige auch »gut malen«[285] könne, der zu imaginativem Sehen befähigt ist. Würde der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst schließlich fünftens ausschließlich und exklusiv im Kopf des Künstlers verorten, um sie wenige Seiten später als eine Spielart von Sprache (language) zu kennzeichnen? Schließlich versteht Collingwood unter einer ›Sprache‹ ja die bewußt kontrollierte physische Tätigkeit der Artikulation eines Gefühls in Gesten oder in Lauten. Seit wann aber haben Gesten und Laute ihren Ort im Kopf eines Menschen?

Damit liegt nun ein Inkonsistenzverdacht in der Luft, dem zufolge der späte Collingwood in einigen wenigen Doktrinen in den Mentalismus seiner Frühzeit zurückgefallen ist, der mit anderen zentralen Doktrinen seiner Ästhetik jedoch nicht zu vereinbaren ist. Die angesprochenen Inkonsistenzen lösen sich jedoch anstandslos auf, sobald man die mentalismusverdächtigen Passagen in Collingwoods später Ästhetik vor dem Hintergrund des von Bradley angemahnten Problems der Verortung der Kunst in den praktischen Lebensvollzügen des Alltags liest. Kaum eine ästhetische Theorie räumt der Kunst einen größeren Stellenwert für die alltäglichen Lebensprozesse des Menschen ein als die pragmatistische Ästhetik. In den Augen des späten Collingwood schüttet sie das Kind jedoch mit dem Bade aus, indem sie die Kunst den Zwecken der Gemeinschaftsbildung (magischen Zwecken) und der Lebensfreude (hedonistischen Zwekken) in einem Maße unterordnet, das er nicht akzeptieren kann. Allem Erklärungswert zum Trotz sieht Collingwood in der pragmatistischen Ästhetik die Gefahr, daß das Geheimnis und die Eigenständigkeit des Kunstschaffens durch äußere Verzweckung verloren gehen könnten. Das zu bewahren ist nun gerade die Stärke der mentalistischen Ästhetik. Also sucht der späte Collingwood einen

---

[285] »These things are not material things.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 108. It is not »a thing having its place in the real world«. A. a. O. 130. »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« A. a. O. 130. »The actual making of the tune is something that goes on in his head, and nowhere else.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 134. »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well.« A. a. O. 304.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Mittelweg zwischen Mentalismus und Pragmatismus. Er will das Geheimnis, die Eigenständigkeit und die Besonderheit der Kunst gegenüber dem Handwerk bewahren. Gleichzeitig aber will er, der Anfrage Bradleys folgend, die Kunst aus dem mentalistischen Elfenbeinturm hinaus ins Leben stellen. Das ist meiner Lesart zufolge das Szenario, in dem Collingwoods späte Ästhetik zu verorten ist.

Vor diesem Hintergrund müssen die mentalismusverdächtigen Passagen nicht mehr im Sinne einer mentalistischen Ästhetik besagen, daß die Tätigkeit Kunst mit der Fantasie von Kindern und Wilden gleichzusetzen sei; daß sie ihren Ort ausschließlich im Kopf unter den anderen menschlichen Geistesfähigkeiten habe; und daß alle praktischen Anteile ihr äußerlich sind. Sie würden lediglich gegen die Handwerksauffassung von Kunst betonen, daß die Tätigkeit Kunst anders als die handwerklichen Tätigkeiten in ihren wesentlichen und wichtigsten Etappen im Kopf stattfindet! Dann wäre der qualitative Sprung zwischen handwerklicher und künstlerischer Tätigkeit bewahrt, welcher dem späten Collingwood meiner Interpretation zufolge so wichtig ist. Kunst und Handwerk würden sich deutlich dadurch unterscheiden, daß die kreativen Anteile im Falle der künstlerischen Tätigkeit als das Eigentliche der künstlerischen Tätigkeit angesehen würden, und im Falle des Handwerks nicht. Das würde wiederum der Tatsache gerecht, daß man unter der Tätigkeit Kunst anders als unter dem erlernbaren Handwerk gemeinhin eine ausgesprochen kreative und fantasiereiche, wenn nicht sogar geniale Tätigkeit versteht. In dieser schwachen Lesart der mentalismusverdächtigen Passagen gäbe es keine Inkonsistenzen mehr.

Für meine Lesart sprechen die Beispiele des späten Collingwood. Sein erstes Beispiel ist ein Puppenspiel aus der Sicht eines Rezipienten. Natürlich muß es da physische Puppen geben, die sich ganz real bewegen lassen. Das stellt der späte Collingwood im Gegensatz zum frühen nicht in Abrede. Was passiert jedoch, wenn wir die Puppen nur physisch ansehen, ohne mental-mitschöpferisch tätig zu werden? Wir sehen lediglich eine Ansammlung von Holzfiguren, die durch Fadenzug bewegt werden. Wir sehen jedoch kein Puppenspiel. Es entfaltet sich für uns keine Geschichte. Erst mit dem Hinzutreten unserer eigenen imaginativen Fähigkeiten scheinen die Holzpuppen plötzlich lebendig zu werden. Sie scheinen Gefühle zu haben, zu leiden oder zu lachen. Wir leben mit ihnen und ihren Schicksalen, obwohl wir eigentlich genau wissen, daß es sich um leblose Puppen handelt. Was das Puppenspiel zum Puppenspiel macht, geschieht also

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zu einem ganz wesentlichen Teil in unseren Köpfen. Vergleichbare Aktivitäten müssen wir entwickeln, wenn wir einem Pianisten zuhören. Im physikalischen Sinne hören wir lediglich einzelne Töne in bestimmter Abfolge und in unterschiedlicher Lautstärke. Wir hören jedoch erst dann ein Musikstück, wenn wir das physikalisch Gehörte imaginativ ergänzen, korrigieren, gewichten und zusammenfügen. Wir müssen harmonische Bezüge oder den inneren Zusammenhang von Variationen herstellen, wenn wir nicht nur einzelne Töne, sondern ein Musikstück hören wollen. Eine Brücke hingegen können wir ohne weiteres kreatives Zutun unsererseits in aller Ruhe betreten, wenn der Ingenieur vorher seine Arbeit getan und die Statik der Brücke sorgfältig berechnet hat. Aus der Perspektive der Rezeption gibt es also einen signifikanten Unterschied zwischen den Produkten von kreativer, künstlerischer und handwerklicher Tätigkeit.

Aus der Perspektive des Künstlers kann ein Komponist tausend Punkte aufs Papier schreiben. Unter den Fähigkeiten, die zum Komponieren gehören, ist das Punkte-Schreiben-Können jedoch die unwichtigste. Man kann sich Realisierungen vorstellen, die anders aussehen. Zu Noten als Zeichen für Töne werden die Punkte nämlich erst dann, wenn sie Abbild dessen sind, was zuvor im Kopf des Künstlers vonstatten gegangen ist. Nur dann können sie Vorbild für die Tätigkeit der ausführenden Musiker sein. Um ihre Perspektive einzunehmen: Ein Tastendruck ist schließlich noch keine Klaviermusik, und ein physisches Berühren der Saiten keine Violinsonate. Natürlich gibt es keine Musik ohne solche physikalischen Aktionen. Allerdings machen diese Aktionen noch nicht das aus, was wir Musik nennen. Musik entsteht erst durch die mentale Tätigkeit des Künstlers, welche die Zusammenhänge stiftet.[286] Außerdem kann man das Tasten-Drücken im Klavierspielen und das Faden-Ziehen beim Puppenspiel bis zu einem gewissen Umfang nachahmen, das Musikmachen

[286] In diese Richtung deutet auch das schon angeführte Beispiel der Ingenieurstätigkeit im Vergleich zur Tätigkeit des Architekten. Die Tätigkeit des Architekten ist eine künstlerische Tätigkeit. Zwar zeichnet ein Architekt in der Regel auch die Baupläne. Vor allem aber entwirft und plant er das Haus. Das Zeichnen, vor allem aber die eigentliche Bauausführung, kann der Architekt jedoch technischen Zeichnern oder Ingenieuren überlassen, ohne daß man an seinen Fähigkeiten als Architekt zweifeln würde. Genau das wäre im Falle des Ingenieurs nicht denkbar. Von ihm wird definitiv erwartet, daß er Baupläne praktisch realisieren kann. Das heißt natürlich nicht, daß der Ingenieursberuf kein kreativer Beruf wäre. Das Gewicht der Kreativität ist im Falle der Ingenieurstätigkeit jedoch zweifelsohne geringer als im Falle der Tätigkeit des Architekten. Das ist der Punkt, den der späte Collingwood betonen will.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

und das Puppenspielen im emphatischen Sinne jedoch nicht. Auf solche Unterschiede zwischen handwerklicher Tätigkeit und der Tätigkeit Kunst im emphatischen Sinne will der späte Collingwood meiner Lesart zufolge mit seinen mentalismusverdächtigen Äußerungen hinaus. Es handelt sich um einen Unterschied, mit dem sich der gesunde Menschenverstand (der Common Sense) meiner Ansicht nach durchaus anfreunden kann.

(m) Susanne Langers Kritik an der Unterbewertung des Handwerks. Die vorgeschlagene pragmatistische Lesart der mentalismusverdächtigen Passagen wird bei den Collingwood-Kennern des angelsächsischen Sprachraums allerdings kaum auf Zustimmung stoßen. Durch prominente Kritiker wie Susanne Langer und Richard Wollheim hält sich hier nämlich hartnäckig das Vorurteil, daß die mentalismusverdächtigen Passagen philosophische Fremdkörper im Ganzen der Ästhetik des späten Collingwood seien.

Susanne Langer räumt in ihrem ästhetischen Hauptwerk *Feeling and Form* aus dem Jahr 1953 zunächst ein, daß ihre eigene Ästhetik von Collingwoods später Ästhetik beeinflußt sei; daß ihr eigener Symbol-Begriff in etwa das bedeute, was Collingwood ›Sprache‹ (language) nennt; und daß sie insbesondere von der Entstehung schlechter Kunst aus der Unterdrückung von Gefühlen ebenfalls überzeugt sei. Bei den mentalismusverdächtigen Passagen müsse man jedoch »die Gefolgschaft verweigern«, weil sie sachlich nicht einsichtig seien und sich lediglich psychologisch aus Collingwoods übertriebener Opposition gegen die Handwerksauffassung erklären würden. Aus dieser Opposition heraus habe Collingwood nämlich den »künstlerischen Kreationsprozeß nicht mit derselben detaillierten und fruchtbaren Sorgfalt untersucht« wie den »Prozeß der imaginativen Erfassung« des Gefühls. Deshalb sei es zu so seltsamen Thesen wie der vom Ort des Kunstwerk im Kopf des Künstlers gekommen. Daß die Thesen keineswegs seltsam sind, wenn man sie als Plädoyer für die Unterscheidung von Kunst und Handwerk durch den Stellenwert der Kreativität liest, wurde im letzten Absatz schon erläutert.

Die Ablehnung der Handwerksauffassung von Kunst hält Langer für eine puritanische Übertreibung, weil es dem ästhetischen Wert eines Kunstwerks keinen Abbruch täte, wenn es in religiösen Kontexten rezipiert wird oder wenn es (Langer nennt als Beispiele Shakespeares *Der Sturm* und Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*) gut

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

unterhält. Mit diesem Einwand tut Langer Collingwood wiederum Unrecht, weil er sich nicht gegen unterhaltende Momente in der Kunst oder gegen Kunst in religiösen Kontexten richtet, sondern lediglich dagegen, daß Unterhaltungsliteratur oder Propagandafilme mit der Kunst im emphatischen Sinne gleichgesetzt werden.

Besonders provoziert fühlt sich Langer durch Collingwoods These, daß »Ausdrücken einer Aktivität sei, zu der es keine Technik gibt«[287]. Ihrer psychologischen Interpretation zufolge ist der späte Collingwood so besorgt gewesen, seine gefühlsästhetische Auffassung von Kunst von der hedonistischen und der magischen Auffassung abzugrenzen, daß er die handwerkliche Seite der Kunst in seinen Analysen nahezu ausgeblendet hätte. In Anspielung auf Collingwoods wiederholte Rede von den Gefahren einer ›Korruption des Bewußtseins‹ nennt Langer diese »Angst vor unerwünschten Schlußfolgerungen« eine »philosophische Unaufrichtigkeit«[288]. Wenn man den Handwerksaspekt des Kunstschaffens sorgfältig in den Blick nähme, gelange man zu der Unterscheidung von ›armseliger‹ (poor) und ›souveräner‹ (free) Kunst, die sich in Collingwoods Unterscheidung von Kunst und Pseudo-Kunst bruchlos einfügen würde. Unter ›armseliger‹ Kunst versteht Langer handwerklich mißlungene Kunst, wie sie beispielsweise aus dem Zittern der Hände beim Klavierspielen oder aus dem Nichtbeherrschen der Techniken beim Malen entsteht. Langers letztgenannter Einwand trifft nun ins Schwarze: Gegenüber der Imagination wird die handwerkliche Seite des Kunstschaffens tatsächlich deutlich vernachlässigt, und tatsächlich kann Collingwoods Unterscheidung von Pseudo-Kunst und mißlungener Kunst die vielen Fälle von handwerklich mißlungenem Kunstschaffen nicht fassen.

(n) Merle Browns Inkonsistenzkritik. Ebenfalls auf der Basis eines generellen Mentalismusverdachts gegen die Ästhetik des späten Col-

---

[287] »Expression is an activity of which there can be no technique.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 111.

[288] »At *this* point I cannot bear him company.« *Langer, Susanne: Feeling and Form.* A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. London 1953/[5]1973, (370–391) 381. Collingwood didn't subject »the process of artistic creation to the detailed and fruitful sort of study which he gave to the process of imaginative envisagement«. That »leads him finally to regard the artist's imagination of feeling (which is all he has really analyzed) as the work of art itself«. A. a. O. 381 This »fear of unacceptable conclusions« is »nothing less than a lack of philosophical candor«. A. a. O. 383.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lingwood formuliert Merle Brown im Jahr 1966 eine Inkonsistenzkritik, die thematisiert werden muß, weil sie einen anderen Akzent setzt als die, welche im Absatz 6.4.l. schon diskutiert wurde. Browns Kritik besagt, daß die Tätigkeit Kunst nicht gleichzeitig realitätsindifferente Fantasietätigkeit (Imagination) und Wahrheit beanspruchende Äußerung (Sprache) sein könne. Brown konstatiert einen »Widerspruch im Collingwoodschen Denken selbst«[289], der sich sowohl beim frühen als auch beim späten Collingwood bewahrt habe. Mit dieser Bemerkung zielt Brown darauf ab, daß der frühe Collingwood vom »paradoxen« Wesen der Tätigkeit Kunst gesprochen hatte, um das Problem zu lösen, daß die Tätigkeit Kunst »sowohl intuitiv (auf reine Imagination ausgerichtet) als auch expressiv (auf Offenbarung von Wahrheit ausgerichtet)« zu sein scheint.[290] Browns Lesart zufolge hat der frühe Collingwood diesen Widerspruch legitimerweise noch als kunstinternen Widerspruch behandelt. Nach seiner Hinwendung zu Croce habe der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst jedoch gleichzeitig sowohl als Sprache und wie auch als Imagination bezeichnet, ohne den internen Widerspruch zu registrieren. Browns Inkonsistenzkritik beinhaltet damit zwei Thesen. Sie behauptet erstens, daß sich der späte Collingwood der Ästhetik Croces zugewandt habe. Zweitens behauptet sie, daß Collingwoods Frühwerk gezeigt habe, daß man ein- und dieselbe Tätigkeit nicht ohne weiteres sowohl als Imagination wie auch als Sprache bezeichnen könne. Beide Thesen sind definitiv falsch.

Von der Abwendung des späten Collingwood vom frühen Croce war mittlerweile hinlänglich die Rede. Im hier einschlägigen Zusammenhang begründet Brown seine falsche Leitthese von der Hinwendung des späten Collingwood zu Croce mit dem Hinweis auf den Titel von Croces früher Ästhetik. Er lautet (in deutscher Übersetzung) *Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik*. Brown behauptet, daß der späte Collingwood die Tätigkeit Kunst als Imagination und als Sprache gleichzeitig betrachten würde, weil seine späte ›Ästhetik‹ ebenfalls als ›Ausdruckswissenschaft‹ und als ›Allgemeine Linguistik‹ aufgefaßt werden solle. Ein erstes Pro-

---

289 »In *The Principles of Art* the similar contradiction may be found, but it is not a contradiction in the nature of art. It is rather a contradiction in Collingwood's thinking about art«. *Brown: Neo-Idealistic Aesthetics*. A. a. O. 213.

290 »The paradox of art is that it is both intuitive (pure imagination) and expressive (revelatory of truth).« *Collingwood: Speculum*. A. a. O. 87.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blem besteht nun darin, daß ›Imagination‹ beim späten Collingwood etwas völlig anderes bedeutet als Croces ›Ausdruck‹. Bei Croce ist ein ›Ausdruck‹ vermutlich[291] die deutliche Struktur einer klaren Anschauung, die als solche Gegenstand der Reflexion oder der physischen Verkörperung werden kann. Beim späten Collingwood bezeichnet ›Imagination‹ hingegen eine Tätigkeitsform, und zwar die Tätigkeit der Bewußtmachung und Inbeziehungsetzung von Gefühlen. Ein zweites Problem liegt darin, daß der frühe Croce unter einer ›allgemeinen Linguistik‹ ebenfalls nicht das versteht, was der späte Collingwood mit ›Sprache‹ meint.[292] Zum einen stammt Croces Begriff ›Linguistik‹ aus der Meta- und Collingwoods Begriff ›Sprache‹ aus der Objektsprache. Zum anderen ist Sprache für den späten Collingwood an Artikulation gebunden, während der frühe Croce auf dem Niveau der klaren Anschauung ansetzt. Die vorgeblichen begrifflichen Parallelen sind also alles andere als aussagekräftig. Damit kann zumindest Browns erste Teilthese von einer Hinwendung des späten Collingwood zum frühen Croce nicht überzeugen.

Browns zweite Teilthese ist ebenfalls nicht zu halten. Das beim frühen Collingwood behauptete ›kunstinterne Problem‹ zwischen Wahrheitsanspruch und Realitätsindifferenz der Tätigkeit Kunst hat nämlich schlichtweg gar nichts mit dem Doppelcharakter der Tätigkeit Kunst als Imagination und Sprache beim späten Collingwood zu tun. Das kunstinterne Problem des frühen Collingwood lautete, daß die künstlerische Tätigkeit sich als imaginative Tätigkeit um die Realität ihrer fiktiven Welten nicht den Deut scheren würde. Gleichzeitig würden wir sie aber dennoch immer wieder so behandeln, als würde sie als expressive Tätigkeit Botschaften mit Wahrheitsansprüchen in die Welt senden. Weil sich dieser Widerspruch mit den Mitteln von Collingwoods früher mentalistischer Ästhetik nicht auflösen läßt, spricht sie vom ›paradoxen Wesen‹ der Tätigkeit Kunst.[293]

Den genannten Widerspruch gibt es beim späten Collingwood schon aus dem einfachen Grund nicht mehr, daß der späte Collingwood unter ›Imagination‹ nicht mehr die Fähigkeit zur realitätsindifferenten Fiktion versteht! Der frühe Collingwood hatte im Fahrwasser Croces die mentalistische Auffassung von der Realitäts-

[291] Croces Konzeption vom ›Ausdruck‹ bleibt allerdings bis auf die letzten Seiten von Croces früher Ästhetik unterbestimmt. Vgl. dazu Absatz 3.4.c.
[292] Vgl. im Detail dazu Abschnitt 4.4.
[293] Vgl. dazu Absatz 6.1.d.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

indifferenz der Tätigkeit Kunst vertreten. Der späte Collingwood bezeichnet diese Auffassung in einer Anmerkung jedoch kurz und bündig als eine »jugendliche Narrheit« (s. o.). Die entsprechenden Passagen muß Brown überlesen haben! Für den späten Collingwood ist die Imagination keine realitätsindifferente Fantasietätigkeit mehr. Ihr Wirken besteht vielmehr im sinnvollen Verknüpfen von Gefühlen und Erfahrungsgehalten. Insofern ist die Imaginationstätigkeit für den späten Collingwood »weit entfernt davon«, als indifferent gegenüber der »Unterscheidung zwischen Wahrheit und Falschheit« angesehen werden zu können. Im Gegenteil legt der späte Collingwood die imaginative Tätigkeit Kunst sogar normativ auf Aufrichtigkeit fest! In diesem Sinne heißt es beim späten Collingwood, daß jede aufrichtige Äußerung von tatsächlich empfundenen Emotionen »notwendigerweise den Versuch« darstellen müsse, »die Wahrheit zu sagen«. Dem späten Collingwood zufolge ist »eine Äußerung nur dann ein gutes Kunst-Wirken«, wenn »es sich um eine wahre Äußerung«[294] handelt! Es gibt beim späten Collingwood das Problem nicht mehr, daß Imagination anders als die Sprache nicht auf Wahrheit festgelegt wäre. Das Gegenteil ist der Fall. Damit gibt es auch den von Brown angemahnten Widerspruch zwischen Imagination und Sprache nicht mehr. Auch sein zweiter Teileinwand erweist sich somit als unzutreffend.

(o) Die Leistung der Kunst im Vergleich zum Intellekt. Um Mißverständnisse zu vermeiden: Natürlich geht der späte Collingwood nicht so weit, den Wahrheitsanspruch der Tätigkeit Kunst mit dem Intellekt gleichzusetzen. Deutlich zieht er erstens die Grenzlinie, daß der Gegenstand der Tätigkeit Kunst immer nur »ein Gefühl« sei, »dessen wir uns bewußt geworden sind«, aber noch kein begrifflich eingeordnetes und »kein interpretiertes Gefühl«. Zweitens habe sich der Intellekt an die Regeln des Argumentierens zu halten und die Tätigkeit Kunst nicht. Diese Grenzziehungen haben Konsequenzen. Weil sich die Tätigkeit Kunst nicht an das Konsistenzgebot des Intellekts hal-

[294] »I am not so much criticizing anybody else, as doing penance for youthful follies of my own.« (Es folgt ein Hinweis auf *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 23; sowie auf *ders.: Speculum*. A. a. O. 59 f.). *Collingwood: Principles*. A. a. O. (285–299, 213) 288, Anm. 1. »It follows that this utterance, so far from being indifferent to the distinction between truth and falsehood, is necessarily an attempt to state the truth.« A. a. O. 287. »So far as the utterance is a good work of art, it is a true utterance; its artistic merit and its truth are the same thing.« A. a. O. 287.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten muß, kann der Dichter laut Collingwood im Gegensatz zum intellektuell Argumentierenden zu unterschiedlichen Zeiten durchaus Widersprüchliches behaupten. Er müsse lediglich darauf achten, seine momentanen Emotionen situativ aufrichtig zum Ausdruck zu bringen. Wenn sich seine Gefühle ändern – dafür kann er nichts. So könne ein Dichter heute schwärmen, daß seine Herzensdame der Inbegriff der Tugend sei, obwohl er sie gestern noch eine Hure genannt hat. Außerdem ist laut Collingwood kein Dichter verpflichtet, seine Emotionen daraufhin zu überprüfen, ob sie für andere nachvollziehbar sind. Schließlich müsse auf dem Niveau der künstlerischen Tätigkeit »die Unterscheidung zwischen dem für mich Angemessenen und dem der ganzen Welt Angemessenen noch nicht getroffen« werden. In Momenten, in denen der Künstler seine Herzensdame haßt, muß er demzufolge laut Collingwood nicht prüfen, ob sie in den Augen der Welt tatsächlich eine Hure ist oder nicht. Collingwood verpflichtet ihn nur dazu, sich seine individuellen momentanen Emotionen so aufrichtig und deutlich bewußt zu machen und nichts zu verdrängen, wie ungerechtfertigt sein Haß vom objektiven Standpunkt des intellektuell Argumentierenden und Prüfenden auch sein mag.

Bedeutet das nun, daß die Tätigkeit Kunst und ihre Produkte für einen Intellektuellen uninteressant sind? Der späte Collingwood verneint diese Frage mit dem schlichten Argument, daß sich zumindest anspruchsvolle Tätigkeit Kunst nicht auf die Emotionen des rein psychischen Niveaus, sondern auf diejenigen Emotionen richten würde, die wir haben, weil wir »Wesen mit intellektuellen Fähigkeiten« sind und unseren »Intellekt in einer bestimmten Weise benutzen«. Sein Beispiel ist Shakespeares *Romeo und Julia*. Dieses Stück sei wohl kaum zum wahrscheinlich berühmtesten Theaterstück der Weltgeschichte avanciert, weil sich zwischen seinen beiden Protagonisten eine starke sexuelle Attraktion entwickelt hat. Der Grund liege vielmehr darin, daß ihre Liebe keinen Ort in einem Netz von komplizierten politischen und sozialen Gefügen finden konnte. Daran könne jedoch nur derjenige leiden, der die widrigen Konstellationen intellektuell durchschauen kann.[295] Vergleichbar bringt laut Collingwood

[295] Mit diesem Argument verteidigt Apata Collingwoods Ästhetik gegen Hospers Kritik in *Apata: Feeling and Emotion in Bosanquet's Aesthetics*. A. a. O. 187 ff. Hosper hatte eingewandt, daß Kunstwerke einer Gefühlsästhetik zufolge keinen intellektuell interessanten Gehalt haben könnten. Darüber hinaus bezweifelt Hosper, daß der Begriff ›Ausdruck eines Gefühls‹ überhaupt eine Bedeutung habe. Vgl. *Hospers, John: Introductory Readings in Aesthetics*. New York 1969, 145.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

auch der *King Lear* »Emotionen zum Ausdruck«, die »nicht entstehen können«, wenn das jeweils zur Darstellung Gebrachte »nicht intellektuell erfaßt« wird. Ja, der späte Collingwood geht sogar so weit, den Künstlern (speziell den Dichtern) zuzutrauen, philosophische Gehalte adäquat zum Ausdruck zu bringen! Vielleicht ist es auf den Einfluß von T. S. Eliot zurückzuführen, daß sich Collingwood so weit vom mentalistischen Mythos des dumpf vor sich hin imaginierenden Künstlers entfernt. Natürlich kann ich darüber nur spekulieren. Fakt ist jedoch, daß der späte Collingwood die Art und Weise rühmt, in der »Herr Eliot in einem der größten englischen Gedichte« des zwanzigsten Jahrhunderts die intellektuell anspruchsvolle »Idee des Niedergangs unserer Zivilisation« zum Ausdruck gebracht hätte, der sich »äußerlich in dem Niedergang von sozialen Strukturen und innerlich in einer Verarmung des emotionalen Lebens«[296] manifestieren würde.

Wer auch immer den Impuls gegeben hat – auf jeden Fall vollzieht der späte Collingwood speziell in der Frage nach der epistemischen Leistungsfähigkeit der Tätigkeit Kunst eine so drastische Abkehr von seinem frühen Mentalismus, daß ich mich selbst auf die Gefahr der ermüdenden Wiederholung hin veranlaßt sehe, gegen die einschlägige Sekundärliteratur noch einmal zu betonen, daß Collingwoods ästhetische Entwicklung mit Sicherheit keine Entwicklung hin zum Mentalismus Croces war! So sehr Collingwoods späte Grenzziehung von Kunst und Intellekt auch an sein frühes Ricorso-Denken erinnern mag – eine epistemische Leistungsfähigkeit von Kunst konnte der frühe Collingwood definitiv nicht behaupten. Nur deshalb sah er sich ja gezwungen, vom ›paradoxen Wesen der Kunst‹ zu reden. Insbesondere in der Frage nach der Wahrheitsleistung von Kunst hat der späte Collingwood also eine deutliche Abkehr von seinem mentalistischen Frühwerk vollzogen.

---

[296] »For a feeling of which we have become conscious is only one ready for interpretation, not one we have begun to interpret.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 213. »Each is an experience in which the distinction between what is due to myself and what is due to my world has not yet been made.« A. a. O. 288. We feel »emotions which can only be felt by an intellectual being, and are in fact felt because such a being uses his intellect in certain ways.« A. a. O. 284. »The emotions expressed in these plays are thus emotions arising out of a situation which could not generate them unless it where intellectually apprehended.« A. a. O. 295. »Mr. Eliot, in the one great English poem of this century, has expressed his idea (not his alone) of the decay of our civilization, manifested outwardly as a break-down of social structures and inwardly as a drying-up of emotional springs of life.« A. a. O. 295.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(p) Richard A. Wollheims Mentalismuskritik von 1968. Der Mentalismusverdacht hält sich bis heute hartnäckig, weil er sogar in Collingwoods unmittelbarer akademischer Umgebung erhoben wurde. Prominent geworden sind vor allem die Einwände des analytischen Ästhetikers Richard Arthur Wollheim, der während der Blütezeit des Third-Oxford-Idealismus am Balliol College in Oxford Philosophie studiert hatte.[297] Er hat sich offensichtlich sowohl mit der Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus als auch mit der Ästhetik des Third-Oxford-Idealisten Collingwood ausgiebig beschäftigt. Umso mehr verwundert es von daher, daß noch nicht einmal Wollheim zwischen der Ästhetik des frühen und des späten Collingwood Unterschiede macht. Vielmehr geht die verbreitete schiefe Sicht auf die Ästhetik des späten Collingwood als mentalistische Ästhetik meiner Auffassung nach zu einem guten Teil auf Wollheims Konto.

Die Ästhetik Collingwoods wird ein erstes Mal in Wollheims *Art and its Objects* von 1968 angesprochen. Hier entfaltet Wollheim seine analytische Ästhetik der traditionskritischen Methode des angelsächsischen Idealismus entsprechend in Auseinandersetzung mit seiner eigenen oxford-idealistischen ästhetischen Tradition. Zuerst nimmt er sich die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus vor.[298] Dann wendet er sich den Theorien zu, die »ein weiteres Objekt jenseits des fraglichen materiellen Objekts« annehmen und »dieses Objekt dann als Kunstwerk« betrachten. Innerhalb dieser Auffassung unterscheidet er den Typus der ›Anschauungstheorie‹ (gemeint sind die hermeneutischen Rezeptionsästhetiken) von der ›Idealtheorie‹. Letztere wird laut Wollheim üblicherweise auch als die »Croce-Collingwood-Theorie« bezeichnet.

In einem ersten Schritt würdigt Wollheim die leitende Frage dieser Ästhetik nach dem Charakteristischen des Kunstwerks im Ver-

---

[297] Vergleichbares gilt interessanterweise übrigens für Bernard Williams: Er hat zwischen 1947 und 1951 am Balliol College in Oxford studiert. Vielleicht erklärt es sich daher, daß Williams noch 1965 (bzw. 1973) folgende Diagnose zum Stellenwert des Gefühls in der Philosophie und speziell in der Moralphilosophie des 20. Jahrhunderts abgibt: »Seitdem die Philosophen sich vom Emotivismus als einer Theorie moralischen Urteilens gelöst hat, neigen sie vielleicht dazu, die Gefühle bestenfalls als kontingente und deshalb philosophisch uninteressante Begleiterscheinungen anderer Dinge, die allein als wesentlich betrachtetet werden, beiseite zu lassen. Diese Ansicht ist sicherlich und notwendig verkehrt.« *Williams, Bernard: Ethical Consistency. 1965*. In *ders. Problems of the Self.* Cambrige 1973, 166–186. Im Text zit. nach *ders.: Probleme des Selbst.* Stuttgart 1978, (263–296) 263.

[298] Vgl. dazu Absatz 5.5.b.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gleich zu anderen Produkten menschlichen Schaffens. In einem zweiten Durchgang schmettert er zwei Standardeinwände ab, die »weithin gegen die Idealtheorie vorgebracht« würden. Der erste lautet nach Wollheim, daß »das Band zwischen Künstler und Publikum durchschnitten« würde, wenn das »Kunstwerk zu etwas Innerlichem und Geistigem gemacht wird«. Schließlich gäbe es dann »kein Objekt mehr«, zu dem »beide Zugang haben können«. Niemand außer dem Künstler selbst könne wissen, was er produziert hat. Der zweite Standardeinwand besage, daß die Idealtheorie die Tatsache »völlig mißachte«, daß Kunstwerke »in einem Medium« seien. Wollheim weist erstens darauf hin, daß die Idealtheorie keineswegs behaupten würde, »Kunstwerke könnten niemals entäußert werden«. Sie behaupte lediglich, daß »sie nicht entäußert zu werden bräuchten«. Zweitens führt er das Analogieargument ins Feld, daß man ja auch »erfahren« könne, was »ein Mensch denkt«, obwohl »seine Gedanken etwas Privates sind«, wie sich Gedanken ebenfalls »enthüllen« ließen. Genauso könne ein Rezipient etwas über ein Kunstwerk »erfahren«, das seinen Ort im Kopf des Künstlers hat. Das Band zwischen Künstler und Publikum müsse also nicht per se als »durchschnitten« gelten. Croce und der frühe Collingwood hätten beiden Verteidigungsargumenten vermutlich zugestimmt. Vom Standpunkt des späten Collingwood ist das jedoch uninteressant. Beide Einwände betreffen seine späte Ästhetik offensichtlich nicht, weil sich ihr gesamter III. Teil auf das physische Kunstwerk als Medium zwischen Künstler und Publikum konzentriert.

Wollheims erster eigener Einwand lautet, daß man sich vielleicht von Musikstücken oder Gedichten vorstellen könne, daß sie »als Intuitionen« im »Geist des Künstlers existieren« und »bloß kontingenterweise entäußert werden«. Das sei jedoch vollkommen abwegig im Falle von Kunstwerken, die wie »Gemälde oder Skulpturen« zweifelsohne »Einzeldinge sind«. Der Fairneß halber verweist Wollheim auf eine nicht näher bezeichnete Passage beim frühen Croce, die genau diese Kritik antizipiert. Croce weist hier laut Wollheim darauf hin, daß auch Maler und Bildhauer ihre Werke in einem »innerlichen Prozeß des Ausdrucks« in einem nur »vorgestellten Medium« kreieren würden, bevor sie den physischen »Stoff in der Welt« bearbeiten. Zur Plausibilisierung führt Croce wohl das Beispiel von Leonardo da Vinci an, welcher der Überlieferung zufolge »beim Prior von *S. Maria delle Grazie* dadurch Anstoß« erregt haben soll, »daß er tagelang vor der Mauer stand, die er zu bemalen hatte, ohne sie mit

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Pinsel zu berühren«. Darauf erwidert Wollheim, daß Croce sicherlich einräumen müsse, daß der Künstler zumindest auf vorgestelltes physisches Material angewiesen sei. Dann würde sich Croces These vom mentalen Charakter des Kunstschaffens jedoch in Luft auflösen. Dieser Einwand Wollheims erscheint allerdings selbst den Gegnern der mentalistischen Ästhetik als ausnehmend schwach, weil es selbstverständlich einen Unterschied macht, ob ein Künstler mit nur vorgestelltem oder mit realem Material operiert. Falls da Vinci sein Wandgemälde tatsächlich ohne physisches Experiment im Kopf schon vollständig entworfen haben sollte, wäre das vielmehr ein starkes Argument für die Auffassung des frühen Croce, daß durch die praktische Ausführung zur Tätigkeit Kunst nichts Wesentliches hinzutreten würde. Entscheidend ist hier jedoch, daß sich diese Auffassung beim späten Collingwood überhaupt nicht mehr findet. Hier heißt es vielmehr ausdrücklich, daß die imaginativ-expressive mentale Tätigkeit des Malers und das physische Malen »so eng miteinander verbunden« seien, »daß sie sich gegenseitig bedingen«.

Auch Wollheims zweiter Einwand trifft beim späten Collingwood keinen Punkt. Er lautet, daß »geistige Bilder« wohl kaum »so artikuliert« sein könnten, »daß sie die auf der Mauer oder auf der Leinwand zu realisierenden materiellen Bilder in jeder Hinsicht antizipieren«. Bei der Bearbeitung des physischen Materials könnten schließlich unvorhersehbare »Schwierigkeiten« auftreten, »die nur bei aktualer Bearbeitung behandelt werden können«. Dieser Einwand ist natürlich nicht von der Hand zu weisen. Wollheim beruft sich mit diesem Argument auf Sartre, der »von der ›essentiellen Armut‹ des Vorstellungsbildes« gesprochen hat. Er hätte sich allerdings ebenso auf den späten Collingwood berufen können! Dieser läßt einen fiktiven Maler nämlich sagen, daß er »die Dinge malt, weil er sie nicht kennt, solange er sie nicht gemalt hat«[299]. Ein weiterer geeigneter Kandidat wäre John Dewey, dem zufolge die physischen Materialien mit ihren speziellen Beschaffenheiten einen entscheidenden Anteil an den künstlerischen Produktionsprozessen haben, und dem zufolge die materialen »Eigenschaften, so wie sie wahrgenommen werden«, die Probleme »der Herstellung«[300] in entscheidendem Maße mitbestimmen.

[299] »They are connected in such a way that, he assures us, each is conditional upon the other.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 304. »Only a person who paints well can see well, and conversely« only »a person who sees well can paint well«. A. a. O. 304.

[300] *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 23 f., 57–69 (näheres s. o.).

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wollheims dritter Einwand gegen die Croce-Collingwood-Theorie lautet, daß sie sich einseitig auf »den künstlerischen Schöpfungsprozeß« konzentrieren würde, während Kritiker und Rezipienten nicht ausreichend in den Blick genommen würden. Dieser dritte Einwand trifft die mentalistische Ästhetik genauso ins Mark wie der zweite. Die Ästhetik des späten Collingwood läßt er jedoch wiederum unberührt. Wie ich schon sagte, konzentriert sich ihr gesamter III. Teil auf die Funktion, die Kunst für das Publikum erfüllen sollte. Zudem fordert der späte Collingwood im Anhang öffentliche Foren der Kritik. Eine Außerachtlassung der Rezipienten- und Kritikerperspektive kann man zwar in Collingwoods Frühwerk, aber keinesfalls in seinem Spätwerk bemängeln. Die Einwände, die Wollheim in *Art and its Objects* erhebt, treffen ausnahmslos nur die mentalistische Ästhetik des frühen Collingwood.

(q) Richard A. Wollheims Mentalismuskritik von 1972. Vielleicht durch entsprechende Hinweise motiviert, verfaßt Wollheim im Jahr 1972 einen Aufsatz mit dem Titel *On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics*[301]. Dieser Aufsatz kündigt an, direkt gegen Collingwoods späte Ästhetik eine Inkonsistenzkritik zu erheben, die im Kern besagen soll, daß Collingwood nicht gleichzeitig behaupten könne, daß die künstlerische Tätigkeit für ein Publikum in einem physischen Kunstwerk veräußert werden müsse, und »daß die ästhetische Tätigkeit im Kopf des Künstlers« stattfinden würde. Falls Wollheim diese Kritik tatsächlich entfaltet hätte, könnte zu Collingwoods Verteidigung lediglich mein Vorschlag der alternativen Lesart ins Feld geführt werden.[302] Tatsächlich aber entfaltet Wollheims Aufsatz diese Inkonsistenzkritik nicht. Er erhebt vielmehr erneut Einwände gegen die mentalistische Grundüberzeugung, daß Kunstwerke (works of art) ihren Ort »im Kopf des Künstlers« und »nirgends sonst« hätten.

In einem ersten Schritt weist Wollheim auf den logischen Sachverhalt hin, daß man aus der Tatsache, daß Kunstwerke (works of art) im Kopf geplant würden, nicht schließen dürfe, daß sie dort auch ihren genuinen Ort hätten. Schließlich würden auch die physischen Produkte des Handwerks wie Brücken beispielsweise zunächst im

---

301 *Wollheim, Richard A.: On an Alleged Inconsistency in Collingwood's Aesthetics.* In: *Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood.* A. a. O. 68–78.

302 Vgl. dazu Absatz 6.4.e.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kopf des Handwerksmeisters geplant. Dieser Einwand beruht nun auf einem schlichten Sprachproblem. Der Begriff ›work of art‹ kann im Englischen nämlich sowohl ›Kunstwerk‹ im traditionell-physischen Sinne als auch ›das Wirken der Tätigkeit Kunst‹ bedeuten. Spätestens seit Ruskin[303] verwenden die Ästhetiker des angelsächsischen Idealismus den Begriff in der zweiten Bedeutung. Wenn der späte Collingwood schreibt, daß das ›work of art‹ schon »vollständig abgeschlossen sein« könne, »wenn es seinen Platz noch im Kopf des Künstlers«[304] hat, meint er also das ›Wirken der Tätigkeit Kunst‹. Der späte Collingwood meint jedoch definitiv nicht, daß das endgültige Resultat des Kunstschaffens (das Kunstwerk) seinen Platz im Kopf hätte. Erstens wäre die These absurd, und zweitens hätte er dann vom ›product of art‹ oder vom ›art product‹ statt vom ›work of art‹ gesprochen. Daß die Tätigkeit Kunst auch ihre physisch-praktischen Anteile der Materialbearbeitung hat, wird vom späten Collingwood nicht bestritten. Er will gegen die Handwerksauffassungen von Kunst lediglich den qualitativen Sprung zwischen den Tätigkeiten des Baumeisters und des Künstlers hervorheben. Der wesentliche Unterschied besteht in seinen Augen darin, daß die Tätigkeit des Künstlers in ihren wesentlichen Etappen im Kopf stattfindet, und die des Baumeisters eben nicht.[305]

Wollheims zweiter Einwand basiert ebenfalls auf einem begrifflichen Mißverständnis. Er lautet, daß Collingwood zwischen dem Objekt der künstlerischen Tätigkeit und der künstlerischen Tätigkeit nicht hinreichend unterscheiden würde. Collingwood unterscheidet aber sehr wohl: Unter den Objekten der Tätigkeit Kunst (objects of art) versteht er die vorbewußten Emotionen. Unter den Produkten der Tätigkeit Kunst (art products) versteht er die physischen Kunstwerke. Unter der Tätigkeit Kunst (art) versteht er die Denktätigkeit auf dem Niveau des Bewußtseins, die zugleich Sprache (language) und Imagination ist, und unter einem ›Wirken der Kunst‹ (work of art) versteht er schließlich einen individuellen Akt dieser Tätigkeit Kunst (s. o.).

In einem dritten Schritt hinterfragt Wollheim Collingwoods Behauptung, daß es ohne Imaginationstätigkeit keine Musik geben

---

303 Vgl. dazu Absatz 4.2.c.

304 »But a work of art maybe completely created when it has been created as a thing whose only place is in the artist's mind.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 130.

305 Vgl. Absatz 6.4.e.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

könne, wohingegen eine aufgeschriebene Partitur oder ein Konzert lediglich Zubrot, Beiwerk und Anregung für Imaginationstätigkeit seien. Collingwoods Argument für diese These lautet, daß wir im physikalischen Sinne während eines Konzerts nur einzelne Töne hören und in einer Partitur nur schwarze Punkte und Striche sehen könnten. Daraus würde erst Musik, wenn wir imaginativ tätig werden. Dieses Argument wird von Wollheim viel zu schnell mit der lapidaren Bemerkung abgebügelt, daß es »von bemerkenswerter Allgemeinheit« sei. Es würde »einfach« nur besagen, daß ein Ton etwas sei, »das wir mit Bedeutung füllen können«. Daraus könne man jedoch nicht schließen, daß ein Ton »seine eigentliche Existenz in jemandes Kopf hat«. Das könne er allerdings leider nicht näher begründen, weil er dazu »sehr viel weiter ausholen« müßte. Es bedarf nun keiner weiteren Begründung, daß ein Ton im physikalischen Sinne seinen Platz natürlich nicht im Kopf hat. Davon ist beim späten Collingwood jedoch auch keine Rede. Er spricht lediglich davon, daß die Tätigkeit des Komponisten in ihren wesentlichen Etappen im Kopf stattfinden würde. Diese These kann nun auch jenseits einer mentalistischen Ästhetik Sinn machen, insofern man sie (wie vorgeschlagen) als Kontrapunkt zur Handwerksauffassung von Kunst auffaßt. Diese Möglichkeit erwägt Wollheim jedoch gar nicht erst.

In einem vierten Schritt greift Wollheim schließlich ganz tief in die begriffliche Trickkiste seiner eigenen analytischen Ästhetik. Diese unterscheidet (in Anlehnung an Peirces *Type-Token*-Unterscheidung) generell zwei Sorten von Kunstwerken. Zum einen gibt es Kunstwerke wie Gemälde oder Skulpturen, welche als materielle Einzeldinge auftreten (work of art-particulars). Dann gibt es Kunstwerke wie Theaterstücke oder Kompositionen, von denen es jeweils einen ideellen ›Typus‹ gibt, auf den sich dann jeweils einzelne ›Vorkommnisse‹ des Typus beziehen (work of art-types).[306] In *Objects of Art* erläutert Wollheim das Verhältnis von Typus und Vorkommnis

[306] Schumacher rekonstruiert die Unterscheidung in seinem Lexikon-Artikel über Wollheims Ästhetik also regelrecht falsch, wenn er erst schreibt: »Die Werke solcher Kunstgattungen, in denen Kunstwerke nicht mit einzelnen materiellen Objekten identifiziert werden können, weil sie wie Musik- und Theaterstücke aufgeführt werden müssen oder wie Werke der Literatur in verschiedenen Exemplaren vorkommen können, bezeichnet er als Typen«, um dann folgendermaßen fortzufahren: »Solche Kunstwerke hingegen, die wie die Werke von Malerei und Plastik mit einzelnen materiellen Objekten identifizierbar sind, bezeichnet W. als Vorkommnisse«. *Schumacher: Wollheim*. A. a. O. 833 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mit dem Beispiel, daß »der *Ulysses* und *Der Rosenkavalier*« jeweils Typen seien, und »mein Exemplar des *Ulysses* und die heutige Aufführung des *Ulysses*« jeweils Vorkommnisse dieser Typen.[307] Vor dem Hintergrund dieser Unterscheidung erhebt Wollheim den Einwand gegen die Ästhetik des späten Collingwood, daß sie weder den Kunstwerken von der Spielart des art-types noch den Kunstwerken der art-particular-Spielart gerecht würde.

Laut Wollheim kann Collingwoods späte Ästhetik erstens den Kunstwerken des art-types nicht gerecht werden. Für diese These bringt Wollheim zwei Argumente vor, die beide an Collingwoods Ausführungen zum Musikhören anknüpfen. Das erste Argument lautet, daß wir uns Musik nur deshalb vorstellen könnten, weil es die empirische (an physikalische Töne gebundene) Musik gibt, die unsere Vorstellungsfähigkeiten speist. Dieses Argument ist sachlich nicht zu beanstanden. Allerdings hat der späte Collingwood (im deutlichen Gegensatz zum frühen Croce) an keiner Stelle behauptet, daß man ohne reale akustische Ereignisse Musik hören könne. Wenn man meiner Lesart gegen die mentalistische Lesart Wollheims folgt, hat Collingwood mit seiner mentalismusverdächtigen These vielmehr lediglich behaupten wollen, daß die Tätigkeit des Musik-Hörens in ihren wesentlichen Anteilen im Kopf stattfindet. Wollheims zweites Argument lautet, daß Kunstwerke von der Spielart des ›work of art-types‹ immer auch von den jeweiligen Notierungsmöglichkeiten abhängig seien, und eben nicht nur von dem, was in des Künstlers Kopf stattfindet. Wollheims Beispiel ist der Typus der *9. Sinfonie* von Beethoven, welchen die verschiedenen Vorkommnisse zu realisieren versuchen. Dieser Typus sei durch das festgelegt, was sich zu seiner Zeit in Notenschrift fixieren ließ. Dieses Argument ist das stärkste, das Wollheim aufzubieten hat. Der Hinweis auf die Notationssysteme demonstriert nämlich nicht nur, daß die physischen Realisierungsmöglichkeiten einen Anteil am physischen art-product haben. Das würde der späte Collingwood mit keinem Wort bestreiten. Nein, er beweist darüber hinaus auch, daß sie auch einen Anteil am Wirken der Tätigkeit Kunst (work of art) selbst haben. Wenn ein Komponist weiß, daß er elektronische Klangerzeuger zur Verfügung hat, eröffnen sich seiner Kreativität ganz andere Möglichkeiten, als wenn er vor seinem ›inneren Ohr‹ lediglich Klaviertöne hört. Diesem Einwand Wollheims ist also stattzugeben. Einen letzten Trumpf hat der

[307] *Wollheim: Objects of Art.* A. a. O. 77.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

späte Collingwood allerdings trotzdem noch im Ärmel. Schließlich betont ja gerade die analytische Ästhetik, daß kein noch so exaktes Notationssystem jemals gewährleisten kann, daß auch nur ein einziges Vorkommnis der 9. Sinfonie mit einem anderen identisch ist. Dafür könnte der späte Collingwood eine plausible Begründung liefern. Diese würde lauten, daß es eben nicht nur von der Notation und von den Instrumenten und Klangkörpern abhängig sei, was aus dem Typ der 9. Sinfonie während einer konkreten Aufführung letztlich wird. Es gäbe keine Starorchester und keine Stardirigenten, wenn das Resultat nicht auch ganz entscheidend von der interpretierenden Imaginationsaktivität in den Köpfen der ausführenden Musiker abhängig wäre. Dieser Hinweis soll aber nicht verleugnen, daß Wollheim mit dem zuletzt diskutierten Argument tatsächlich einen wunden Punkt beim späten Collingwood anspricht.

Laut Wollheim kann Collingwoods späte Ästhetik zudem auch den Kunstwerken von der art-particular-Spielart nicht gerecht werden. Gemeint sind Kunstwerke wie Skulpturen oder Bilder. Wollheims Argument für diese zweite These lautet, daß wohl kaum jemand die Behauptung eines Malers akzeptieren würde, er hätte ein Bild gemalt, wenn er das Bild lediglich imaginiert hat. Diesen Einwand habe ich nun schon ausführlich diskutiert: Meiner Lesart zufolge übertreibt der späte Collingwood lediglich die kreativen Anteile des Kunstschaffens in seinem Bestreben, das Kunstschaffen in seiner Eigenständigkeit gegenüber dem Handwerk zu bewahren.

5. Götterdämmerung

Wenn ich Collingwoods späte Ästhetik gegen die Mentalismuskritik von Langer, Brown und Wollheim verteidige, bedeutet das nicht, daß ich die Inkonsistenzen verharmlosen will, die es tatsächlich gibt. Es gibt Ungereimtheiten, die ich allerdings keinesfalls für ein auf Collingwoods philosophischer Inkompetenz begründetes Versehen halte. Ich halte sie vielmehr für das Symptom eines einschneidenden Epochenbruchs und Paradigmenwechsels, der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der angelsächsischen Ästhetik stattfindet. Meiner Lesart zufolge stellt die Ästhetik des späten Collingwood die letzte Bastion der untergehenden Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus dar, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eigentlich schon längst nicht mehr zu verteidigen ist.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

(a) Spielarten idealistischer Ästhetiken im angelsächsischen Sprachraum. Meine philosophiehistorische Abhandlung hat die wichtigsten Positionen der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus in chronologischer Reihenfolge vorgestellt. In der angelsächsischen Literatur ist komplementär dazu häufig auch ein systematischer Zugriff anzutreffen. Unterschieden wird dann in aller Regel ein subjektiver von einem objektiven Idealismus.[308] Was ist gemeint?

Jedes idealistische Philosophieren versteht sich als Systemdenken.[309] Damit wird gesagt, daß idealistisches Philosophieren nach einem oder einigen wenigen Grundprinzipien sucht, von dem oder von denen ausgehend sich ein umfassender Zugriff auf die Gesamtheit der Wirklichkeit entwickeln läßt, in dem alles Einzelne seinen wohldefinierten Platz hat. Der Grundgedanke des sogenannten ›subjektiven Idealismus‹ lautet der einschlägigen angelsächsischen Literatur zufolge, daß vermeintlich objektive materiale Qualitäten eigentlich Produkte von subjektiven Wahrnehmungs- und Erkenntnisleistungen sind. Diese Position wird von angelsächsischen Sekundärautoren in grober Pauschalisierung so unterschiedlichen Philosophen wie Berkeley und Descartes zugeschrieben. Als wichtigste Protagonisten gelten Immanuel Kant und der erste namhafte amerikanische Metaphysiker, der Calvinist Samuel Edwards. Kommentieren werde ich diese Zuordnung nicht, zumal in der Regel zwischen einem ontologischen und einem epistemischen Idealismus nicht unterschieden wird. In meiner Abhandlung habe ich diese Position ›Mentalismus‹ genannt. Ihre Protagonisten sind Benedetto Croce und der frühe Robin George Collingwood. Ihre mentalistischen Systeme entfalten sich, indem den verschiedenen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeiten des Menschen spezifische Gegenstände und spezifische Kapazitäten zugesprochen werden.

Bosanquet und Francis Bradley als die führenden Metaphysiker des Oxford-Idealismus hingegen vertreten eine Position, die im angelsächsischen Sprachraum ›objektiver Idealismus‹ genannt wird. Als die wichtigsten Protagonisten dieser Position werden von einschlägi-

---

308 Vgl. dazu z. B. *Ewing, A. C.: Idealism.* A Critical Survey. O. O. 1935; sowie *Hoernlé, R. F.: Idealism as a Philosophical Doctrine.* O. O. 1924. Erwähnt und ausgewertet werden diese Abhandlungen bei *Passmore: A Hundred Years of Philosophy.* A. a. O. 49.

309 Vgl. zu einer Definition von Hegels Systembegriff auch *Siep, Ludwig: Der Systembegriff bei Hegel und in der W.L. 1804.* In: *ders.: Hegels Fichtekritik und die Wissenschaftslehre von 1804.* Freiburg/München 1970, (98–101) 99. Die einschlägige Passage wird zitiert in Absatz 3.1.a.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen angelsächsischen Autoren Hegel, Schelling und Schopenhauer gehandelt. Zuzurechnen sind aber auch die angelsächsischen Romantiker. Der objektive Idealist vertritt dem angelsächsischen Sprachgebrauch zufolge im wesentlichen die ontologische These, daß das Einzelne als Erscheinung bzw. Manifestation eines einzigen Prinzips (oder einiger weniger Prinzipien) real ist, das Ursprung von allem Seienden ist und das alles in seinem Sein determiniert, beseelt und durchwaltet. Im Einzelfall kann es nun sehr variieren, was unter diesem Prinzip verstanden wird. Um einige Beispiele herauszugreifen: Bei Hegel haben wir es mit dem allgemeinen Vernunftbegriff, beim frühen Schelling mit der lebendigen *natura naturans*, bei Schopenhauer mit dem vernunftlosen Willen zum Leben, bei Wordsworth und Emerson mit der Allseele, und bei Bosanquet[310] mit der sozialen Gemeinschaft als ideale Entität und als Endziel allen Handelns und Strebens zu tun. Die objektiv-idealistischen Systeme entfalten sich, indem die einzelnen Dinge und Phänomene der Wirklichkeit in Hierarchien eingeordnet werden, die sich nach dem Grad der Partizipation ihrer Gegenstände an dem ersten Prinzip oder den ersten Prinzipien bestimmt. Die Unterschiede zwischen den verschiedenen objektiv-idealistischen Systemen bestimmen sich nicht nur durch die Beschaffenheit des Grundprinzips, sondern auch dadurch, ob diese Hierarchie (wie im Falle des Platonischen Idealismus) statisch oder (wie im Falle von Hegels teleologischem Idealismus) dynamisch gedacht wird.

Zwischen diesen Polen hat sich die Entwicklungsgeschichte der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus entfaltet. Sie beginnt mit der objektiv-idealistischen Gefühlsästhetik der englischen Romantik. Diese Ästhetik faßt das Kunstwerk als adäquate Verkörperung einer intensiven, leidenschaftlichen Freude an der Schönheit der göttlichen Schöpfung auf. Aufgrund dieser Auffassung spricht sie der Kunst eine epistemische Leistungsfähigkeit zu, welche die der Philosophie sogar übertrifft. Bestätigung meinen die englischen Romantiker in der Ästhetik des frühen Schelling zu finden. Die wichtigsten Anhänger der englischen Romantik sind der amerikanische Transzendentalist Emerson einerseits und der berühmte englische Kunsthistoriker John Ruskin andererseits. Bald aber findet die angelsächsische Romantik auch ihre Kritiker. Zwar findet die Ästhetik der Melancholie wenig Nachhall, die Poe im amerikanischen Boston aus

[310] Vgl. dazu insb. *Bosanquet: The Philosophical Theory of the State.* A. a. O.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Versuch der Umkehrung der Ästhetik seines Erzfeindes Emerson entwickelt. Deutlichen Widerhall finden jedoch einige Anhänger der Ästhetik Hegels im englischen Oxford, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts den schönheitsfixierten Kunstwerk-Begriff der englischen Romantik durch einen weniger metaphysisch belasteten, aber dafür weitreichenderen Begriff ablösen. Einen weiteren neuen Akzent setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts die mentalistische bzw. subjektiv-idealistische Ästhetik des Italieners Benedetto Croce. Sie betrachtet die ästhetische Tätigkeit ebenfalls als eine, die mit der Gestaltung und Formung von Gefühlen befaßt ist. Vor allem aber betrachtet sie die Kunst als Tätigkeitsform, die jenseits aller praktischen Alltagsbezüge unter entlasteten Bedingungen und nach eigenen Gesetzen stattfindet, und die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände nicht weiter schert.

Damit ist die Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus jedoch mit einem Problem konfrontiert, dem sie sich nicht lange verschließen kann. Der englischen Romantik verpflichtet, faßt sie die Tätigkeit Kunst immer noch als eine Tätigkeit mit philosophischer Leistungsfähigkeit auf. Wenn es in der Kunst aber nur um Gefühle geht – wie kann eine Gefühlsästhetik dann an dieser Auffassung festhalten? Dieses Problem bringt Andrew Bradley in seiner Antrittsvorlesung von 1901 wirkmächtig auf den Punkt. Zwei namhafte angelsächsische Ästhetiker stellen sich dem Problem in den folgenden Jahrzehnten dann auf ganz unterschiedliche Weise.

Der amerikanische Pragmatist John Dewey verortet die Kunst ausgehend von seinem darwinistischen Biologismus nicht nur in den praktischen Lebensvollzügen des Menschen, sondern sogar in den ganz basalen Lebenserhaltungsprozessen. Er bedient sich dabei offensichtlich zentraler Doktrinen der ästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus – allerdings nur dann, wenn er sich sicher glaubt, die jeweiligen Theorieelemente von allem idealistischen Ballast befreien zu können. Der zweite namhafte Ästhetiker ist Robin George Collingwood. Seine frühe mentalistische bzw. subjektiv-idealistische Ästhetik scheitert kläglich. Seine späte Ästhetik stellt sich der Herausforderung noch einmal. Sie versucht zu bewahren, was sich in der ästhetischen Tradition des angelsächsischen Idealismus bewahren läßt. Gleichzeitig versucht sie, den Anforderungen ihrer Zeit gerecht zu werden. Das ist allerdings ein Projekt, das eigentlich nicht zu realisieren ist. Deshalb mußte Collingwoods späte Ästhetik zwangsläufig Inkonsistenzen aufweisen. Die Inkonsistenzen sind der

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Preis für die Realisierung des Projektes, das sie verfolgt. *Der späte Collingwood verfolgt sowohl das pragmatistische Anliegen einer Verortung der Kunst im Leben als auch das idealistische Anliegen der Bewahrung der Sonderstellung der Kunst.*

Im Zuge dessen muß er nun so weitreichende Zugeständnisse machen und sich so weit der pragmatistischen Auffassung von Kunst annähern, daß sich fast alles auflöst, was die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus über alle Differenzen und Heterogenitäten hinaus einmal kennzeichnete. Insofern ist die Ästhetik des späten Collingwood innerhalb der Traditionslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus nicht mehr so recht zu verorten. Sie entfaltet keine romantische Offenbarungsästhetik, und trotz einiger terminologischer Anklänge entwickelt sie auch keine mentalistische Ästhetik. Den Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus ist sie ebenfalls nicht zuzurechnen, weil sie sich von deren technischen Überlegungen zu den Möglichkeiten der Gefühlserzeugung durch physische Materialstrukturierung deutlich distanziert. Am ehesten wäre sie der pragmatistischen Ästhetik zuzurechnen. Von diesem Ansatz unterscheidet sie sich allerdings durch das Bemühen, der Tätigkeit Kunst eine Sonderstellung gegenüber dem Handwerk einzuräumen.

Die einschlägige Sekundärliteratur unternimmt nun massiv den Versuch, Collingwoods späte Ästhetik einem der drei Lager von angelsächsischer Romantik, angelsächsischem Hegelianismus und italienischem Mentalismus zuzuordnen, die sich im Laufe von fast zweihundert Jahren innerhalb der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus gebildet haben. Ich möchte eine andere Lesart vorschlagen. Ich schlage vor, die Ästhetik des späten Collingwood als das letzte Dokument der untergehenden idealistischen ästhetischen Tradition zu lesen, das jedoch der idealistischen Tradition selbst eigentlich schon nicht mehr zuzurechnen ist, weil es viel zu deutliche Anleihen bei der pragmatistischen Ästhetik macht.

(b) Zehn prinzipielle Unterschiede zwischen einer pragmatistischen und einer idealistischen Ästhetik. Mit dieser These behaupte ich zweierlei. Ich behaupte erstens, daß Collingwoods späte Ästhetik eine Zwitterstellung zwischen idealistischer und pragmatistischer Ästhetik einnimmt. Zweitens behaupte ich, daß sich eine idealistische Ästhetik ganz grundsätzlich von einer pragmatistischen Ästhetik unterscheidet.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Nun stehe ich vor dem Problem, daß insbesondere die zweite Teilthese ohne weiteres Gegenstand einer gesonderten Abhandlung sein könnte und sich in dem hier gegebenen Rahmen im Grunde genommen nicht befriedigend behandeln läßt. Erschöpfend können die Unterschiede zwischen pragmatistischen und idealistischen ästhetischen Theorien auf den wenigen Seiten, die mir bleiben, nicht behandelt werden. Ich bin zu Vereinfachungen und Pauschalisierungen gezwungen. Auch kann ich nicht auf die Ausnahmen eingehen, die die von mir behaupteten Regeln bestätigen. So kann ich beispielsweise nicht weiter auf Schopenhauers Ästhetik als Spezialfall einer objektiv-idealistischen Ästhetik eingehen, für die vieles nicht gilt, was ich von der objektiv-idealistischen Ästhetik generell behaupte. Vor allem kann ich mich hier nicht noch einmal dazu äußern, daß Hegels Ästhetik zwar grundsätzlich zu den objektiv-idealistischen Ästhetiken gerechnet werden muß, daß sie sich in vielen Punkten jedoch von der objektiv-idealistischen Ästhetik par excellence des frühen Schelling distanziert, womit sie die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus und damit indirekt auch die Ästhetik des Pragmatismus beeinflußt hat. Ich habe im 3. Kapitel schon gezeigt, daß in Hegels Ästhetik viele der Motive schon angelegt sind, die in der Ästhetik des angelsächsischen Hegelianismus schließlich zur Abkehr vom objektiven Idealismus und zur Hinwendung zum Pragmatismus geführt haben. Auf die Gelenkstellung Hegels kann ich nicht noch einmal eingehen.[311] Insgesamt bitte ich, die folgenden Ausführungen lediglich als grobe Orientierung aufzufassen.

1. Weil idealistisches Philosophieren wesentlich Systemdenken ist, unternehmen idealistische Ästhetiker in aller Regel große Anstrengungen, den Stellenwert der Ästhetik innerhalb ihres Systems zu definieren, wobei es im Detail große Unterschiede gibt, wo die Ästhetik angesiedelt wird.

Eine einzigartig exponierte Stellung hat die Ästhetik beim frühen Schelling. Er betrachtet das Kunstwerk als das »einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«[312]. Insofern räumt er der Ästhetik in seinem System sogar die führende Stellung einer Leitdisziplin ein. Denselben Geist atmet es, wenn Coleridge die Dichtung die »alle anderen Wissenschaften umfassen-

[311] Ich verweise auf das gesamte 3. Kapitel.

[312] *Schelling, Friedrich Wilhelm: System des transzendentalen Idealismus.* 1800. Im Text zit. nach Leipzig 1979, 272 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

de Gesamtwissenschaft«[313] nennt. Schon in Hegels System verliert die Ästhetik jedoch diese führende Stellung im Kanon der philosophischen Disziplinen. Weil Hegel das Schöne der Kunst nicht mehr als Verkörperung *des* Wahren betrachtet, sondern nur noch als unzulängliche Manifestation eines bestimmten Wahren in der Geschichte, wird die Ästhetik in seiner Philosophie des Absoluten Geistes unter bzw. vor der Religionsphilosophie und der Philosophie der Philosophie eingeordnet.

Vergleichbar strenge systematische Einordnungen kennzeichnen auch die Systeme der Philosophie, die im angelsächsischen Sprachraum als ›subjektiv-idealistisch‹ bezeichnet werden, wobei sich im Detail wiederum gravierende Unterschiede feststellen lassen. Kants *Kritik der Urteilskraft* nimmt die Mittlerstellung zwischen den beiden großen Systemteilen der *Kritik der praktischen Vernunft* und der *Kritik der reinen Vernunft* ein. Die Begründung lautet, daß das ästhetische Urteil einerseits wie das theoretische Urteil allgemeine Zustimmung einfordern könne, obwohl es nicht wie dieses auf einem Begriff beruht; und daß das Schöne andererseits auch Symbol des Guten sei, obwohl man im Zustand des ästhetischen Wohlgefallens am Schönen anders als im Falle des Guten kein Interesse an seiner realen Existenz hat. Eine ganz andere systematische Einordnung der Ästhetik findet sich beim frühen Croce. Seine *Estetica* von 1902 ist Teil einer umfassenden Philosophie des Geistes, verstanden als Theorie von den Kapazitäten und dem inneren Zusammenhang der verschiedenen mentalen Fähigkeiten des Menschen. Der Gegenstand seiner Ästhetik ist die Fantasie als die unterste der menschlichen Geistestätigkeiten. Also nimmt die Ästhetik in Croces frühem Systemdenken den untersten Platz ein.

Der frühe Collingwood lehnt sich noch deutlich an das Vorbild Croces an: Er entwirft ebenfalls ein subjektiv-idealistisches System von menschlichen Geistestätigkeiten, in dem die Ästhetik als Wissenschaft von der Fantasie den untersten Rang einnimmt. Vergleichbares findet man beim späten Collingwood bezeichnenderweise nicht mehr. Seine Ästhetik ist Wissenschaft von der Kunst und dem ästhetischen Erfahren. Den späten Collingwood interessiert zwar durchaus

---

[313] *Coleridge, Samuel Taylor: The Complete Works of S. T. Coleridge*. Bd. 4. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1884 ff., 398. Im Text zit nach *Raab, Elisabeth: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik*. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Lehre von ›Fancy und Imagination‹. Giessen 1934, 24.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

noch die Abgrenzung der Wahrheitsleistung von Kunst von der Philosophie oder ihr ethisches Leistungsvermögen für die praktischen Vollzüge des Lebens. Einordnungen in ein wie immer geartetes umgreifendes System findet man jedoch nicht mehr. In dieser Hinsicht nimmt nun ausnahmsweise einmal Dewey die Zwitterstellung ein, die ich ansonsten von Collingwood behaupte. Einerseits leitet Dewey seine Ästhetik nämlich mit dem Anspruch ein, die Ästhetik aus dem idealistischen Systemzwang befreien und das Phänomen Kunst endlich einmal aus der empirischen Perspektive der lebendigen Erfahrung heraus betrachten zu wollen. Dann aber bezeichnet er die Ästhetik als eine große »Herausforderung für das systematische Denken, das man Philosophie nennt«, mit der Begründung, daß die »ästhetische Erfahrung« schließlich »Erfahrung in ihrer Unversehrtheit« sei.[314]

2. Kennzeichnend für eine idealistische Ästhetik ist zweitens das Anliegen, den Erfahrungsbereich Kunst strikt von den alltäglichen Erfahrungskontexten abzugrenzen. Die idealistischen Ästhetiken betrachten den Erfahrungsbereich Kunst als einen autonomen Bereich, in dem einzigartige Erfahrungsmöglichkeiten gegeben sind, und in dem eigene Gesetze, Verhaltensregeln und Bedingungen herrschen.

Die mentalistischen Ästhetiken von Croce und Collingwood separieren die Kunst vom Alltag, indem sie die Tätigkeit Kunst als eine Tätigkeitsform ansehen, die sich um die Realität oder Irrealität ihrer Gegenstände ebensowenig schert wie das Träumen und das Spielen, und die deshalb ihren Platz nur in geschützten und entlasteten Erfahrungsbereichen jenseits der alltäglichen Lebensvollzüge hat. Ebenso drastisch separiert die Autonomieästhetik[315] Kants den Erfahrungskontext des Schönen von den übrigen Lebens- und Erfahrungsbereichen, wenn sie betont, daß wir das Schöne auf gänzlich andere Weise erleben und beurteilen als alles andere. Es bildet den

---

[314] *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 9, 321. Dewey bezeichnet seine späte Ästhetik sogar als den »Höhepunkt und Schlußbaustein« seiner späten Theorie der Realität. A. a. O. 329. Wie oben ausgeführt, ist Deweys späte Ästhetik keine Theorie der Kunst, sondern eine Theorie der ästhetischen Erfahrung. Der späte Dewey entwickelt ganz im Sinne des idealistischen Philosophierens ein Erfahrungs-System, in dem die Theorie der ästhetischen Erfahrung eine exponierte Position hat, weil die Erfahrungen in allen Lebenskontexten unter günstigen Bedingungen ästhetische Erfahrungen sein können. In dieser einen Hinsicht ist Dewey also nicht typisch für pragmatistisches Philosophieren, wohl aber der späte Collingwood.

[315] Vgl. dazu ausführlicher *Autonomie der Kunst?* Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Hrsg. v. A. Esser. Berlin 1995.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dreh- und Angelpunkt der Kantischen Ästhetik, daß wir das ästhetische Urteil völlig unabhängig sowohl von allen praktischen Interessen als auch von allen objektiven Beweisgründen (von Begriffen) einzig aufgrund eines interesselosen Wohlgefallens fällen. Früchtl bezeichnet die kantische Auffassung treffend als »kompensatorischen Purismus«, weil Kunstwerke der kantischen Ästhetik zufolge in einen speziellen Zustand der Distanz zu lebensweltlichen Bezügen versetzen, in dem sie »nicht erkannt, nicht als moralisch gut und schlecht beurteilt, nicht als angenehm oder unangenehm empfunden und nicht als nützlich oder unnütz eingestuft« werden, und der als Befreiung von lebensweltlichen Zwängen überaus positiv erlebt wird.[316]

Vergleichbares geschieht unter anderen Vorzeichen in den objektiv-idealistischen Ästhetiken. Die subjektiv-idealistischen Ästhetiken sehen den Erlebnisbereich der Kunst und des Schönen gemeinhin als einen Freiraum des entlasteten Erlebens jenseits der alltäglichen Lebensvollzüge an. Im Gegenzug betrachten die objektiv-idealistischen Ästhetiken im Kunstwerk in der Regel ein Erkenntnismedium, das uns weit über die Grenzen unseres alltäglichen Erlebens in die schwindelnden Höhen des Erkennens hinaustragen kann. Die angelsächsische Romantik beruft sich (mit wie guten Gründen auch immer) auf den frühen Schelling mit ihrer Sicht auf das Kunstwerk als ein einzigartiges Medium der Erkenntnis, dem gegenüber wir uns staunend und hingebungsvoll verhalten sollten. Der angelsächsischen Romantik zufolge versetzt uns das Kunstwerk in enthusiastisches Entzücken, indem es uns zeigt, wie vollkommen schön die Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen ist, mit denen wir im alltäglichen Leben konfrontiert sind. Es hebt uns aus den Widernissen des Alltags heraus und führt uns in eine Sphäre der Existenz, in der wir alles Erbärmliche hinter uns lassen können. In der Ästhetik Hegels gilt Vergleichbares zumindest solange, wie er von substantiell schöner Kunst spricht, die er als sinnliche Verkörperung des Absolu-

316 *Früchtl: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil.* A. a. O. 38. Vgl. dazu auch *ders.: Getrennt-Vereint.* Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik bei Immanuel Kant. In: *Etho-Poietik.* Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Hrsg. v. B. Greiner, M. Moog-Grünewald. Bonn 1998, 15–29 (auch in: *Das Schöne.* Mainzer Universitätsgespräche. Hrsg. v. M. Th. Brandl, G. Eifler, M. Moser, A. Thimm. Mainz 1995–1996, 7–17); sowie *Bubner, Rüdiger: Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik.* In *ders: Ästhetische Erfahrung.* Frankfurt a. M. 1989, 37.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ten betrachtet und den religiösen Erlebniskontexten jenseits des alltäglichen Erfahrens zuordnet.[317]

Es ist nun vermutlich sogar *das* konstituierende Merkmal der pragmatistischen Ästhetik, daß sie gegen jede Abtrennung des Erlebnisbereichs Kunst von der alltäglichen Lebenswelt in Opposition geht. Die pragmatistische Ästhetik betrachtet den Erfahrungsbereich Kunst als einen konstitutiven Bestandteil unserer alltäglichen Lebenswelt. Deshalb steht im Zentrum einer pragmatistischen Ästhetik gemeinhin die Forderung, daß Kunstwerke so präsentiert werden sollen, daß sie in die alltäglichen Lebensprozesse zurückwirken können. Kunstwerke hingegen, die vom Alltag separiert werden, wertet der Pragmatist als Anzeichen für soziale Mißverhältnisse. Museen, hoch subventionierte Opernhäuser und andere elitäre Kunsttempel sind dem pragmatistischen Ästhetiker zumindest dann verdächtig, wenn die Eintrittspreise für die durchschnittlich Verdienenden zu hoch oder die behandelten Themen für die durchschnittlich Gebildeten zu abgehoben und fremd sind. Kunst gehört dem Pragmatisten zufolge in den Alltag, und nicht auf den unerreichbaren Sockel, auf den sie die idealistischen Ästhetiker gleich welcher Spielart in seltener Übereinstimmung gestellt haben.

Der späte Collingwood nimmt – wie zu fast allen ästhetisch einschlägigen Fragen – auch zu der Frage nach der Abgrenzung von Kunst und Alltag eine Zwitterstellung ein. Einerseits widmet er seine späte Ästhetik dem Anliegen, die Tätigkeit Kunst im Sinne der idealistischen Ästhetiken vom profanen Handwerk zu unterscheiden. Andererseits aber fordert er, daß sich die Kunst ihren gesellschaftlich-öffentlichen Aufgaben zu stellen hat, damit Kunstwerke im Alltag einer sozialen Gemeinschaft gegen ein kollektives Verdrängen wirksam werden können.

---

317 Sobald Hegel jedoch über die profane Kunst spricht, liegt der Fall anders: Schließlich fordert Hegel vom profanen Kunstwerk meiner Lesart zufolge, daß es die ethischen Interessen der Menschen einer Zeit verkörpert, die in ganz alltäglichen Lebenskontexten entstehen. Vgl. dazu Absatz 3.2.c. Diese Auffassung hat im Second-Oxford-Idealismus ganz deutliche Spuren hinterlassen. Als Wegbereiter der pragmatistischen Ästhetik sieht die Ästhetik des späten Bosanquet im Kunstwerk schon ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik die adäquate sinnliche Verkörperung der Interessen der Menschen einer Zeit, wobei es sich durchaus um Interessen handeln kann, die im Alltag relevant sind. Hier macht es sich besonders deutlich bemerkbar, welche gravierenden Konsequenzen es im angelsächsischen Sprachraum hatte, daß sich Hegels Ästhetik von der Ästhetik des frühen Schellings in einigen wesentlichen Punkten eben doch unterscheidet.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

3. Der dritte Unterschied besteht in der Reichweite dessen, was idealistische und pragmatistische Ästhetiken in den Bereich der Kunst und unter den Begriff ›Kunstwerk‹ subsumieren. Beim frühen Schelling ist von Giotto die Rede, von Raffael und von Shakespeare. Vergleichbar konzentriert sich auch Croce ausschließlich auf anerkannte Meister und Meisterwerke der Kunst. Idealistische Ästhetiken wählen diejenige Kunst als Beispiel, die in Museen hängt oder die in Konzertsälen aufgeführt wird.

John Dewey fällt ins andere Extrem. Er behandelt sorgfältig gestaltete Gebrauchsprodukte ebenso als Kunstwerke wie Gemälde von Matisse, Cézanne oder Renoir, oder wie rituelle Gegenstände aus sogenannten ›primitiven‹ Kulturen.[318] Der Grund ist, daß die pragmatistische Ästhetik nicht nur Kunstwerke, sondern auch profane Gegenstände des Alltags als Instanzen betrachtet, in denen sich der Zustand einer Gesellschaft oder sogar Weltanschauungen manifestieren können. Vor diesem Hintergrund behandelt Dewey die »Häßlichkeit der meisten Fabrikgebäude« oder die »Scheußlichkeit eines gewöhnlichen Bankgebäudes« ausdrücklich genauso, wie er auch ein mißlungenes Kunstwerk behandeln würde, nämlich als Spiegel einer »Verzerrung von menschlichen Werten«[319].

Die Ästhetik des späten Collingwood geht wieder einmal den Mittelweg. Sie weigert sich zwar, die demagogieverdächtige magische Kunst und die unterhaltende Massenkunst der Hollywood-Filme mit der Kunst im emphatischen Sinne gleichzusetzen. Gleichzeitig aber betont sie an »pikierte Leser« gerichtet, daß sie die Musik von Brahms und Jazzmusik »ganz bewußt« gleich behandeln würde.[320]

4. Signifikante Unterschiede gibt es viertens auch im Künstlerbild. Idealistische Ästhetiken betrachten die Künstler in der Regel als Ausnahmemenschen, die nach anderen Gesetzen leben als gewöhnliche Menschen, und die in ihrem Verhalten anders beurteilt werden sollten.

Die objektiv-idealistischen Ästhetiken behandeln den Künstler

---

318 Deweys Beispiele stammen in der Regel aus der *Barnes-Collection*. Einen Einblick bietet der Band *La Joie de Vivre*. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection. München 1993.

319 *Dewey: Art as Experience*. A. a. O. 264.

320 »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.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gemeinhin als kreatives Genie, das von den Göttern besonders begnadet ist und unter den Menschen besondere Verehrung und Privilegien verdient. Am deutlichsten findet sich dieses Künstlerbild bei Emerson ausgeprägt, der die Künstler aus der Zivilisation in die Wälder verbannt, damit ihr Genie nicht gestört wird. Auch der Künstler des frühen Schelling schwebt so sehr über den Wassern, daß ihn die Belange der normalen Sterblichen jenseits der Gnade der Götter kaum noch berühren. Obwohl sich Hegel vom romantischen Geniekult distanziert, betrachtet auch seine Ästhetik den Künstler noch als Ausnahmemenschen. Für Hegel ist der Künstler nämlich jemand, der als erster die neuen Ausdrucksbedürfnisse seiner Zeit erfassen und in physischem Material sichtbar machen kann. Anschaulich vergleicht Hegel den Künstler mit einem Menschen, der auf der Spitze einer großen Menschenpyramide steht und deshalb als erster sieht, wenn die Sonne aufgeht.

Mit entgegengesetzten Vorzeichen behauptet die mentalistische Ästhetik ebenfalls eine Sonderstellung des Künstlers. Allerdings siedelt sie ihn nicht über, sondern weit unterhalb des tätigen Erwachsenen auf dem Niveau von Kindern und Wilden an. Sie verbannt die Künstler schließlich (wenn sie nicht gerade zum Briefkasten gehen) aus der alltäglichen Lebenswelt in Kindergärten und Reservate.[321]

Die pragmatistische Ästhetik hingegen sieht in Künstlern ganz normale Menschen mit ganz normalen Bedürfnissen und Sehnsüchten. Ihrer Auffassung zufolge unterscheiden sich Künstler von anderen Menschen lediglich dadurch, daß sie sich eine besondere Fähigkeit erworben haben, dasjenige, was sie für wichtig halten, mit dem spezifischen Medium ihrer jeweiligen Kunst besonders deutlich zum Ausdruck zu bringen.

Auffällig (und vielleicht auf den Einfluß von T. S. Eliot zurückzuführen?) ist nun, wie eindeutig sich Collingwood in diesem einen Punkt auf die Seite des Pragmatismus schlägt, nachdem er in seiner frühen Ästhetik verstiegene Thesen zum naiv vor sich hin imaginierenden Künstler vertreten und die Künstler sogar mit Werwölfen verglichen hatte! Davon ist beim späten Collingwood keine Rede mehr. Vielmehr betont der späte Collingwood ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik, daß der Künstler gegenüber seinem Pu-

[321] Nicht ohne Grund sieht sich der frühe Collingwood veranlaßt, die Tätigkeit Kunst vom Spielen und vom Träumen abzugrenzen. Vgl. dazu *Collingwood: Speculum Mentis.* A. a. O. 91–107.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

blikum weder wegen besonderer Emotionen noch wegen besonders genialer Ausdrucksfähigkeiten »einzigartig« sei, sondern lediglich deshalb, weil er besonders aufrichtig »etwas ausdrückt, was alle fühlen, und was eigentlich auch alle ausdrücken können«.[322] Ja, schließlich bezeichnet der späte Collingwood sogar alle Mythen von künstlerischen Extravaganzen, die er früher selbst so eifrig lanciert hatte, abfällig als Selbststilisierung der Künstler ohne jede sachliche Berechtigung.

5. Ein fünfter Unterschied betrifft die Genese der Kunstwerke. Die idealistischen Ästhetiken nehmen in der Regel eine spezielle ästhetische Fähigkeit, Instanz oder Kraft an, aus der heraus Kunstwerke entstehen. So kommt dem frühen Schelling zufolge die heilige natura naturans dem empfängnisbereiten Künstler im glücklichen Moment des Gelingens zu Hilfe. Auch für Hegel ist der Künstler zumindest solange Handlanger des Absoluten, wie es im sinnlichen Medium der Kunst seine adäquate Verkörperung sucht, und Emerson sieht die Allseele am Werk. Vergleichbar nimmt die mentalistische Ästhetik mit der Intuitions- bzw. Imaginationsfähigkeit eine spezielle Fähigkeit an, die nur im Bereich des Ästhetischen ihre Entfaltungsmöglichkeiten hat.

Für die pragmatistische Ästhetik gibt es nun weder eine heilige Instanz des Kunstschaffens noch eine spezielle ästhetische Fähigkeit. Für die pragmatistische Ästhetik Deweys entstehen Kunstwerke vielmehr aus einer Perfektionierung der Ausdrucksfähigkeiten, die auch im Alltag zum Einsatz kommen, und mit denen jeder Mensch gesegnet ist. Die Position des späten Collingwood changiert auch in der Frage nach der Genese von Kunstwerken. Einerseits verortet auch Collingwood diese Genese in einem Zusammenspiel unserer imaginativen und expressiven Fähigkeiten auf dem Niveau des Bewußtseins. Das sind Fähigkeiten, mit denen jeder gesunde Mensch begabt ist. Andererseits aber markiert er doch einen deutlichen qualitativen Sprung zwischen der Tätigkeit von Künstlern und Nicht-Künstlern mit der These, daß die imaginative Tätigkeit des Künstlers durch korrespondierende physisch-sinnliche Tätigkeit auf ein solches Komplexitäts- und Intensitätsniveau gehoben werden müsse, daß dem

[322] »The poet is not singular either in his having that emotion or in his power of expressing it; he is singular in his ability to take the initiative in expressing what all feel, and all can express.« *Collingwood: Principles.* 119.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gegenüber die alltägliche Imaginationstätigkeit ›farblos und blutleer‹ erscheint.

6. Wegen der Sonderstellung, die dem Künstler und seinem Schaffen in idealistischen Ästhetiken in der Regel zugesprochen wird, stellt der Stellenwert des Planens, des Ausprobierens und Verwerfens, der selbstkritischen Reflexion in der Tätigkeit des Künstlers für den idealistischen Ästhetiker ein großes Problem dar. Wenn der Künstler tüftelt – was unterscheidet sein Schaffen dann von dem des Handwerkers?

Um das künstlerische Schaffen in dieser Hinsicht von anderen, als banal angesehenen Formen des Schaffens abzugrenzen, haben sich viele objektiv-idealistische Ästhetiker einer Kairos-Auffassung verschrieben. Das griechische Wort ›Kairos‹ bezeichnet einen ausgezeichneten Moment in Raum und Zeit, an dem menschliches Handeln plötzlich und überraschend zur Erfüllung gelangt. Der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles zufolge ist der Kairos das »Gute in der Kategorie der Zeit«; genauer: der günstige Moment, in dem die Zufälle der Gegenwart die Pläne der Vergangenheit im Hinblick auf eine beabsichtigte Zukunft stützen.[323] Der Kairos-Auffassung von Kunst zufolge, wie sie in vielen objektiv-idealistischen Ästhetiken zu finden ist, gibt es einen geheimnisvollen Moment im Kunstschaffen, in dem etwas geschieht, was der Künstler nicht geplant hat, was er mit seinem beschränkten menschlichen Intellekt auch gar nicht planen konnte, und auf das er sich hingebungsvoll einlassen muß, wenn sein Schaffen gelingen soll. Paradigmatisch kann wieder die Ästhetik des frühen Schelling angeführt werden. Sie fordert, daß sich der Künstler nach allem Planen irgendwann losreißen muß, damit sich mit seiner »bewußten Tätigkeit« die »bewußtlose Kraft« der natura naturans verbinden kann. Nur wenn der Künstler so für einen Moment losläßt und sich der Schöpfungsmacht der natura naturans hingibt, kann er nach Schelling zu den Glücklichen gehören, die »die Götter« mit ihrem »schaffenden Geist«[324] gesegnet haben. Denselben Gedanken äußert Coleridge: Auch für ihn muß es im Laufe des Kunstschaffens einen Moment geben, in dem der Künstler losläßt und nicht mehr plant, damit sein Schaffen durch die heilige Macht der Natur eine

[323] *Aristoteles: Nikomachische Ethik.* A. a. O. 1096a26, 1110a13, 1104a8, 1174b3–13.
[324] *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.* 1807. Im Text zit. nach einl. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 12 f.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Vollendung finden kann, die ein menschlicher Intellekt nicht planen kann, und die deshalb als Geschenk angesehen werden muß.[325]

Die mentalistischen Ästhetiken lösen das Problem der Abgrenzung künstlerischer Kreativität vom banalen Planen des Handwerkers hingegen, indem sie die intellektuellen und praktischen Fähigkeiten erst gar nicht oder (wie im Falle des frühen Collingwood) nur unbewußt zum Zuge kommen lassen. Es stellt eine zentrale These der Ästhetik des frühen Croce dar, daß der Künstler nicht mehr Künstler ist, sobald er sich planend und konstruierend an die Ausführung seiner Intuition in physischem Material macht.

Für den pragmatistischen Ästhetiker hingegen ist die Beteiligung der planenden Intelligenz im Zuge der ästhetischen Tätigkeit ebensowenig verzichtbar wie in allen anderen Tätigkeitsformen des alltäglichen Lebens auch. Insbesondere die mentalistische Auffassung vom dumpf vor sich hin imaginierenden Künstler hält die pragmatistische Ästhetik für einen albernen Mythos.

Wieder nimmt der späte Collingwood eine Zwitterstellung ein. Einerseits zeigt er sich der Kairos-Theorie vom Kunstschaffen immer noch verpflichtet, wenn er im Zuge seiner Abgrenzungsbemühungen der Handwerkstätigkeit vom Kunstschaffen betont, daß man bei handwerklichen Tätigkeiten zwischen dem Planen und dem Ausführen unterscheiden müsse, was beim Kunstschaffen jedoch nicht möglich wäre, weil ein Gedicht anders als ein Tisch beispielsweise vor seiner Anfertigung nicht geplant werden könne. Andererseits aber räumt er der Selbstreflexion des Künstlers über sein Schaffen einen großen Raum ein. Schließlich will der späte Collingwood sogar Diskussionsforen einrichten, in denen sich das Publikum kritisch zum Schaffen der Künstler äußert, damit der Künstler sein Schaffen gezielt an den Bedürfnissen seines Publikums ausrichten kann.

7. Obwohl die objektiv-idealistischen Ästhetiken Hegels, Schel-

---

[325] Auch bezüglich der Kairos-Auffassung des Kunstschaffens stellt Hegel wieder einmal eine Ausnahme dar. Er paraphrasiert in offensichtlich polemischer Absicht die romantische Auffassung, wenn er von einem »Zustand der Begeisterung« spricht, in dem der Künstler schaffen soll, und in den er teilweise »durch einen Gegenstand versetzt« wird, in den er sich aber auch »durch Willkür selber« versetzen kann, insofern er den »guten Dienst der Champagnerflasche« nicht vergißt. *Hegel: Vorlesungen.* A. a. O. Bd. 13, 46. Für Hegel wird man nicht in einem geheimnisvollen Moment der Begeisterung plötzlich aus der Gnade einer göttlichen Schöpfungsmacht heraus zum Künstler, sondern ganz im Sinne der späteren pragmatistischen Ästhetiken durch »Reflexion, Fleiß und Übung«. A. a. O. 47.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lings und der angelsächsischen Romantik das Kunstwerk als physische Verkörperung eines Gehalts definieren, haben auch diese Ästhetiken große Schwierigkeiten mit der Akzeptanz der physischen Materialität von Kunstwerken. In seltener Einigkeit betrachten beide Spielarten der idealistischen Ästhetik die physischen Aspekte des Kunstschaffens als regelrecht störend. So appelliert Schelling dringend an die Künstler, sich von der materiellen Oberfläche der Dinge zu distanzieren, weil er keine nur materiellen, toten Formen, sondern vom Atem des Lebens beseelte Wesenheiten schaffen soll. Croces mentalistische Ästhetik sieht die physischen Aspekte des Kunstschaffens sogar als der Tätigkeit Kunst äußerlich an. Ihr zufolge dienen physische Kunstwerke lediglich zu Gedächtniszwecken und vielleicht noch dazu, der künstlerischen Tätigkeit Impulse zu geben. Ansonsten aber sind sie verzichtbar.

Wieder äußert sich die pragmatistische Ästhetik genau gegenteilig. Sie würde jeden Künstler als Scharlatan bezeichnen, der kein physisches Kunstwerk vorweisen kann, weil sie die physische Materialgestaltung für einen konstitutiven Bestandteil der Tätigkeit Kunst hält.[326] Und wieder changiert der späte Collingwood. Einerseits betont er, daß die Tätigkeit Kunst wesentlich im Kopf stattfinden würde. Andererseits erklärt er jedoch die physischen Aspekte des Kunstschaffens sowohl aus Sicht des Publikums als auch um der Intensivierung und Bereicherung der künstlerischen Tätigkeit willen für unverzichtbar.

8. In keiner Frage sind sich die idealistischen Ästhetiken der beiden Spielarten so wenig einig wie in der Frage nach dem Wahrheitswert der Tätigkeit Kunst. Die Geister innerhalb des Lagers der idealistischen Ästhetik scheiden sich an keiner Frage so deutlich. Die Ästhetiken des objektiven Idealismus und allen voran die Ästhetik des frühen Schelling als das Paradigma einer objektiv-idealistischen Ästhetik überhaupt sehen im schönen Kunstwerk eine Offenbarungsinstanz, in der sich ein außergewöhnliches Wahrheitsgeschehen verdichtet, weil sie ihren Ursprung in einer übernatürlichen, spirituellen und sogar göttlichen Instanz hat. Natürlich überfrachtet die objektiv-idealistische Ästhetik die Kunstwerke mit ihrem An-

[326] Besonders in diesem Punkt macht sich der Einfluß des späten Bosanquet auf die pragmatistische Ästhetik bemerkbar, der gegen Croces mentalistische Ästhetik ja vehement auf dem Stellenwert des physischen Kunstwerks für die Tätigkeit Kunst bestanden hatte. Vgl. Absatz 3.4.h.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

spruch, weil wir schließlich alle aus Erfahrung wissen, daß jeder in ein Kunstwerk etwas anderes hineinliest, und daß die Botschaften von Kunstwerken, wenn sie denn angenommen werden, definitiv nicht intersubjektiv verifizierbar sind. Deshalb sollte man das Kind allerdings nicht mit dem Bade ausschütten und jede Ausdrucks- und Wahrheitsfunktion von Kunstwerken leugnen, wie es die mentalistische Ästhetik tut. Schließlich muß selbst der frühe Collingwood einräumen, daß wir Kunstwerke gemeinhin so behandeln, als hätten sie eine Botschaft für uns, auch wenn wir uns nicht festlegen, wie diese Botschaft konkret lautet.

In dieser Frage begeht die pragmatistische Ästhetik ausnahmsweise einmal den goldenen Mittelweg zwischen den beiden idealistischen Positionen. Sie faßt das Kunstwerk als individuelles Ausdrucksmedium und als individuelle Verkörperung der Interessen eines individuellen Künstlers oder auch einer sozialen Gemeinschaft auf, das als um so gelungener zu gelten hat, je mehr Rezipienten es dann tatsächlich auch etwas sagt. Auch der späte Collingwood schlägt diesen pragmatistischen Mittelweg ein. Erst bezeichnet er in einer Anmerkung die in seiner frühen mentalistischen Ästhetik vertretene Auffassung vom Wahrheitswert der Tätigkeit Kunst als »jugendliche Narrheit«[327]. Dann bekennt er sich zu der Auffassung, daß jede aufrichtige Äußerung von tatsächlich empfundenen Emotionen »notwendigerweise den Versuch« darstellen würde, »die Wahrheit zu sagen« (state the truth)[328], und daß »eine Äußerung nur dann ein gutes Kunst-Wirken« darstellt, »wenn es sich um eine wahre Äußerung« handelt.[329] Der späte Collingwood macht also den Wahrheitswert eines Kunstwerks ganz im Sinne der pragmatistischen Ästhetik von der Aufrichtigkeit des Künstlers sowie von seiner technischen Verdeutlichungskompetenz abhängig.

9. Signifikant unterschiedliche Auffassungen gibt es zwischen Pragmatisten und Idealisten neuntens auch in der Frage nach der ethischen Dimension der Kunst. Den idealistischen Ästhetiken zufol-

---

[327] »I am not so much criticizing anybody else, as doing penance for youthful follies of my own.« (Es folgt ein Hinweis auf *Collingwood: Outlines*. A. a. O. 23; sowie auf *ders.: Speculum*. A. a. O. 59 f.). *Collingwood: Principles*. A. a. O. (285–299) 288, Anm. 1.

[328] »It follows that this utterance, so far from being indifferent to the distinction between truth and falsehood, is necessarily an attempt to state the truth.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 287.

[329] »So far as the utterance is a good work of art, it is a true utterance; its artistic merit and its truth are the same thing.« *Collingwood: Principles*. A. a. O. 287.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ge erfüllen Kunstwerke nur in höchst indirekter Weise ethische Funktionen, indem sie uns nämlich von den alltäglichen Lebensprozessen separieren und uns Erlebnisse schenken, die ›nicht von dieser Welt‹ und deshalb besonders erfreulich und beglückend sind. Die objektiv-idealistischen Ästhetiken (nehmen wir die Ästhetik Hegels wieder einmal aus) betonen in der Regel, daß das Kunstwerk überirdisches Glück und überirdische Freude schenken würde, indem es uns zeigt, wie unsere Wirklichkeit jenseits aller Kontingenzen tatsächlich beschaffen ist. So heißt es bei Wordsworth, daß »der Dichter nur einer einzigen Einschränkung unterliege«, nämlich »der Notwendigkeit« in »Anerkennung der Schönheit des Universums« einem »Menschen Freude zu schenken«.[330] Dieselbe Stoßrichtung hat die Passage, in welcher der frühe Schelling schreibt, daß Kunstwerke auf der höchsten Stufe von Schönheit das »Feuer göttlicher Liebe« erwecken würden, weil »den Beschauenden« mit »plötzlicher Klarheit« die »Gewißheit« überfalle, daß »aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist«[331]. Auch den mentalistischen Ästhetiken zufolge leistet das Kunstwerk nur in höchst indirekter Weise einen ethischen Beitrag zum Gelingen eines geglückten Lebens seiner Rezipienten. Dem Mentalismus zufolge ist die Tätigkeit Kunst nämlich nur deshalb momentweise von einem glücklichen Erleben begleitet, weil sie uns von unseren alltäglichen Lebensvollzügen separiert und uns für eine kleine Weile von ihren Mühsalen und Problemen entfernt. Dadurch wird ein Freiraum des Erlebens geschaffen, in dem wir uns einzig darauf konzentrieren können, den störungsfreien Verlauf unserer mentalen Tätigkeit Kunst zu genießen.

Die pragmatistische Ästhetik hat im deutlichen Gegensatz zu allen idealistischen Ästhetiken nicht das geringste Problem damit, das Kunstwerk als ein ethisches Instrument zu betrachten, das durch seine Ausdrucksfunktion menschliche Glückskonzeptionen deutlicher hervortreten lassen und bei ihrer Realisierung förderlich sein kann. Sie betrachtet Kunstwerke nicht mehr als Geschenke göttlicher Gnade oder als Produkte einer naiv-weltabgewandten Imaginations-

---

330 »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, Anm. 50.

331 *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.* 1807/1860. Im Text zit. nach einl. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 29.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

tätigkeit, sondern ganz handfest als Instanzen, die wie die Gegebenheiten der äußeren Natur und Umwelt, wie Institutionen oder auch Handwerkzeuge, auf unsere alltäglichen Lebensprozesse einwirken und unsere Interessen je nach Beschaffenheit und Angemessenheit entweder hemmen oder befördern können.

Diese Position steht natürlich in bedrohlicher Nähe zu einer Handwerksauffassung von Kunst, weil sie schließlich das Kunstwerk als Mittel zu etwas außerhalb seiner selbst auffaßt (das allerdings immerhin das menschliche Glück ist). Also sollte man vermuten, daß sie für den späten Collingwood absolut inakzeptabel ist. Wenig überraschend betont Collingwood dann auch einerseits immer wieder, daß Kunst im emphatischen Sinne nur den einen Zweck haben dürfe, unbewußte Gefühle bewußt zu machen. Sobald wir aber weiterfragen, wozu das gut und nützlich sein soll, gibt der späte Collingwood jedoch genau die Antwort, die ein Pragmatist auch gegeben hätte, die Antwort nämlich, daß wir unsere wirklichen Gefühle kennen müssen, wenn wir unsere äußeren Lebensvollzüge erfolgreich organisieren und gestalten wollen! Collingwoods stille (und sicherlich nicht intendierte!) Annäherung an die pragmatistische Ästhetik zeigt sich nirgends so deutlich wie in den Passagen, in denen er davor warnt, mißlungene Kunst als harmloses Ärgernis anzusehen. Leidenschaftlich formuliert er einen Appell, der sich so nahezu wörtlich in einer pragmatistischen Ästhetik abdrucken ließe. Der Appell lautet, daß man jedes mangelhafte Auftreten der Tätigkeit Kunst als Auswuchs eines korrumpierten Bewußtseins nicht tolerieren dürfe, weil »das Erkennen des Selbst« (das erfolgreich bewußtmachende Tätigkeit Kunst ja leistet) schließlich »der Urgrund allen Lebens oberhalb des rein physischen Niveaus« sei. Dem späten Collingwood zufolge braucht die Gesellschaft die Kunst und die Künstler, weil er in der »Kunst die Medizin der Gesellschaft gegen ihre schlimmste Krankheit« sieht, »nämlich gegen die Korruption des Bewußtseins«[332]. Einer solchen ethischen Instrumentalisierung von Kunst hätte keiner der idealistischen Ästhetiker seiner Tradition zugestimmt!

10. Der auffälligste Unterschied liegt schließlich zehntens in

[332] »To know ourselves is the foundation of all life, that develops beyond the merely physical level of experience.« *Collingwood: Principles.* A. a. O. 284. »Art is the community's medicine for the worst disease of mind, the corruption of consciousness.« A. a. O. 330.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

dem Stellenwert, den die pragmatistische Ästhetik im Gegensatz zu den idealistischen Ästhetiken der Konzeption des ›Schönen‹ einräumen. Zwar verstehen die angelsächsischen Romantiker etwas ganz anderes unter ›dem Schönen‹ als die mentalistischen Ästhetiken Croces und des frühen Collingwood. Die angelsächsischen Romantiker sprechen von einem ›schönen Kunstwerk‹, wenn eine physische Gestalt einen Gegenstand in individueller und einzigartiger Weise als liebenswürdig präsentiert. In den Augen Croces und seiner Parteigänger können hingegen nur die Gefühle ›schön‹ genannt werden, die eine reibungslos verlaufende mentale Tätigkeit begleiten. Diesem signifikanten Unterschied zum Trotz haben beide ästhetischen Ansätze jedoch gemeinsam, daß sie die Konzeption des ›Schönen‹ jeweils in ihr Zentrum stellen.

In auffälliger Einstimmigkeit eliminieren nun sowohl Dewey als auch der späte Collingwood den Begriff des ›Schönen‹ aus ihren Ästhetiken, mit dem Argument, daß man mit dem Satz ›das ist aber schön‹ lediglich eine unspezifische Bewunderung zum Ausdruck bringen könne. Dewey hält »Schönheit« für eine ästhetisch obsolete Konzeption, die nur dann noch Sinn macht, insofern die Äußerung ›das ist aber schön!‹ als »gerechter Tribut an die Fähigkeit des Objekts« verstanden wird, »eine der Huldigung nahekommende Bewunderung zu wecken«[333]. Fast im selben Wortlaut lesen wir bei Collingwood, daß das Etikett ›Schönheit‹ ästhetisch unbrauchbar sei, weil es keine meßbare physische Objekteigenschaft bezeichnen, sondern so unterschiedliche Gegenstände wie Frauen, mathematische Beweise oder Billardstöße im emphatischen Sinne als »bewunderungswürdig oder ausgezeichnet oder begehrenswert« auszeichnen würde.[334] Sowohl Dewey als auch Collingwood sehen im Kunstwerk nicht mehr etwas per se Schönes, sondern ein Ausdrucksmedium, das sich von anderen Ausdrucksmedien erstens durch Individualität und Originalität und zweitens durch Deutlichkeit und Prägnanz unterscheidet. Insofern lösen Konzeptionen wie die ›Intensität des Erlebens‹, die ›Adäquatheit und Deutlichkeit der physischen Verkörperung‹ und als Pendant die ›Aufrichtigkeit des Künstlers die ›Schönheit‹ als Kriterium in einer pragmatistischen Theorie des äs-

333 Vgl. dazu *Dewey: Art as Experience.* A. a. O. 128, 134–155 sowie Abschnitt 6.3.

334 »To call a thing beautiful in Greek, whether ordinary or philosophical Greek, is simply to call it admirable, or excellent or desirable«. *Collingwood: Principles.* A. a. O. 38.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

thetischen Urteils ab. Das hat natürlich Konsequenzen. So lassen sich aufgrund eines nicht mehr idealistischen, sondern pragmatistischen Ansatzes in der Ästhetik plötzlich diejenigen Phänomene in der Kunst relativ problemlos ebenfalls mit dem emphatischen Etikett ›Kunstwerk‹ auszeichnen, die für sämtliche idealistischen Ästhetiken immer ein Problem darstellten, weil sie trotz eines unbestreitbaren ästhetischen Charakters als ›häßlich‹ bezeichnet werden müssen. Ausgehend von Dewey und dem späten Collingwood ließe sich eine tragfähige Ästhetik des Häßlichen entwickeln, in der es keine Rolle mehr spielt, ob ein Kunstwerk in einem ästhetischen Sinne schön ist oder nicht oder ob es seine Gegenstände als liebenswürdige präsentiert, sondern in der es lediglich darum geht, ob es ein aufrichtig und intensiv erlebtes Gefühl gleich welcher Qualität adäquat, deutlich und erfahrungsintensivierend physisch verkörpert. Dazu kann ich jedoch erst in einer separierten systematischen Abhandlung kommen.

(c) Eine Schlußbemerkung. Diese philosophiehistorische Abhandlung sollte die Entwicklungslinien der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus nachzeichnen und erläutern, aus welchen Fragen und Anliegen jeweils welche neuen Positionen entstanden sind. Zu Beginn schien es, als wäre die Frage nach der Wahrheitsfunktion der Kunst die Frage, an der sich die Geister dieser ästhetischen Tradition scheiden würden. Den ersten wirklichen Gegenpol zur Ästhetik der englischen Romantik bildeten ja schließlich nicht etwa die hegelianischen Ästhetiken des Second-Oxford-Hegelianismus, sondern die mentalistische Ästhetik Croces, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus Eingang gefunden hat. Diese Ästhetik erwies sich allerdings schnell als trojanisches Pferd. Sie wirft nämlich ein Problem besonders massiv auf, mit dem bei näherer Hinsicht alle idealistischen Ästhetiken gleich welcher Spielart herumlaborieren. Es handelt sich um das Problem, welches Bradley im Jahr 1901 auf die prägnante Formel gebracht hat, ob sich die idealistische Ästhetik generell und die mentalistische Ästhetik speziell nicht dem Verdacht aussetzen würde, die Kunst von den alltäglichen Lebensvollzügen zu separieren?[335]

Dieses letzte Kapitel dieser philosophiehistorischen Abhandlung zur Entwicklungsgeschichte der Ästhetik des angelsächsischen Idea-

[335] *Bradley: Poetry for Poetry's Sake.* A. a. O. 6.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

lismus sollte nun zeigen, daß dieses Problem letztlich den Untergang einer ästhetischen Position eingeläutet hat, die es von ihren Prämissen und Vorentscheidungen her nicht zu lösen vermag. Der frühe Collingwood widmet sich dem Problem vom internen Standpunkt einer mentalistischen Ästhetik her, um kläglich zu scheitern. Das Scheitern ist zwangsläufig, weil sich das Problem der Verortung der Tätigkeit Kunst im Leben im Rahmen einer Ästhetik nun einmal nicht lösen läßt, welche die wesentliche Vorgabe macht, daß die Tätigkeit Kunst jenseits aller praktischen Lebensvollzüge ihren Ort im Kopf hat. Dann nimmt sich der amerikanische Pragmatist John Dewey Bradleys Frage an, um sie in einem relativ großen Abstand zu der Tradition, aus der sie stammt, in einem definitiv nicht mehr idealismusverdächtigen Sinne zu beantworten. Auf der Spitze dieses Berges steht schließlich der späte Collingwood, der sich selbst der ästhetischen Tradition noch zurechnet, deren zentrales Problem er lösen will, und der die Ästhetiken seiner Vorgänger ganz genau und in jedem Detail kennt. Bezeichnend ist nun die Tatsache, daß Collingwood zur Lösung des Problems der Verortung der Tätigkeit Kunst in den praktischen Lebensvollzügen schließlich so viele Abstriche an dem machen muß, was seine ästhetische Tradition seit ihren Anfängen bei Coleridge und Wordsworth zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelehrt hat, daß seine späte Ästhetik schließlich definitiv keine idealistische Ästhetik mehr ist. Gerade deshalb aber hat Collingwoods späte Ästhetik innerhalb meiner philosophiehistorischen Abhandlung eine besonders exponierte Position. In ihr findet die Tradition der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus aus einer sachlich begründeten Notwendigkeit heraus nämlich ihr

ENDE.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bibliographie

A Companion to Aesthetics. Hrsg. v. D. E. Cooper. Cambridge (Mass.) 1992

Abrams, M. H.: Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature. New York 1971.

Abrams, M. H.: The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition. New York 1958.

Adolphi, Rainer: Die ideale Welt im Materialen verankert. Grundlegung eines Prozeßdenkens in Schellings Freiheitsphilosophie. In: *Schelling-Studien.* Bd. 1. Hrsg. v. E. Hahn. Berlin 2000, 147–175.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970/[5]1981.

Alban Berg Symposion Wien 1980. Tagungsbericht. Hrsg. v. R. Klein. Wien 1981.

Albert, Karl: Die Lehre vom Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus. Diss. Bonn 1950.

Alexander, S.: Art and Instinct. Oxford 1927.

Alexander, Thomas: John Dewey's Theory of Art, Experience, and Nature. The Horizons of Feeling. Albany 1987.

Allesch, Christian G.: Geschichte der psychologischen Ästhetik. Göttingen 1987.

Anderson P. R.; Fisch, M. H.: Philosophy in America, from the Puritans to James. New York 1939.

Angehrn, Emil: Freiheit und System bei Hegel. Berlin/New York 1977.

Antoni, C: Benedetto Croce und die deutsche Kultur. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 36. 1954, 129–144.

Aristoteles: Metaphysik. Hamburg [3]1989.

Aristoteles: Nikomachische Ethik. Stuttgart 1969.

Aristoteles: Poetik. Stuttgart 1961. Reprinted 1981.

Asmuth, Christoph: Natur als Objekt – Natur als Subjekt. Der Wandel des Naturbegriffs bei Fichte und Schelling. In: *Neuzeitliches Denken.* Festschrift für H. Poser zum, 65. Geburtstag. Hrsg. v. G. Abel, H.-J. Engfer, C. Hubig. Berlin/New York 2002, 305–321.

Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998.

Audiat, Pierre: La Biographie de l'œuvre littéraire. Esquisse d'une méthode critique. Paris 1925.

Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Hrsg. v. A. Esser. Berlin 1995.

Baum, Manfred: Zur Geschichte der Philosophie. Bd. 2. Von Kant bis zur Gegenwart. Würzburg 1983.

Baumeister, Thomas: Kunst als Erfahrung. Bemerkungen zu Deweys ›Art as Experience‹. In: *Zeitschrift für Philosophische Forschung* 37. 1983, 616–624.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ 1750/1758. Übers. u. hrsg. v. H. R. Schweizer. Hamburg 1988.

Baumgartner, Hans Michael; Korten, Harald: Friedrich Wilhelm Josef Schelling. München 1996.

Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989.

Behrmann, Gisela: Moralische Gefühle. In: *Ethik und Unterricht.* Zeitschrift für die Fächergruppe Ethik/Werte und Normen/LER/Praktische Philosophie. Hrsg. v. H. P. Mahnke. Januar 2001, 18–26.

Beierwaltes, Werner: Einleitung. In: *F. W. J. Schelling: Texte zur Philosophie der Kunst.* Einl. u. hrsg. v. W. Beierwaltes. Stuttgart 1982, 3–35.

Beierwaltes, Werner: Platonismus und Idealismus. Frankfurt a. M. 1972.

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. S. Unseld. Frankfurt a. M. 1955. Reprinted 1977.

Bentley, Eric: The Cult of the Superman. A Study of the Idea of Heroism in Carlyle and Nietzsche. With Notes on Other Hero-Worshippers of Modern Time. London 1947.

Bernstein, Richard: Demokratie als moralische Lebensweise. In: *Frankfurter Rundschau.* 1. April 1997, 13.

Blake, Vernon: Relation in Art. London 1925.

Blau, Joseph F.: Men and Movements in American Philosophy. In: *Prentice Hall Philosophy Series.* Hrsg. v. A. E. Murphy. New York ^{4}1955. Auch als *ders.: Philosophie und Philosophen Amerikas.* Ein historischer Abriß. Übers. v. H. W. Kimmel. Meisenheim/Glan 1957.

Bloch, Ernst: Freiheit und Ordnung. Abriß der Sozialutopien. Leipzig 1987.

Bloch, Ernst: Philosophie der Kunst. In: *Gesamtausgabe.* Bd. 8. *Subjekt Objekt.* Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt a. M. 1977, 274–313.

Bloom, Harold: The Literary Criticism of John Ruskin. New York 1965.

Bohrer, Karl-Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien 1978.

Bohrer, Karl-Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989.

Bonaparte, Marie: Edgar Allan Poe. Psychoanalytische Studien. 3 Bde. Übers. v. F. Lehner. Wien 1934.

Bonetti, Paolo: Introduzione a Croce. Bari 1984.

Bosanquet, Bernard: A History of Aesthetic. London 1892/^{4}1917.

Bosanquet, Bernard: Croce's Aesthetics. In: *Proceedings of the British Academy* 9. 1919–1920, 261–288.

Bosanquet, Bernard: Essays and Addresses. London 1889. Reprinted Bristol 1999.

Bosanquet, Bernard: Review of B. Croce. Logic as the Science of Pure Concept. In: *Mind* 27. 1918, 475–484.

Bosanquet, Bernard: Review of B. Croce. The Philosophy of the Practical. In: *Hibbert Journal* 13. 1914–1915, 217–220.

Bosanquet, Bernard: Science and Philosophy and other Essays by the Late Bernard Bosanquet. Hrsg. v. J. H. Muirhead, R. C. Bosanquet. London 1927.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bosanquet, Bernard: Some Suggestions in Ethics. London 1918/²1919.
Bosanquet, Bernard: The Collected Works of Bernard Bosanquet. 20 Bde. Hrsg. v. W. Sweet. Bristol 1999.
Bosanquet, Bernard: The Home Arts and Industries Association I. Aim and Objects. In: *Charity Organisation Review* 4. 1888, 135 ff.
Bosanquet, Bernard: The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art. Einl. u. übers. u. hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.
Bosanquet, Bernard: The Part Played by Aesthetic in the Development of Modern Philosophy. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 1.2. 1888–1889, 77–97.
Bosanquet, Bernard: The Philosophical Theory of the State. London 1899/⁴1923. Reprinted 1951.
Bosanquet, Bernard: The Philosophy of Benedetto Croce. In: *Quarterly Review* 231.459. 1919, 359–377.
Bosanquet, Bernard: The Principle of Individuality and Value. Gifford Lectures 1911. London 1912.
Bosanquet, Bernard: The Value and Destiny of the Individual. Gifford-Lectures 1912. London 1913.
Bosanquet, Bernard: Three Lectures on Aesthetic. London 1915. Reprinted New York 1968.
Bosanquet, Bernard: Three Letters to Croce. In: *La Critica* 34. 1936, 225–231.
Bosanquet, Helen: Bernard Bosanquet. A short account of his life. London 1924.
Bradley, Andrew C.: English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth. Manchester 1909. Reprinted 1969.
Bradley, Andrew C.: Oxford Lectures on Poetry. London 1909/²1909. Reprinted 1934.
Bradley, Andrew C.; Lord Haldane, R. B.: Bernard Bosanquet. Proceedings of the British Academy. 1923.
Bradley, Francis Herbert.: On the Treatment of Sexual Detail in Literature. 1912. In *ders.: Collected Essays.* Oxford 1935/1969, 618–627.
Bradley, Francis Herbert.: The Principles of Logic. London 1883/²1922.
Bradley, Francis Herbert: Appearance and Reality. London 1884. Auch als *ders.: Erscheinung und Wirklichkeit.* Übers. u. Vorwort v. F. Blaschke. Leipzig 1920.
Brandl, Alois: S. T. Coleridge und die englische Romantik. Berlin 1886.
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, Amtsgeschäften und Werk Immanuel Kants. Hamburg 1994, 19–57.
Brandt, Reinhard: Zur Logik des ästhetischen Urteils. In: *Kants Ästhetik.* Kant's Aesthetics. L'Esthetique de Kant. Hrsg. v. H. Parret. New York 1998, 229–245.
Brecht, Bertolt: Das epische Theater. 1939. In: *Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band.* Frankfurt a. M. 1978, 983–998.
Breunig, Hans-Werner: Die Gemeinschaft in der Metaphysik McTaggarts. In: *Europäische Hochschulschriften* 20.335. Frankfurt a. M./Bern/New York/Paris, 1991.
Breunig, Hans-Werner: Verstand und Einbildungskraft in der englischen Romantik. S. T. Coleridge als Kulminationspunkt seiner Zeit. Münster 2002.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Brigleb, Klaus: Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik. Tübingen 1962.
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.
Brown, Merle E.: Neo-Idealistic Aesthetics. Croce – Gentile – Collingwood. Detroit 1966.
Brunkhorst-Hasenclever, Annegrit: Die Transformierung der theologischen Deutung des Todes bei G. W. F. Hegel. Ein Beitrag zur Formbestimmung von Paradox und Synthese. Frankfurt a. M. 1976.
Bubner, Rüdiger: *Ästhetische Erfahrung.* Frankfurt a. M. 1989.
Bubner, Rüdiger: Dialektik und Wissenschaft. Frankfurt a. M. 1973.
Buck, A.: Croce e la Germania. In: *Rivista di Studi crociani* 4. 1967, 129–140.
Burke, Edmund: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautifull. London 1757/^{2}1759. Auch als *ders.: Vom Erhabenen und Schönen.* Übers. v. F. Bassenge. Hrsg. v. W. Strube. Hamburg ^{2}1989.
Caird, Edward: Hegel. Edinburgh/London 1883.
Campbell, James Dykes: Life of S. T. Coleridge. London 1894.
Carlyle, Thomas: On Heroes and Hero-Worship. Auch als *ders.: Helden und Heldenverehrung.* Übers. v. A. Luntowski. Berlin 1912.
Carrière, Moritz: Ästhetik des Häßlichen. Von Karl Rosenkranz. In: *Beilage zu Nr. 250 der Allgemeinen Zeitung Augsburg.* Augsburg 7. September 1853.
Carritt, Edgar F.: The Theory of Beauty. London 1902.
Cassirer, Ernst: Sprache und Mythos. Hamburg 1925.
Cassirer, Ernst: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs. Oxford 1925. Reprinted 1965.
Coleridge, Samuel Taylor: Biographia Literaria. 2 Bde. Hrsg. v. J. Shawcross. Oxford 1907. Reprinted 1939/1949.
Coleridge, Samuel Taylor: Coleridge's Shakespearean Criticism. 2 Bde. Hrsg. v. Th. Middleton Raysor. London 1930.
Coleridge, Samuel Taylor: Lectures and Notes. Bohn 1893.
Coleridge, Samuel Taylor: Lectures on Shakespeare, Milton 1811/1812. Reprinted Bohn 1893.
Coleridge, Samuel Taylor: Letters. 2 Bde. Hrsg. v. E. H. Coleridge. London 1895.
Coleridge, Samuel Taylor: The Complete Works of S. T. Coleridge. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. London 1884 ff.
Coleridge, Samuel Taylor: Theory of Life. London 1848.
Collingwood, Robin George: Croce's Philosophy of History. In: *Hibbert Journal* 19. 1921, o. S.
Collingwood, Robin George: Essays in the Philosophy of Art. Hrsg. v. A. Donagan. Bloomington 1964.
Collingwood, Robin George: Speculum Mentis. Or The Map of Knowlegde. Oxford 1924. Reprinted Oxford 1996.
Collingwood, Robin George: The Principles of Art. London 1938/^{6}1964.
Collingwood, W. G.: Ruskin's Art Teaching. Oxford 1892.
Columbia History of the United States. Hrsg. v. E. Elliott. New York 1988.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Costa-Lima, Luiz: Die Kontrolle des Imaginären. Vernunft und Imagination in der Moderne. Übers. v. A. Biermann. Frankfurt a. M. 1990.

Critical Essays on the Philosophy of R. G. Collingwood. Hrsg. v. M. Krausz. Oxford 1972.

Croce, Benedetto: Aristo, Shakespeare e Corneille. Bari [2]1929.

Croce, Benedetto: Brevario di Estetica. Quattro Lezioni. Bari 1913. Übers. v. Douglas Ainslie. Houston 1912. Auch als *ders.: Guide to Aesthetics.* Übers. v. P. Romanell. Indianapolis 1965. Auch als *ders.: Grundriß der Ästhetik.* Vier Vorlesungen. Übers. v. Th. Poppe. Leipzig 1913.

Croce, Benedetto: Chio che e vivo e chio che e morto della filosofia de Hegel. Bari 1906. Auch als *ders.: What is Living and What is Dead of the Philosophy of Hegel.* Übers. v. D. Ainslie. London 1907. Reprinted 1915. Auch als *ders.: Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie.* Mit einer Hegel-Biographie. Übers. v. K. Büchler. Heidelberg 1909.

Croce, Benedetto: Contributo alle Critica di Me Stesso. Naples 1918. Auch als *ders.: An Autobiography.* Übers. v. R. G. Collingwood. Oxford 1928.

Croce, Benedetto: Estetica com scienza dell'espressione e linguistica generale. Milano/Palermo/Naples 1902/[2]1903. Auch als *ders.: Aesthetic: As Science of Expression and General Linguistic.* Hrsg. u. übers. v. D. Ainslie. New York 1909. Reprinted 1964. Auch als *ders.: Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und Allgemeine Linguistik.* Theorie und Geschichte. Übers. v. K. Federn. Leipzig 1905.

Croce, Benedetto: Estetica in nuce. Bari 1928. Auch als *ders.: Aesthetics.* Übers. v. R. G. Collingwood. *Encyclopaedia Britannica.* [14]1929.

Croce, Benedetto: Filosofia della practica. Economica et Etica. Bari 1909. Auch als *ders.: Philosophie der Praxis.* Ökonomik und Ethik. Leipzig 1929.

Croce, Benedetto: Gesammelte philosophische Schriften in deutscher Übertragung. Tübingen 1930.

Croce, Benedetto: Intirno all'estetica del Dewey. In: *La Critica.* 1940, 348–354. Auch als *L'estetica di John Dewey.* In *ders.: Discorsi di Varia Filosofia* 2. Bari 1945, 112–119. Auch als *ders.: On the Aesthetics of John Dewey.* In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 6. Übers. v. K. Gilbert. 1947–1948, 203–207.

Croce, Benedetto: La Filosofia di Giambattista Vico. Bari [3]1933. Auch als *ders.: Die Philosophie Giambattista Vicos.* Leipzig 1911.

Croce, Benedetto: La Poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia. Bari 1936/[6]1963. Auch als *ders.: Poetry and Literature.* An Introduction to its Criticism and History. Einl. u. übers. v. Giovanni Gullace. Illinois 1936. Auch als *ders.: Die Dichtung.* Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Einl. v. J. Hösle. Übers. v. W. Eitl. Tübingen 1970.

Croce, Benedetto: La prima forma della estetica e della logica. Roma 1924.

Croce, Benedetto: Logica come szienza del concetto puro. Naples 1905. Auch als *ders.: Logik als Wissenschaft vom reinen Begriff.* Leipzig 1930.

Croce, Benedetto: Nuovi saggi di esthetica. Bari 1920/[2]1926. Auch als *ders.: New Essays of Esthetics.* 1918.

Croce, Benedetto: Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento. Bari 1933.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Croce, Benedetto: Problemi di estetica. E contributi alla storia della estetica italiana. Bari ²1923.
Croce, Benedetto: Pure Intuition and the Lyrical Character of Art. Heidelberg 1908.
Croce, Benedetto: Storia dell estetica. Per saggi. Bari 1942.
Croce, Benedetto: Ultima saggi. Bari 1935.
Crosser, Paul: The Nihilism of John Dewey. New York 1955.
Crousaz, Jean Paul de: Traite du beau. Amsterdam 1715.
Cudworth, Ralph: The True Intellectual System of the Universe. London 1678. Reprinted London 1977.
Cunningham, Custavus Watts: The Idealistic Argument in Recent British and American Philosophy. New York 1933.
D'Arcy, Charles Frederick: Idealism and Theology. London 1899.
D'Oro, Giuseppina: Collingwood and the Metaphysics of Experience. London/New York 2002.
Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Einl. u. hrsg. v. Ch. Pries. Weinheim 1989.
Das Schöne. Mainzer Universitätsgespräche. Hrsg. v. M. Th. Brandl, G. Eifler, M. Moser, A. Thimm. Mainz 1995–1996.
Devaux, Philippe: Lotze et son influence sur la philosophie anglo-saxonne. Brüssel 1932.
Dewey, John: Art as Experience. New York 1934. Auch in: *The Later Works.* Bd. 10. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff. Auch als *ders.: Kunst als Erfahrung.* Übers. v. Ch. Velten, G. von Hofe, D. Sulzer. Frankfurt a. M. 1980.
Dewey, John: Experience and Nature. New York 1925. Auch in: *The Later Works.* Bd. 1. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff. Auch als *ders.: Erfahrung und Natur.* Übers. v. M. Suhr. Frankfurt a. M. 1995.
Dewey, John: Reconstruction in Philosophy. New York 1920/⁶1923. Auch als *ders.: Die Erneuerung der Philosophie.* Übers. u. hrsg. v. M. Suhr. Hamburg 1989.
Dewey, John: The Early Works. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1969 ff.
Dewey, John: The Later Works. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1981 ff.
Dewey, John: The Middle Works. Hrsg. v. J. A. Boydston. Carbondale/Edwardsville 1976 ff.
Dewey, Robert E.: The Philosophy of John Dewey. A Critical Exposition of his Method, Metaphysics, and Theory of Knowledge. The Hague 1977.
Die nicht mehr schönen Künste. In: *Poetik und Hermeneutik.* Bd. 3. Hrsg. v. H. R. Jauß. München 1968.
Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 1823. Einl. u. hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1999.
Dischner, Gisela: Caroline und der Jenaer Kreis. Berlin 1979.
Dodson, G. R.: An Interpretation of the St. Louis Philosophical Movement. In: *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 6.13. 1909, 337–345.
Donagan, A.: The Later Philosophy of R. G. Collingwood. Oxford 1962.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Douglas, G. H. A Reconsideration of the Dewey – Croce Exchange. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28.4 1970, 497–505.
Drury, John: The True Griffin's Eye. Ruskin's Legacy. The Virtues of Imperfection, the Refreshing Violation and Work as the Spring of Art and Society. In: *The Times Literary Supplement* 7.1. 2000, 11.
Dumont, Louis: German Ideology. From France to Germany and Back. Chicago 1994.
Eastman, Max: Literary Mind. Its Place in an Age of Science. New York 1931.
Ebinger, Blandine: Blandine. Von und mit Blandine Ebinger, der großen Diseuse der Zwanziger Jahre, der kongenialen Muse von Friedrich Holländer. Zürich 1985.
Eilert, Herms: William James. Freiheitserfahrung und wissenschaftliche Weltanschauung. In: *Grundprobleme der großen Philosophen.* Philosophie der Neuzeit V. Hrsg. v. J. Speck. Göttingen 1991, 68–114.
Eldridge, Richard: On Moral Personhood. Philosophy, Literature, Criticism, and Self-Understanding. Chicago/London 1989.
Eliot, Thomas Stearns: Selected Essays 1917–1932. New York 1942.
Emerson, Ralph Waldo: Die Sonne segnet die Welt. Essays. Übers. u. hrsg. v. M. Kühn. Düsseldorf/Leipzig o. J.
Emerson, Ralph Waldo: Essays and Lectures. Hrsg. v. Joel Porte. New York [9]1983.
Emmet, Dorothy: Outward Forms, Inner Springs. A Study in Social and Religious Philosophy. New York 1998.
F. W. J. Schelling. Hrsg. v. H. J. Sandkühler. Stuttgart/Weimar 1998.
Falke, Gustav: Bruder Goethe. Hegels Ästhetik, wie sie eigentlich gewesen ist. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 1995.227. 29. 9. 1995, 46.
FechnerGustav Theodor: Vorschule zur Ästhetik. Leipzig 1876/[2]1925. Reprinted Hildesheim 1978.
Feldmann, Harald: Mimesis und Wirklichkeit. München 1988.
Fenner, Dagmar: Kunst – Jenseits von Gut und Böse? Kritischer Versuch über das Verhältnis von Ästhetik und Ethik. Tübingen/Basel 2000.
Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1989.
Franke, Ursula: Häßliche (das). In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 3. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1974, 1003–1007.
Fricke, Christel: Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils. Berlin 1990.
Früchtl, Josef: Ästhetische Erfahrung und moralisches Urteil. Frankfurt a. M. 1996.
Früchtl, Josef: Getrennt-Vereint. Zum Verhältnis zwischen Ästhetik und Ethik bei Immanuel Kant. In: *Etho-Poietik.* Ethik und Ästhetik im Dialog. Erwartungen, Forderungen, Abgrenzungen. Hrsg. v. B. Greiner, M. Moog-Grünewald. Bonn 1998, 15–29.
Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik. Hrsg. v. W. Jaeschke. H. Holzhey. Hamburg 1990.
Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart 1977.
Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen 1966/[4]1975.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Berlin 1940/Wiesbaden [9]1978.

Geldsetzer, L.: Philosophiegeschichte. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1989, 912–921.

Gerhardt, Volker: Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Nietzsches. Stuttgart 1988.

Gerhardt, Volker: Selbstbestimmung. Das Prinzip der Individualität. Stuttgart 1999.

Gernhardt, Robert: Reim und Zeit. Gedichte. Stuttgart 1990.

Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov. Bernadette: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In: *Ästhetik und Kunstphilosophie.* Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin/M. Betzler. Stuttgart 1998, 363–375.

Gethmann-Siefert, Annemarie: Ästhetik oder Philosopie der Kunst. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: *Hegel-Studien* 26. Bonn 1991.

Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. In: *Hegel-Studien* 25. Bonn 1984.

Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einleitung*. In: *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Prof. Hegel im Sommer 1823 Berlin*. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1998, XV-CCXXIV.

Gethmann-Siefert, Annemarie: H. G. Hotho. Kunst als Bildungserlebnis und Kunsthistorie in systematischer Absicht – oder die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung des Menschen. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 229–261.

Gethmann-Siefert, Annemarie: Kunst und Philosophie. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28.1.1983, 62–85.

Glockner, H.: Karl Rosenkranz und Kuno Fischer als Ästhetiker der Hegelschen Schule. 1931. In *ders.: Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels.* Bonn 1965, 443–453.

Gombrich, Ernst H.: Art and Illusion. London 1960. Auch als *ders.: Kunst und Illusion*. Übers. v. L. Gombrich. Köln 1967.

Gombrich, Ernst H.: Hegel und die Kunstgeschichte. Hegel-Preis-Rede 1977. Hrsg. v. D. Henrich, M. Rommel. Stuttgart 1977.

Gombrich, Ernst H.: Meditations on a Hobby Horse. London 1963. Auch als *ders.: Meditationen über ein Steckenpferd.* Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst. Übers. v. L. Gombrich. Wien 1973. Reprinted Frankfurt a. M. 1978.

Goodman, Nelson: Ways of Worldmaking. Indianapolis 1978. Auch als *ders.: Weisen der Welterzeugung.* Übers. v. M. Loser. Frankfurt a. M. 1984. Reprinted 1990.

Goodman, Nelson; Languages of Art. 1968/[2]1976. Auch als *ders.: Sprachen der Kunst.* Übers. v. B. Philippi. Frankfurt a. M. 1995.

Görland, Ingtraud: Die Entwicklung der Frühphilosophie Schellings in der Auseinandersetzung mit Fichte. Frankfurt a. M. 1973.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Grant, John: On Reading Collingwood's Principles of Art. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 46. 1987, 239–248.
Green, J. H.: Spiritual Philosophy. Founded on the Teaching of the Late S. T. Coleridge. London 1865.
Gregorzewski, Carla: Edgar Allan Poe und die Anfänge einer originär amerikanischen Ästhetik. Heidelberg 1982.
Guide to the Works of John Dewey. Hrsg. von J. A. Boydston. London/Amsterdam 1970.
Günther, Klaus: Das gute und das schöne Leben. In: *Ethik und Ästhetik.* Nachmetaphysische Perspektiven. Hrsg. v. G. Gamm, G. Kimmerle. Tübingen 1990.
Guyer, Paul: Lotze. In: *Encyclopedia of Aesthetics.* (4 Bde.) Bd. 3. Hrsg. v. M. Kelly. New York 1998, 167 f.
Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse. Frankfurt a. M. 1968.
*Habermas, Jürgen: Vom pragmatischen, ethischen und moralischen Gebrauch der praktischen Vernunft*In *ders.: Erläuterungen zur Diskursethik.* Frankfurt a. M. 1991, 100–118.
Hazlitt, William: The Spirit of the Age. In *ders.: Complete Works.* Bd. 11. Hrsg. v. P. P. Howe. London/Toronto 1930.
Hedley, Douglas: Coleridge, Philosophy and Religion. ›Aids to Reflection‹ and the Mirror of the Spirit. Cambridge 2000.
Hegel and the History of Philosophy. Hrsg. v. J. T. O'Malley, K. W. Algozin, F. G. Weiss. The Hague 1974.
Hegel in Jena. Die Entwicklung des Systems. Die Zusammenarbeit mit Schelling. Hrsg. v. F. Nicolin, O. Pöggeler. In: *Hegel-Studien* 20. Hrsg. v. F. Nicolin, O. Pöggeler. Bonn 1980.
Hegel und die Kritik der Urteilskraft. Hrsg. v. H. F. Fulda, R. P. Horstmann. Stuttgart 1990.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. 2 Bde. Hrsg. v. F. Bassenge. Berlin/Weimar ^{3}1976.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Idee und das Ideal. Nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. v. G. Lasson. Leipzig 1931.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie. 1801. In: *Jenaer Schriften 1801–1807.* In: *Werke.* Bd. 2. Hrsg. von E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/^{2}1986, 9–140.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III. In: *Werke.* Bd. 10. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/^{2}1986.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Glauben und Wissen. Oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie In: *Kritisches Journal der Philosophie.* Juli 1802. In: *Werke.* Bd. 2. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/^{2}1986, 287–433.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: *Werke.* Bd. 7. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/^{2}1986.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Phänomenologie des Geistes. 1807. In: *Werke.* Bd. 3. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/²1986.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr. Frankfurt a. M. 2004.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. v. H. Schneider. Frankfurt a. M./Bern/New York 1995.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil. Einl. u. hrsg. v. R. Bubner. Stuttgart 1971.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. In: *Werke.* Bde. 13–15. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/²1986.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Religion I. In: *Werke.* Bde. 16–17. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/²1986.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik. In: *Werke.* Bde. 5–6. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/²1986.
Hegel. Hrsg. v. O. Pöggeler. Freiburg/München 1977.
Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerks. Vortrag 1935. Reprinted Stuttgart 1960.
Heimsoeth, Heinz: Hegels Philosophie der Musik. In: *Hegel-Studien* 2. Bonn 1963, 161–201.
Helferich, Christoph: Croce, Benedetto. In: *Metzler Philosophen-Lexikon.* Von den Vorsokratikern bis zu den neuen Philosophen. Hrsg. v. B. Lutz. Stuttgart/Weimar 1989, 170 ff.
Helferich, Christoph: G. W. F. Hegel. Stuttgart 1979.
Henrich, Dieter: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 1967/²1975.
Henrich, Dieter: Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795). Stuttgart 1991.
Henrich, Dieter: Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie. Stuttgart 1970. In: *Hegel-Studien* 11. Bonn ²1983, 295–301.
Hensel, Paul: Thomas Carlyle. Stuttgart 1901.
Hewison, Robert: John Ruskin. The Argument of the Eye. London 1976.
Hicks, Dawes G.: Die Englische Philosophie. In: *Grundriß der Geschichte der Philosophie.* 5. Teil. Die Philosophie des Auslands vom Beginn des 19. Jhds. bis auf die Gegenwart. Hrsg. v. T. K. Oesterreich. Tübingen 1953.
Hildesheimer, Wolfgang: Paradies der falschen Vögel. München 1953/Frankfurt a. M. 1975.
Hilmer, Brigitte: Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst. Hamburg 1997.
Hilton, T.: John Ruskin. The Early Years. 1819–1859. New Haven/London 1985.
Hirchhoff, Jochen: Schelling. Hamburg 1982.
Hirsch, Emanuel: Die Beisetzung der Romantiker in Hegels Phänomenologie. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 2. 1924, 510–532.
Homann, R.: Erhabene (das). In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 2. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1972, 626.
Hookway, Christopher: Peirce. London 1985. Reprinted 1992.
Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Hrsg. v. A. Schmidt. Frankfurt a. M. 1967.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Horstmann, Rolf-Peter: Die Grenzen der Vernunft. Eine Untersuchung zu Zielen und Motiven des Deutschen Idealismus. Frankfurt a. M. 1991.
Horstmann, Rolf-Peter: Ontologie und Relationen. Hegel, Bradley, Russel und die Kontroverse über interne und externe Beziehungen. Königstein i.Ts. 1984.
Hospers, John: Introductory Readings in Aesthetics. New York 1969.
Hospers, John: The Croce-Collingwood Theory of Art. In: *Philosophy* 31. 1956, 291–308.
Houang, Francois: Le Néo-Hegelianisme en Angleterre. La philosophie de Bernard Bosanquet. Paris 1954.
Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. In: *Poetik und Hermeneutik.* Bd. 2. Hrsg. v. W. Iser. München 1966.
Impuls und Negativität. Ethik und Ästhetik bei Adorno. Hrsg. v. G. Schweppenhäuser, M. Wischke. Hamburg, Berlin 1995.
Ingarden, Roman: Das literarische Kunstwerk. Tübingen 1931/^{3}1965,
Izenberg, Gerald N.: Impossible Individuality. Romanticism, Revolution, and the Origins of Modern Selfhood. 1787–1802. Princeton 1992.
Jacquette, Dale: Bosanquet's Concept of Difficult Beauty. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism* 43. 1984. 79–88.
James, Henry: The Art of Travel. Reprinted New York 1962.
James, William: A Pluralistic Universe. Hibbert-Lectures at Manchester College on the Present Situation in Philosophy 1909. Auch als *ders.: Hegel und seine Methode.* In *ders.: Das pluralistische Universum.* Vorlesungen über die gegenwärtige Lage der Philosophie. Leipzig 1914. Reprinted Darmstadt 1994, 50–82.
James, William: On Some Hegelianism. In: *Mind.* April 1882. Auch als *ders.: The Will to Believe and Other Essays in Popular Philosophy.* New York/London/Bombay 1904, 263–298.
James, William: Pragmatism. A New Name for Some Old Ways of Thinking. New York 1907. Auch als: *ders.: Der Pragmatismus.* Ein neuer Name für alte Denkmethoden. Einl. und hrsg. v. K. Oehler. Übers. v. W. Jerusalem. Hamburg 1977.
James, William: The Principles of Psychology. New York 1890. Reprinted Cambridge Mass./London 1983.
James, William: What is an Emotion? Classic Readings in Philosophical Psycholoy. Hrsg. v. Ch. Calhonn, R. C. Soloman. New York 1984.
Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1982/^{4}1984.
Joas, Hans: Praktische Intersubjektivität. Die Entwicklung des Werkes von G. H. Mead. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted 1989.
Johnston, William M.: The Formative Years of R. G. Collingwood. The Hague 1967.
Jones, H; Muirhead, J. H.: The Life and Philosophy of Edward Caird. London 1921.
Jones, Kathleen: A Passionate Sisterhood. The Sisters, Wives and Daughters of the Lake Poets. London 1997.
Jung, Werner: Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1987.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kant oder Hegel. Über Formen der Begründung in der Philosophie. Hrsg. v. D. Henrich. Stuttgart 1983.
Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. 1790. Einl. u. hrsg. v. H. Klemme. Hamburg 2001.
Kelley, G. E.: The Aesthetic Theories of Edgar Allan Poe. An Analytical Study of his Literary Criticism. Diss. Graduate College of the State University of Iowa 1953.
Kirchhoff, Jochen: Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1982.
Koepsel, Werner: Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert. Bonn 1975.
Krause, Reinhard: Das ästhetisch lizensierte Häßliche in Friedrich Schlegels ›Studium‹ – Aufsatz und in Karl Rosenkranz' ›Die Ästhetik des Häßlichen‹. Magisterarbeit Bielefeld 1990.
Krings, Hermann: Denken. In: Handbuch philosophischer Grundbegriffe Bd. 1. Hrsg. v. H. Krings, H. M. Baumgartner, Ch. Wild. München 1973, 281 ff.
Kuhlenkampff, Jens: Kants Logik des ästhetischen Urteils. Frankfurt a. M. 1994.
Kuhn, Helmut: Schriften zur Ästhetik. München 1966.
Kühnelt, Harro Heinz: Die Bedeutung von E. A. Poe für die englische Literatur. Innsbruck 1949.
Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels. Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983.
Kwon, Jeong-Im: Die Metamorphosen der ›Symbolischen Kunstform‹. Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels. In: *Phänomen versus System.* Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Bonn 1992, 41–89.
La Joie de Vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection. New York/München 1993.
Ladd, Henry: The Victorain Morality of Art. An Analysis of Ruskin's Aesthetic. New York 1932.
Landow, George P.: The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin. Princeton 1971.
Lang, Berel: Bosanquet's Aesthetic. A History and Philosophy of the Symbol. In: *Journal of Aesthetic and Art Criticism.* 26. 3. 1968, 377–387.
Langer, Susanne: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. London 1953/^{5}1973.
Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Berlin1766/^{2}1788. Auch als *ders.: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie.* Hrsg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1988
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.
Lüdeking, Karlheinz: Analytische Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M. 1988.
Lukács, Georg: Der junge Hegel. (2 Bde.) Bd. 2. Zürich 1948.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lust an der Musik. Ein Lesebuch. Hrsg. v. K. Stadler. München 1984.
Lyotard, Jean-François: Des Dispositifs Pulsionels. Paris 1973. Auch als *ders.: Essays zu einer affirmativen Ästhetik.* Übers. v. E. Kienle, J. Kranz. Berlin 1982.
Marcel, Gabriel: Coleridge et Schelling. Paris 1971.
Marcuse, Ludwig: Amerikanisches Philosophieren. Pragmatisten, Polytheisten, Tragiker. Hamburg 1959.
Marquard, Odo: Kunst als Kompensation ihres Endes. In: *Aesthetica und Anaesthetica.* Philosophische Überlegungen. Paderborn / München / Wien / Zürich 1989.
Marx, Werner: Hegels Phänomenologie des Geistes. Die Bestimmung ihrer Idee in ›Vorrede‹ und ›Einleitung‹. Frankfurt a. M. 1981.
Materialien zu Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹. Hrsg. v. H. F. Fulda, D. Henrich. Frankfurt a. M. 1973.
Materialien zu Kants ›Kritik der Urteilskraft‹. Hrsg. v. J. Kulenkampff. Übers. v. F. Herborth. Frankfurt a. M. 1974.
Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1975.
Maugham, William Somerset: Of Human Bondage. 1915. Auch als *ders.: Der Menschen Hörigkeit.* Übers. v. M. Zoff, S. Feigl. Zürich 1996.
Maugham, William Somerset: The Moon and Sixpence. Zürich 1919.
Maurer, Reinhart Klemens: Hegel und das Ende der Geschichte. Interpretation zur ›Phänomenologie des Geistes‹. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965.
McTaggart, J. M. Ellis: The Changes of Method in Hegel's Dialectic. In: *Mind* 1. 1892, 56–71, 188–205.
Mead, George Herbert: Gesammelte Aufsätze. 2 Bde. Hrsg. v. H. Joas. Frankfurt a. M. 1980. Reprinted 1987.
Mead, George Herbert: Mind, Self and Society. From the Standpoint of a Social Behaviorist. Chicago 1934. Auch als *ders.: Geist, Identität und Gesellschaft.* Übers. v. U. Pacher. Einl. u. hrsg. v. Ch. W. Morris. Frankfurt a. M. 1973. Reprinted 1986.
Mead, George Herbert: The Nature of Aesthetic Experience. In: *International Journal of Ethics* 36. 1926, 382–393.
Meding, Dorothe: Mit dem Mut des Herzens. Die Frauen des 20. Juli. Interviews. Berlin 1992.
Mendelssohn, Moses: Ästhetische Schriften in Auswahl. Hrsg. v. Otto F. Best. Darmstadt 1994.
Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1988/²1991.
Menke, Christoph: Umrisse einer Ästhetik der Negativität. In: *Perspektiven der Kunstphilosophie.* Texte und Diskussionen. Hrsg. v. F. Koppe. Frankfurt a. M. 1993, 191–216.
Metken, Günter: Kunst und Lebenskunst. Das Gewissen des 19. Jahrhunderts: John Ruskin, Ästhetiker und Moralprediger. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung.* 15. 1. 2000, vi.
Metzger, Wilhelm: Die Epochen der Schellingschen Philosophie von 1795–1802. Ein problemgeschichtlicher Versuch. Heidelberg 1911.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Metzke, Erwin: Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des so genannten Hegelianismus im 19. Jahrhundert. Leipzig 1929.
Morris, George Silvester. Philosophy and Christianity. Series of lectures delivered in New York. Hicksville N.K. 1883.
Morris, William: On the Lesser Arts. In: *Lectures on Art.* Lectures by B. Richmond, Morris and Others. Macmillan 1882/[3]1883.
Moser, Claudia: Die Erkenntnis- und Realitätsproblematik. Bei F. H. Bradley und B. Bosanquet. Würzburg 1989.
Moser, Claudia: Francis Herbert Bradley. Dargestellt von Claudia Moser. In: *Information Philosophie.* Hrsg. v. P. Moser. August 2002, 64–70.
Moss, M. E.: Benedetto Croce Reconsiderated. Truth and Error in Theories of Art, Literature and History. Hanover 1987.
Muirhead, John H.: Coleridge as Philosopher. London 1930/[3]1970.
Muirhead, John H.: The Platonic Tradition in Anglo-Saxon Philosophy. Studies in the History of Idealism in England and America. London 1931.
Müller, Ernst: Religion als ›Kunst ohne Kunstwerk‹. Schleiermacher ›Über die Religion‹. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende.* Bd. 1. Hrsg. v. H. Braungart, G. Fuchs, M. Koch. Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, o. S.
Müller, Gustav E.: Amerikanische Philosophie. Stuttgart 1936.
Nagel, Ivan: Die Querköpfige. Laudatio für die Alfred-Kerr-Preisträgerin Fritzi Haberlandt. In: *Der Tagesspiegel.* 19. Mai 2003, 23.
Nietzsche, Friedrich: Kritische Studienausgabe. 14 Bde. Hrsg. v. G. Colli, M. Montinari. München 1967–77/[2]1988.
Nietzsche, Friedrich: Werke in vier Bänden. Hrsg. v. G. Stenzel. Salzburg 1983.
Oehler, Klaus: Charles Sanders Peirce. München 1993.
Oelmüller, Willi, Dölle-Oelmüller, Ruth: Diskurs Kunst und Schönes. In: *Philosophische Arbeitsbücher* 5. München 1982.
Oelmüller, Willi: Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel. In: *Philosophisches Jahrbuch* 73. 1965/66, 75–94.
Oesterle, Günter: Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich-Schlegels Studium-Aufsatz bi zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: *Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften* 8. Hrsg. v. D. Bänsch. Stuttgart 1977.
Orsini, Gian Napoleone Giordano: Benedetto Croce. Philosopher of Art and Literary Critic. Carbondale 1961.
Passmore, John: A Hundred Years of Philosophy. Bungay Suffolk 1957/[2]1966.
Pauen, Michael: Dithyrambiker des Untergangs. Gnostizismus in Ästhetik und Philosophie der Moderne. Berlin 1994.
Peirce, Charles S.: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften. Einl. u. hrsg. v. E. Walther. Baden-Baden 1985.
Peirce, Charles S.: Lectures on Pragmatism. In: *Collected Papers of Charles S. Peirce.* Bd. 8. Hrsg. v. Ch. Hartshoren, P. Weiss. Cambridge (Mass.) 1958–1960, 26–28, 62–64.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Peirce, Charles S.: Phänomen und Logik des Zeichens. Hrsg. v. H. Pape. Frankfurt a. M. 1983.
Peirce, Charles S.: Schriften zum Pragmatismus und Pragmatizismus. Hrsg. v. K. O. Apel. Übers. v. G. Wartenberg. Frankfurt a. M. 1967/²1976.
Peper, Jürgen: The Aesthetic as a Democratizing Principle. In: *Real.* Yearbook of Research in English and American Literature. Bd. 10. Aesthetics and Contemporary Discourse. Hrsg. v. H. Grabes. Tübingen 1994, 293–324.
Pepper, Stephen: Aesthetic Quality. New York 1937. Reprinted Westport (Connecticut) 1965/1970.
Perry, Ralph Barton: Philosophy of the Recent Past. An Outline of European and American Philosophy since 1860. London 1927.
Perry, Ralph Barton: The Thought and Character of William James. As revealed in unpublished correspondence and notes, together with his published writings. 2 Bde. London 1936.
Perspektiven der Kunstphilosophie. Texte und Diskussionen. Hrsg. v. F. Koppe. Frankfurt a. M. 1993.
Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Bonn 1992.
Philosophical Remains of R. L. Nettleship. Hrsg. v. A. C. Bradley, G. R. Benson. London 1897.
Pippin, Robert B.: Hegels Idealism. The Satisfaction of Self-Consciousness. Cambridge (Mass.) 1989.
Pippin, Robert: You Can't Get There from Here. Transition Problems in Hegel's Phänomenology of Spirit. In: *The Cambridge Companion to Hegel.* Hrsg. v. F. C. Beiser. Cambridge (Mass.) 1993, 52–85.
Platon: Der Staat. Einl. u. hrsg. v. K. Vretska. Stuttgart 1958/1980.
Plotin: Das Schöne – Das Gute. Entstehung und Ordnung der Dinge. In *ders.: Ausgewählte Einzelschriften* 1. Hrsg. v. R. Harder. Hamburg 1956.
Poe, Edgar Allan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. K. Schuhmann, H. D. Müller. Zürich 1994.
Poe, Edgar Allan: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. R. Kruse, F. Polakovics, A. Schmidt, U. Wernicke, H. Wollschläger. Olten 1966.
Pöggeler, Otto: Hegel in Jena. In: *Hegel-Studien* 20. Bonn 1980, 249–270.
Pöggeler, Otto: Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus. In: *Hegel-Studien.* Beiheft 4. Hegel-Tage Urbino 1965, 17–32.
Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. Bonn 1956.
Positionen der Negativität. In: *Poetik und Hermeneutik.* Bd. 6. Hrsg. v. H. Weinrich. München 1975.
Pucelle, Jean: L'Idealisme en Angleterre de Coleridge á Bradley. Neuchâtel 1955.
Quine, W. V. O.: The Way of Paradox. In *ders.: The Ways of Paradox and Other Essays.* Revised and Enlarged Edition. Cambridge (Mass.) 1976.
Raab, Elisabeth: Die Grundanschauungen von Coleridges Ästhetik. Mit besonderer Berücksichtigung seiner Lehre von ›Fancy und Imagination‹. Giessen 1934.
Raters, Marie-Luise: Böse Menschen haben keine Lieder. Zu den Möglichkeiten der Erziehung zur Demokratie durch Musik. In: *Kunst und Demokratie.* Sonder-

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

heft der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hrsg. v. U. Franke. Hamburg 2003, 141–159.
Raters, Marie-Luise: Die Dinge sind, wie sie erfahren werden. Idealismus oder objektiver Realismus in Deweys Erfahrungssystem? In: *The Role of Pragmatics in Contemporary Philosophy* Bd. 2. Hrsg. v. P. Weingartner, G. Schurz, G. Dorn. Kirchberg am Wechsel 1997, 808–814.
Raters, Marie-Luise: Wozu Kunst? Zur Rolle des Kunstwerks in John Deweys *Art as Experience*. In: *Musik und Ästhetik* 8.31. Stuttgart 2004, 49–62.
Raters-Mohr, Marie-Luise: Intensität und Widerstand. Metaphysik, Gesellschaftstheorie und Ästhetik in John Deweys *Art as Experience*. Bonn 1994.
Recki, Birgit: Ganz im Glück. Die ›promesse de bonheur‹ in 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.
Recki, 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.
Reid, Louis Arnaud: The Problem of Artistic Production. In: *Journal of Philosophical Studies* 5. 1930, 533–544.
Requate, Angela: Pragmatischer versus absoluter Idealismus. G. W. F. Hegels und R. G. Collingwoods Geschichtsphilosophie. Cuxhaven 1994.
Richards, Ivor Armstong: Principles of Literary Criticism. London 1925. Auch als *ders.: Prinzipien der Literaturkritik*. Übers. v. J. Schläger. Frankfurt a. M. 1972.
Richter, Helene: Die philosophische Weltanschauung von S. T. Coleridge und ihr Verhältnis zur deutschen Philosophie. Anglia 1920.
Ridley, Aaron: Not Ideal. Collingwood's Expression Theory. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 55. 1997, 263–272.
Ritter, Joachim: Ästhetik. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Bd. 1. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1971, 555–582.
Robinson, Jonathan: Bradley and Bosanquet. In: *Idealistic Studies* 10. 1980, 8–23.
Rogers, Arthur Kenyon: English and American Philosophy since 1800. A Critical Survey. New York 1923.
Romanell, Patrick: A Comment on Croce's and Dewey's Aesthetics. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 8. 1949–1950, 125–128.
Rorty, Richard: Hoffnung statt Erkenntnis. Eine Einführung in die pragmatische Philosophie. Wien/Stuttgart 1994.
Rosenberg, John D.: The Darkening Glass. A Portrait of John Ruskin's Genius. London 1961.
Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853. Reprinted Leipzig 1990.
Rosenkranz, Karl: Hegels Ästhetik 1836. In ders.: *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems.* Königsberg 1840. Reprinted Hildesheim 1963, 170–216.
Rosenkranz, Karl: Kritik der Hegel'schen Ästhetik. In: *Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik*. O. O. 1836.
Royce, Josiah: The Letters of Josiah Royce. Hrsg. v. J. Clendenning. Chicago 1970.
Ruman, Norman: Quizzing the World by Lyes. Coleridge's lifelong plagiarism and

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

his ›ungenerous concealment‹ of his sources. In: *The Times Literary Supplement* 5013. April 1999, 14.
Ruskin, John: Lectures on Art. Delivered before the University of Oxford in Hilary Term 1870. Oxford 1870/[4]1887.
Ruskin, John: Modern Painters. 5 Bde. London 1843 ff.
Ruskin, John: The Seven Lamps of Architecture. London 1849.
Ruskin, John: The Stones of Venice. 3 Bde. London 1851 ff.
Ruskin, John: The Works of John Ruskin. Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912.
Santayana, George: Persons and Places. The Background of my Life. New York 1944. Auch als *ders.: Die Spanne meines Lebens.* Übers. v. W. v. d. Mülbe. Hamburg 1950.
Santayana, George: Review zu Croces Ästhetik. In: *Journal of Comparative Literatur* 1.2. 1903, o. S.
Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997.
Scheible, Hartmut: Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984.
Scheler, Max: Über das Tragische. In: *Die Weißen Blätter* 1.8. April 1914. Auch als *ders.: Zum Phänomen des Tragischen.* In: *Gesammelte Werke.* Bd. 3. Vom Umsturz der Werte. Bern [5]1972, 149–169.
Schell, Edith: Bernard Bosanquets Theory of Moral Education. In: *Paedagogica Historica.* Bd. 6. 1966, 185–222.
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.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph.: Ausgewählte Schriften. 6 Bde. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre. 1806. In: *Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämmtliche Werke* Bd. 7. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856–1861.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Sämmtliche Werke. 14 Bde. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856–1861.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transzendentalen Idealismus. 1800. Reprinted Leipzig 1979.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. 1807. Einl. u. hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über das Wesen menschlicher Freiheit. 1809. Reprinted Stuttgart 1977.
Schellings Weg zur Freiheitsschrift. Legende und Wirklichkeit. Hrsg. v. H. M. Baumgartner, W. G. Jacobs. Stuttgart 1996.
Scherliss, Volker: Alban Berg. Hamburg 1975.
Schiller, Ferdinand Canning Scott.: Humanismus. Beiträge zu einer pragmatischen Philosophie. Leipzig 1911.
Schlegel, August Wilhelm: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Hrsg. v. E. Lohner. Stuttgart 1966.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe.* Bd. I. Hrsg. v. E. Behler. München/Paderborn/Wien 1958 ff.
Schmidt, Josef: Hegels Wissenschaft der Logik. Und ihre Kritik durch Adolf Trendelenburg. München 1977.
Schmücker, Reinhold: Kunst als Ideologiekritik? Zum systematischen Ort der ›Ästhetischen Theorie‹. In: *Zwischen ›Minima Moralia‹ und ›Ästhetischer Theorie‹.* Theodor W. Adorno im Kontext von Ethik, Ästhetik und Utopie. Hrsg. v. R. Schmücker. Iserlohn 1994, 35–53.
Schmücker, Reinhold: Was ist Kunst? Eine Grundlegung. München 1998.
Schnädelbach, Herbert: Hegel zur Einführung. Hamburg 1999.
Schnädelbach, Herbert: Hegels Lehre von der Wahrheit. Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin. In: *Öffentliche Vorlesungen* 10. Hrsg. v. M. Dürkop. Berlin 26. Mai 1993.
Schnädelbach, Herbert: Zur Rehabilitierung des animal rationale. Frankfurt a. M. 1992.
Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart 1996.
Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. 2 Bde. Leipzig 1919, 1944. Hrsg. v. A. Hübschner. Zürich 1977.
Schopenhauer, Arthur: Preisschrift über die Grundlage der Moral. Nicht gekrönt von der Königlich Dänischen Societät der Wissenschaften, zu Kopenhagen, am 30. Januar 1840. Auch als *ders.: Preisschrift über das Fundament der Moral.* Hrsg. v. H. Ebeling, Hamburg 1979.
Schulz, Theodore Albert: Panorama der Ästhetik von Charles S. Peirce. Stuttgart 1961.
Schwemmer, Oswald: Die Vielfalt der symbolischen Welten und die Einheit des Geistes. Zu Ernst Cassirers ›Philosophie der symbolischen Formen‹. In: *Ernst Cassirers Werk und Wirkung.* Kultur und Philosophie. Hrsg. v. D. Frede, R. Schmücker. Darmstadt 1997, 1–57.
Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt a. M. 1985.
Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a. M. 1996.
Seth, Andrew.: Hegelianism and Personality. Edinburgh/London 1887.
Seth, Andrew: Hegelianism and its Critics. In: *Mind.* 1894, 1–25.
Shaftesbury, Anton Ashley Cooper Earl of: A Letter concerning Enthusiams to My Lord Somers. 1708. Auch als *ders.: Ein Brief über den Enthusiasmus.* Die Moralisten. Übers. v. M. Frischeisen-Köhler. Hrsg. v. W. Schrader. Hamburg 1909/²1980, 1–37.
Shaftesbury, Anton Ashley Cooper Earl of: The Moralists. A Philosophical Rhapsody. Auch als *ders.: Ein Brief über den Enthusiasmus.* Die Moralisten. Übers. v. M. Frischeisen-Köhler. Hrsg. v. W. Schrader. Hamburg 1909/²1980, 38–210.
Shusterman, Richard: Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art. Cambridge (Mass.) 1992.
Siebel, Paul: Der Einfluß Samuel Taylor Coleridges auf Edgar Allan Poe. Diss. Münster 1924.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Siep, Ludwig: Hegels Fichtekritik und die Wissenschaftslehre von 1804. Freiburg/München 1970.
Simoni, F. S.: Benedetto Croce. A Case of International Misunderstanding. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11. 1952 f., 7–14.
Smith, Adam: The Theory of Moral Sentiments. 1759. Auch als *ders.: Theorie der ethischen Gefühle*. Übers. u. hrsg. v. W. Eckstein. Hamburg [1]1926. Reprinted 1994.
Smith, J. A.: On Feeling. In: *Proceedings of the Aristotelian Society* 14. 1913 f., 49–75.
Sontag, Susan: Against Interpretation. New York 1962 f. Auch als *dies.: Kunst und Antikunst*. München/Wien 1980.
Staats, Armin: Edgar Allan Poes symbolistische Erzählkunst. Heidelberg 1967.
Stadelmaier, Gerhard: Ums Leben spielen. Man hätte ihn noch gebraucht: Zum Tod des Schauspielers Ulrich Wildgruber. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 2. 12. 1999, 47.
Stanislawski, Konstantin S.: Materialien zum Buch ›Die Arbeit an der Rolle‹. 1916–1920. In *ders.: Moskauer Künstlertheater*. Ausgewählte Schriften Bd. 1. 1885–1924. Hrsg. v. D. Hoffmeier. Berlin 1988, 316–353.
Steinvorth, Ulrich: Klassische und moderne Ethik. Grundlinien einer materialen Moraltheorie. Reinbek bei Hamburg 1990.
Stern, Robert: G. W. F. Hegel. Critical Assessments. Bd. 2. O. O. 1993.
Stewart, John: The Unity of Hegel's ›Phenomenology of Spirit‹. A Systematic Interpretation. O. O. 1995.
Stirling, A. H.: J. H. Stirling. His Life and Work. O. O. 1912.
Stopford, John: Transcendental Arguments and the Theory of Signs. In: *Gedankenzeichen*. Tübingen 1988, 313–319.
Strub, Christian: Das Häßliche und die ›Kritik der ästhetischen Urteilskraft‹. Überlegungen zu einer systematischen Lücke. In: *Kant-Studien* 80. 1989, 416–446.
Suhr, Martin: John Dewey zur Einführung. Hamburg 1994.
Symons, Julian: Edgar Allan Poe. Leben und Werk. München 1986.
Tamme, Sister Anne Mary: A Critique of John Dewey's Theory of Fine Art in the Light of the Principles of Thomism. Diss. Washington 1956.
Taylor, Charles: Hegel. Cambridge (Mass.) 1975. Auch als *ders.: Hegel*. Übers. v. G. Fehn. Frankfurt a. M. 1978.
Temple, William: Mens Matrix. 1917. Reprinted London 1935.
The Blackwell Philosopher Dictionaries. Malden (Mass.) 1992.
The Cambridge Platonists in Philosophical Context. Politics, Metaphysics and Religion. Hrsg. v. G. A. J. Rogers. Dordrecht 1997.
The Complete Works of S. T. Coleridge. Hrsg. v. W. G. T. Shedd. O. O. 1884.
The Hegel Myths and Legends. Hrsg. v. J. Stewart. Evanston 1996.
The Philosophy of John Dewey. Hrsg. v. P. A. Schillp. Illinois 1939/[2]1970.
The Works of John Ruskin. Hrsg. v. E. T. Cook, A. Wedderburn. London 1903–1912.
Theorien der Kunst. Hrsg. v. D. Henrich, W. Iser. Frankfurt a. M. 1982.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Theunissen, Michael: Sein und Schein. Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt a. M. 1980.
Todorov, Tzvetan: Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century-Criticism. Übers. v. C. Porter. New York 1987.
Trott, Elizabeth: Bosanquet, Aesthetics and Education. Warding off Stupidity with Art. Unveröff. Typoskript. Vorgetragen am 1. Sept. 1999 im Rahmen der Tagung *Bosanquet and the Legacy of British Idealism.* Harris Manchester College. Oxford (GB), 1.–2. 9. 1999, 1–11.
Tugendhat, Ernst: Probleme der Ethik. Stuttgart 1984.
Véron, Eugéne: L'estétique. Paris 1878.
Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische. Und andere Texte zur Ästhetik. Einl. von W. Oelmüller. Frankfurt a. M. 1967.
Von Meding, Dorothe: Mit dem Mut des Herzens. Die Frauen des 20. Juli. Interviews. Berlin 1992.
Walther, Elisabeth: Einleitung. In: *Peirce, Charles Sanders: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften.* Einl. u. hrsg. v. E. Walther. Baden-Baden 1985.
Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hrsg. v. W. Welsch. Weinheim 1988.
Weissberg, Liliane: Edgar Allan Poe. Stuttgart 1991.
Weitz, Morris: The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts. Chicago 1977.
Wellek, René: Concepts of Criticism. New Haven 1963.
Welsch, Wolfgang: Ästhetik und Anästhetik. In: *Ästhetisches Denken.* Stuttgart 1989.
Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1989.
West, Cornel: The Emersonian Prehistory of American Pragmatism. In: *The American Evasion of Philosophy.* London 1989, 9–41.
Wiesing, Lambert: Stil statt Wahrheit. Kurt Schwitters und Ludwig Wittgenstein über ästhetische Lebensformen. München 1991.
Wiggershaus, Rolf: Die Frankfurter Schule. Geschichte, Theoretische Entwicklung, Politische Bedeutung. München 1986.
Wilde, Norman: The Devolopment of Coleridge's Thought. In: *Philosophical Review* 28. 1919, o. S.
Williams, Bernard: Ethics and the Limits of Philosophy. London 1985.
Williams, Bernard: Problems of the Self. Cambridge 1973. Auch als *ders.: Probleme des Selbst.* Übers. v. J. Schulte. Stuttgart 1978.
Winckelmann, Elisabeth: Coleridge und die Kantische Philosophie. Erste Einwirkungen des deutschen Idealismus in England. Leipzig 1933.
Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauerkunst. Dresden/Leipzig 1755/ [2]1756. In *ders.: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst.* Hrsg. v. L. Uhlig. Stuttgart 1969. Bibl. ergänzt reprinted 1995.
Wollheim, Richard A.: Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics. New

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

York 1968/Cambridge (Mass.) ²1980. Auch als *ders.: Objekte der Kunst*. Übers. v. Max Looser. Frankfurt a. M. 1982.
Wollheim, Richard A.: On Art and the Mind. Essays and Lectures. London 1973.
Wollheim, Richard A.: Painting as an Art. Princeton. 1987.
Wordsworth, William: Obervations Prefixed to the Second Edition of 'Lyrical Ballads. In *ders.: Prelude to Poetry*. Hrsg. v. E. Rhyps. London 1927.
Wordsworth, William: Preface to Poems. In: *Literary Criticism of William Wordsworth*. 1815. Hrsg. v. P. M. Zall. Nebraska 1966.
Wordsworth, William: The Fourteen-Book Prelude. Hrsg. v. W. J. B. Owen. Ithaca 1985.
Wordsworth. In: *Nineteenth-Century Literature Criticism*. Bd. 12. O. O. o. J. 390–409.
Wordsworth: Lyrical Ballads. 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.
Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Hrsg. v. R. Schmücker, B. Kleinmann. Darmstadt 2001.
Wundt, Wilhelm: System der Philosophie. Leipzig 1897.
Zelle, Carsten: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.
Zeltner, Hermann: Schelling. Stuttgart 1954.
Zeltner, Philip M.: John Dewey's Aesthetic Philosophy. Amsterdam 1975.
Zink, Sidney: The Concept of Continuity in Dewey's Aesthetics. In: *The Philosophical Review* 52. 1943, 392–400.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Register*

Absolute: 132 f., 175, 204, 231–237, 262, 328 ff., 580
Adäquatheit, adäquat: 13–18, 49, 55 ff., 59, 81, 121, 204–249, 328, 331, 334, 336, 349, 369, 373, 388–395, 407 f., 484, 488, 491, 496, 501, 520, 539, 580, 587 f.
Adorno, Th. W.: 42, 47 f.
Affekt: 27, 35 f., 48, 122, 134, 304
Alltag: 74, 113, 338, 402, 500, 509, 551, 571, 575–580
Anmut: 106–110, 135 ff., 181, 200, 381
Antike: 32 ff., 105–112, 124 f., 178 ff., 209 ff., 240, 244 ff., 280 f., 332, 400, 429 f., 512 f.
Aristoteles, aristotelisch: 20, 40, 47 f., 88, 95–101, 116, 258, 336 f., 341–344, 384, 400, 417, 422, 491, 498, 518–524, 526, 529, 534, 581
Assoziation, assoziativ: 17, 23, 28 f., 82–87, 134, 136, 200, 348, 352 f., 357–374, 406 f., 412, 489, 520
Ästhetik
–, analytische Ä.: 42 f., 398, 402–413, 561–568
–, idealistische Ä.: 13, 60–62, 215, 247 ff., 419, 504, 568–588
–, mentalistische Ä.: 60 ff., 305–308, 421–469, 561–568, 568–588
–, pragmatische Ä.: 49, 61 ff., 273–289, 398–402, 421, 468, 470–510, 513–525, 548, 551, 568–588
–, psychologische Ä.: 26–30, 36–40, 448, 525–528
ästhetisch
–, ä. Erziehung: 282, 379–389, 395–398, 422
–, ä. Schein: 370–373
–, ä. Urteil: 24 ff., 37, 49, 223 f., 314 ff., 370 f., 386 ff., 399, 545 ff., 574 ff., 587 ff.
–, ä. Vergnügen: 26–32, 166, 356–359, 383, 398 f., 447, 462, 476, 496–499
Aufklärung
–, deutsche A.: 30 f., 34 f., 60, 139, 304
–, englische A.: 22–30, 32, 363
Ausdruck: 14–21, 23–30, 34 f. 39, 49, 59, 85, 109 f., 121, 125, 128, 147, 156, 165, 168, 183,198, 206–261, 219 f., 225, 228–232, 241, 262, 268 f. 281 f., 287, 296–299, 306 f., 317, 323–414, 484–488, 491, 507, 525–528, 535–541, 556–560, 562, 579 f., 584 f.

Basch, V.: 37 ff.
Baumgarten, A. G.: 133, 294, 300, 433
Bedeutung: 15, 61, 80–84, 210, 221, 264, 312, 334, 339, 342, 347–351,

* Einträge wie ›Künstler‹, ›Kunstwerk‹, ›Leben‹, ›Mensch‹, ›Physis‹ bzw. physisch‹ und ›liebenswürdig bzw. Liebenswürdigkeit‹ wurden nicht ins Register aufgenommen, weil sie im vorgegebenen Kontext nicht hinreichend zu spezifizieren waren. Aus demselben Grund sind zu den Einträgen ›Gefühl‹, ›Ausdruck‹, ›Verkörperung‹, ›Natur‹ und ›Schönheit‹ nicht ausnahmslos alle Vorkommnisse im Text aufgelistet worden. Falls ein Begriff Gegenstand eines ganzen Abschnitts ist (vgl. z. B. den Eintrag ›Mentalismus, mentalistisch‹), ist der gesamte Abschnitt aufgeführt worden, auch wenn der Begriff selbst nicht auf allen genannten Seiten fallen sollte. Abgeleitete Begriffe (vgl. z. B. ›metaphysisch‹ unter dem Eintrag ›Metaphysik‹) wurden aufgenommen, insofern das sinnvoll zu sein schien.

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

362 ff., 370, 401, 412, 439, 485, 488–493, 500–505, 566
Begriff: 23, 72, 84, 95, 99 ff., 111, 218, 224, 233, 235 ff., 243, 256, 302, 308 f., 364, 452, 505, 514, 537, 558, 574, 576
Bosanquet, B.: 9, 40 f., 54 ff., 58 ff., 64, 66 f., 173–183, 191 f., 197 ff., 228, 247 f., 255, 258 f., 261, 270, 272, 282, 285 ff., 293, 315–319, 325–334, 343, 346–413, 417, 424, 433, 436, 446, 450 f., 455, 469 f., 476–507, 513, 518–521, 527, 532, 543 f., 569 f.
Böses, böse: 21, 82, 129 f., 153–159, 162, 168, 171 f., 185 f., 189, 192, 208, 212, 228, 283, 540
Bradley, A. C.: 9, 58, 60 ff., 174, 183–191, 258, 325, 335–346, 357–359, 402, 418 ff., 422, 424, 430–436, 445, 469 f., 478, 482 f., 491 ff., 505, 509 f., 525, 527, 539, 541, 549, 551 f., 571, 588 f.
Bradley, F. H.: 197, 258 f., 335, 417, 477, 569
Brecht, B.: 42, 481
Burke, E.: 26–30, 50, 188, 447 f., 451

Caird, E.: 9, 176, 254, 327, 472, 476
Cambridger Neuplatonismus: 23 f., 72, 81, 90, 121, 131, 253 f.
Carlyle, Th.: 74, 139 ff., 146, 475
Charakteristisches, charakteristisch: 105–109, 134, 136 f., 180 f. 200, 398 f.
Coleridge, S. T.: 9, 26, 28, 52 f., 71–76, 81, 84, 86, 89–95, 110, 113–144, 147–150, 153, 159 ff., 166, 177, 179 ff., 184, 188, 200, 253, 267, 353, 360, 380, 430 f., 448 f., 470, 475, 485, 493 f., 500 ff. 531, 573, 581
Collingwood, R. G.: 9, 13 f., 20, 50, 57, 60 ff., 67, 92, 173, 261 f., 266 f., 270, 272, 283, 285, 287–292, 298, 319 ff., 339, 346, 360, 403, 418–469, 484, 487, 492, 495 f., 510–590
Croce, B.: 9, 26, 46, 50, 56 ff., 60 f., 258, 260, 289–321, 332, 337 f. 347–350, 390, 403, 418 ff., 423 ff., 427–437, 440 f., 445 f., 452–456, 465–470, 478, 484 f., 488, 501 f., 510 f., 518, 525, 529, 542, 544, 556 f., 560–564, 567, 569, 571, 574 f., 578, 582 f., 587 f.

DeSanctis, F.: 292 ff., 296, 313
Dewey, J.: 9, 49, 61 f., 92, 152, 272, 298, 318, 325, 339, 346, 352, 398–402, 418 f., 470–510, 513, 516 ff., 520 ff., 525–528, 535, 537, 543, 563, 571, 575, 578, 580, 587 ff.
Dialektik, dialektisch: 176, 206, 256 f., 266, 293 f., 325, 327 f., 450–453, 467 ff.
Dichtung: 37, 53, 71 f., 76 f., 79 ff., 82, 86 f., 95, 110, 113, 115, 123, 124 f., 136, 159 f., 164 f., 167, 180, 188, 200, 264, 266, 317, 338–341, 351, 461, 498 f., 505, 511, 515, 573

Early English Divines: 253
Ekel, Ekelhaftes, ekelhaft: 35, 37, 55 f., 117, 329, 540
Eliot, T. S.: 417 f., 511, 545, 560, 579
Emerson, R. W.: 9, 52 ff., , 67, 72 ff., 95, 103, 139–159, 160 f., 163, 166, 200, 470 f., , 475 f., 570 f., 579 f.
Emotion, emotional: 14–17, 20, 23 f., 28 f., 40 ff., 48 f., 57, 72, 84 ff., 150 f., 165, 167, 241, 312, 334, 347–350, 382 f., 387, 396 f., 406, 408–411, 427, 433, 446, 481 ff., 488 f., 491, 502, 521 ff., 525–549, 558 ff.., 565, 580, 584
Erfahrung
–, banale, alltägliche E.: 49, 479–484, 509, 575, 577
–, ästhetische E.: 15 f., 42, 46 ff., 88, 298, 350, 358, 456, 479–484, 487, 496 f. 500–505, 508, 542 f., 575
–, künstlerische E., E. durch Kunst: 15, 44, 314, 339, 342, 417, 438, 545, 575 ff.
–, negative E., E. des Todes, E. der Fremdheit: 188 f., 199, 238, 241 f., 248 f.
–, E. als Quelle von Wissen: 15, 128, 163, 230 f., 256 f., 308 f., 356, 366,

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

383, 477, 486 f., 492 f., 496 f., 503 f., 536 ff., 542, 555
–, E. als Gehalt von Kunst: 15 f., 230 f., 272, 331, 358 ff., 465, 488 ff., 501, 532 ff., 545, 589
Erhabenes, erhaben: 25, 27 ff., 36, 44, 106 ff., 134, 137, 208 ff., 219, 286, 329, 399, 424, 446–453, 469, 469, 495
Erkenntnis: 36 ff., 46, 71, 84 f., 130 f., 134 f., 164, 167, 202, 234, 242, 294, 296 ff., 300, 308, 319, 425, 443, 451, 477, 497, 500, 504, 569, 576
Evidenz: 51, 121, 145, 147, 167, 262
Expressivität, expressiv: 59, 62, 91, 248, 252, 268, 317, 335–346, 351, 362 ff., 367–370, 372 f., , 375 ff., 390 ff., 394, 399, 406 f., 412, 440 f., 484, 489, 514, 535, 537, 539, 543, 547, 550, 556–557, 563, 580

Fancy: 63, 85 f., 89, 120, 147, 193, 309, 329, 356, 503
Fantasie: 52, 60, 73, 85, 120, 151, 295, 300, 308–311, 317 f., 320, 354–357, 368, 425, 427 f., 430 f., 441, 443, 445, 457, 466, 502 f., 532, 552, 556, 558, 574
Fechner, G. Th.: 38, 40
Form
–, Formalismus: 340
–, F. und Gefühl: 49 f., 114 f. 297 ff., 302, 307, 312, 485, 517 f. 554, 571
–, F.kraft, F.gebung: 16, 116, 170, 296 ff., 312, 465 f., 502, 535 ff., 571, 581
–, F.loses, Bizarres: 44, 114 f., 127 f., 208, 264, 282 ff., 388–392, 499 ff.
–, Gestalt der Dinge, des Kunstwerks: 57, 94, 97104, 107, 118 f., 120 ff., 124 ff. 129, 205, 220–228, 246, 312, 318 f., 341–344, 353, 363 f., 490 ff., 507, 515 f. 583
–, Kunstf., F. des Schönen: 107, 110, 151, 160 f., 175 f., 181 ff., 206–215, 228 f., 240 ff., 248, 267, 328 f., 276, 429, 522

Französische Revolution: 63, 75 ff., 189, 332

Gadamer, H. G.: 46 f., 207, 219, 223, 235
Gebrauchskunst: 270, 281, 333, 395, 494 f.
Gefühl
–, angenehme, positive, schöne, wertvolle G.: 135–139, 145, 303–307, 312, 315, 455, 587
–, Ästhetik des G.: 13–66, 76, 80, 82 f. 89, 113, 138 f., 150, 163, 165, 191, 198, 249, 253, 319, 325, 336, 342, 360, 362, 374, 410 f., 440, 446, 493, 500 f., 519, 555, 569 ff.
–, Definitionen G.: 14 f., 45, 297, 347 ff., 452, 532
–, epistemische u. moralische Dimension von G.: 18 f., 23 ff., 46 f., 72, 80–85, 120–126, 132–135, 145 f., 159 f., 312, 316, 532–535, 541, 545, 550 ff., 561
–, Kunst als Ausdruck bzw. Verkörperung von G.: 13 f., 16–19, 39, 42 f., 48 ff., 59 f., 115, 128, 175, 269, 328, 330, 334, 350, 362, 376 ff., 381, 392 ff., 406–411, 484–491, 493, 496, 520, 539, 549–553, 571 f. 589
–, negative G.: 55 f., 59, 73, 109, 303–306, 312, 390 ff., 412, 498, 501
–, Scheing.: 307, 311 f., 525, 538
Gehalt
–, ästhetischer G., G. der Kunst: 55 ff., 110, 125, 133 f., 198, 220–223, 225, 227, 231, 234 f., 237, 248, 308, 318, 334–349, 369, 372, 388 f., 392 f., 395, 401, 465, 491 ff., 504 f., 515 f., 560, 583
–, assoziativer G.: 406
–, begrifflicher, rationaler, epistemischer G.: 84, 134, 220–223, 234 f., 237, 239 f., 302 f., 340, 347, 349, 438, 442, 490, 505
–, Gehaltsästhetik(er): 231, 343
–, moralischer G.: 303, 340
–, mythologischer, religiöser G.: 110, 133, 213, 216

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

–, substantieller, metaphysischer G.: 205 f., 210, 216, 222, 234 f., 237, 240 f.
–, ontologisch-schöner G.: 137, 198
–, profaner G.: 246
Geist
–, absoluter G.: 574
–, G. des Lebens: 87
–, G. der Liebe: 83, 87, 109, 130 f., 187
–, G. des Menschen: 444, 462
–, G. der Natur: 100, 108
–, G. der Solidarität, G. der Demokratie: 333
–, geistig, G.wesen: 37, 91, 95, 102, 111, 120, 129, 130, 133, 146, 178 f., 190, 204, 210, 212, 214, 218 f., 221–228, 231, 235, 237–241, 271, 276, 286 ff., 292, 295, 297 f., 304–307, 315, 317, 319 ff., 357 f., 371, 421, 425 ff., 433 f., 455, 486, 502, 529, 550, 562 f.
–, Geistestätigkeit, -fähigkeit, -kapazitäten: 24, 287 ff., 294–306, 308 ff., 319 ff., 424 ff., 428, 430, 434–439, 457, 535, 552, 574
–, Geisteszustand: 406 f., 443
–, Göttlicher G.: 145, 212, 275
–, Philosophie des G. : 57, 289, 291, 299, 311, 424, 426, 445, 512, 531 ff., 574
–, werktätiger bzw. schaffender G.: 99, 102, 112, 134, 465, 467, 501
–, Zeitg.: 188, 190, 228, 332
Genie: 62, 111, 120, 128, 230 f., 269, 300, 377, 579
Gentile, G.: 289, 293, 301, 512
Geschmack, Geschmacksurteil: 24 ff., 32, 91, 223 f., 229, 236, 273, 353, 361, 380, 392, 394, 504
Gestalt, Gestaltung: 51, 54 f., 95, 101, 104, 106 f., 121, 128, 133–137, 150 ff., 155 f., 179, 181 ff., 198, 204–211, 216, 220 ff., 227 ff., 232 f., 235 f., 240, 248, 306, 319, 331, 335, 341–346, 349, 351, 353, 355, 367–370, 376, 388 f., 395, 404, 465, 488, 491, 493–500, 515–516, 571, 583, 587
Glück, glücklich: 20, 36, 102, 145, 154, 190, 274, 284, 359, 416, 497, 524, 548, 585 f.
Goodman, N.: 42, 312, 344, 359, 365
Gott, Götter, göttlich: 22 ff., 51, 72, 81, 89, 93, 96, 100, 102, 109–112, 116, 121 ff., , 125, 128–131, 133 f., 136, 142, 145, 147–151, 157, 162, 164 f., 178 f., 182 f., 201, 207–212, 214, 2310, 240 f., 244 f., 274 f., 279, 313, 330, 374, 384, 425, 429, 451, 460, 529, 570, 579, 581, 583, 585
Green, Th. H.: 54, 254–258, 273, 293, 327, 335, 476
Güte: 51 f., 102, 109 f., 121, 130 f., 134, 136, 151, 164, 585

Häßliches, häßlich, Häßlichkeit: 25, 53, 59, 67, 73 f., 98, 108, 119, 127, 131, 135–138, 143, 153–158, 162, 167, 169 f., 172, 177, 196, 206, 208, 212 f., 215 f., 219- 224, 227 ff., 248, 272, 280, 286, 303, 305 ff., 313, 324, 329, 334 f., 378 f., 380 f., 383, 385, 387–395, 398 f., 446, 454, 458–460, 463, 499 f., 509, 540, 578, 588
Hamilton, W.: 92, 253, 262
Handwerk: 61, 128, 265, 268 f., 272, 275, 278, 282, 285 ff., 333, 345, 371, 377 f., 409 f., 418, 512–521, 525d., 528–531, 542, 548–555, 564 ff., 568, 572, 577, 581 f., 586
Harmonie: 91, 160, 182, 190, 211, 349, 452, 454, 480, 497
Hegel, G. W. F.: 9, 13, 18, 22, 39, 54–58, 63–66, 90, 97, 105 f., 173 f., 177, 183, 187–190, 192 f., 195–249, 253–262, 266 f.–269, 287 f., 291–294, 313, 319, 325, 327–330, 332, 334, 336, 342 f., 369, 375, 392 ff., 400, 425 f., 429, 444 f., 452, 468, 472–478, 506, 548, 570 f., 573 f., 576, 579 f., 582, 585
Hotho, H. G.: 58, 215, 217 ff., 226 ff., 236, 246, 330, 355, 375, 449, 455
Hume, D.: 24 ff., 51, 63, 188

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Ideal: 33 f., 102 f., 114, 176–180, 192, 205, 209–212, 216, 233, 240, 242–247, 329, 331 f. , 454, 465 f. 562
Idealismus
–, angelsächsischer I.: 9, 13 f. 17–22, 26, 28, 30, 43, 46, 49–54, 56 ff., 60–67, 71, 73 f., 83, 114, 192, 197 ff., 249, 253 f., 258, 269, 317, 319, 325, 342, 346, 350, 358, 400, 411, 413, 418 f., 446, 455, 469 ff., 475, 486, 496, 500 f., 510, 519, 561, 565, 568–573, 583, 588 f.
–, deutscher I.: 9, 18 f., 22, 30, 39, 41, 46, 50, 53, 64, 66, 72, 90, 197, 302, 471, 553
–, Neuidealismus: 92, 253 f.
–, Oxford-I.: 54–60, 253 ff., 257 ff., 261, 269 f. 273, 285, 290 f., 293, 332, 336, 346, 360, 398, 403, 418, 421, 524, 527, 534, 561, 569
–, subjektiver, objektiver I.: 569 ff., 573 f., 576, 578, 581 ff.
–, transzendentaler I.: 93, 174 f.
Idee: 23, 27, 29, 111, 187, 189, 236, 243, 283, 287, 298, 326–327, 342, 379, 448, 473, 510, 513, 531, 560
Illusion: 298, 334, 372, 433, 457–60, 498
Imagination, imaginativ: 83, 85 f., 89, 120, 132 f., 147, 269, 275–278, 336–339, 345 f., 349 f., 354, 356–359, 361 f., 365, 367 ff., 373, 375, 391, 399, 430 ff., 435–442, 444, 453, 456 f., 464 ff., 468, 500–505, 531–538, 540, 543–548, 551–558, 565 f., 580
Industrie, industriell: 48, 141, 272, 379, 479, 507, 517
Ingarden, R.: 45 f.
Instinkt: 163, 275–278, 281
Intensität: 15–18, 32, 35, 37, 49, 165, 189, 307, 411, 416, 544 ff., 580, 587
Interessen, kollektive: 226, 329, 504
Intuition, intuitiv: 37, 121, 145, 166, 171, 293–301, 303, 305, 308–312, 314 f., 319 ff., 430, 434, 440 f., 467, 502, 556, 562, 580, 582
James, W.: 9, 254, 256, 471–474
Jauß, H. R.: 47 f., 168

Kant, I.: 26 ff., 36–39, 44, 46, 49, 90 ff., 175, 187, 253, 325, 327, 358 ff., 400, 411, 447 f., 451, 473, 480, 485 f., 569, 574 f.
Katharsis: 47 f., 524, 526, 534
Klassizist, Klassizismus: 32, 34, 98, 102 f., 112, 124, 137, 177–183, 246, 267, 280, 313, 332, 429 f.
Komisches, komisch: 385, 424, 446 f., 450 ff., 469, 526
Kommunikation: 79, 81, 139, 507
Komplementärästhetik: 345, 356, 363, 367, 369, 386 f., 403–406, 409 f., 483
Kontemplation, kontemplativ: 350, 354 f., 359 f., 367, 373, 375, 486
Kreation: 314, 361, 464, 554
Kunstgeschichte: 261, 331, 437

l'art pour l'art: 333, 336
Lake-School, Lakers: 9, 52 ff., 74 f., 81, 89, 93, 114, 131 f., 134 ff., 138, 140, 142, 145, 462
Langer, S.: 49 f., 554 f., 568
Leidenschaft, leidenschaftlich: 14, 16, 20, 23, 27 f., 34 f., 43, 49, 77, 79, 84, 87 f., 111, 114–117, 159, 164, 277, 285, 302, 319, 374, 400, 447 f., 485, 500, 505, 570, 586
Lessing, G. E.: 34 ff., 96, 108, 188, 214, 378
Liebe: 27 f., 32, 50 f., 80 f., 83, 87 f., 108 ff., 118, 120, 123, 125, 130 f., 135–138, 142, 145, 147, 151 f., 184, 186 f., 200, 212, 214, 241 f., 275, 284, 455, 535, 559, 585
Lotze, H.: 255, 325, 472
Lust: 15, 27, 31 f., 36, 162, 304 f., 320, 353, 448, 522, 532
Lyotard, J.-F.: 44

Magie, magisch: 521–524, 551, 555, 578
Malerei: 107 f., 110 ff., 124 f., 136, 181 f., 213 f., 224, 267, 333, 343, 374, 376

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

McTaggart, J. M. E.: 257
Mead, G. H.: 9, 273, 363, 401, 471, 477
Melancholie: 87, 154, 163, 165, 167, 570
Mendelssohn, M.: 30 ff., 34 ff., 188, 304, 353, 378,
Mentalismus, mentalistisch: 26,39, 46, 60 f., 305, 310, 316 f., 319, 339, 350, 419–469, 482 f., 488, 501, 511 f., 517, 525 f., 529, 531 ff., 541 f., 544, 547, 549–552, 557, 560 f., 563 f., 566 f., 569, 571 f., 575, 579 f., 582–585, 587 ff.
Metaphysical Club: 9, 471
Metaphysik: 129, 168, 175, 201–202, 233, 237, 259, 485, 505, 529, 569
Mißlungenes, mißlungen: 137, 214, 303 f., 315, 324, 388–394, 454, 538, 555, 578, 586
Mimesis, Nachahmung: 32 f., 97–103, 112, 116 f., 119–122, 124,167, 228, 266, 371,376, 400, 465, 518, 524
Monade: 421, 430, 432 f., 437, 444, 482, 535
Moral, moralisch: 20–26, 51 f., 56, 88, 90, 120–123, 144, 231, 262, 265 ff., 270, 274, 276–279, 282–289, 302, 305, 308 f., 320, 337, 340, 343, 400, 433, 449, 510, 524, 527, 533 f., 542
–, amoralisch: 21, 73, 282, 285, 378
–, Erziehung zur M.: 167, 510
–, Moralismus: 260–273, 276, 285–289
–, Moralität: 56, 264, 267, 277, 283
–, natürliche M.: 266
Morris, G. S.: 9, 401, 475 f., 479, 502
Musik: 37, 40 f., 47, 114, 125, 136, 149, 152, 164 f., 169, 214 f., 224, 317 f., 333, 343, 353, 376, 386, 407, 412, 490, 498, 534, 553, 565 f., 578
Mythologie: 110 f., 133, 182, 184, 189, 208, 437

Natur
–, ars imitatur naturam, N.nachahmung: 95 f., 99, 101, 153, 519,
–, Geist und N.: 91, 98, 238 ff., 245
–, natura naturans, natura naturata: 95 f., 98 f., 119, 127, 142 ff., 147–155, 157 f., 494, 519, 570, 580 f.
–, Naturalismus, naturalistisch: 184, 265, 280, 465, 498, 518 ff.
–, N.anlage: 162, 171, 276, 278
–, N.ästhetik: 58, 359, 374, 455
–, naturbelassen, N. versus Zivilisation: 79, 86, 115, 121, 143, 155
–, N. als Urquell der Kunst, Schöpfungsmacht N.: 23, 33 ff., 95–102, 107, 112, 114–129, 135, 138, 149, 177, 581
–, N.dichtung: 264, 266, 283
–, N.erfahrung, N.betrachtung: 456, 461
–, N.seele: 23, 189
–, N.schönes: 58, 99, 117, 149 f., 207, 217–223, 266, 333 f., 375, 392, 424, 446, 455–464, 469
–, N.philosophie: 83, 89, 93, 100, 135, 138, 142–145, 161, 163, 188, 191
–, N.religion: 239
–, N.wesen: 34, 130, 238, 245, 448, 460
–, N.wissenschaft: 310, 521
Negativität, Negation, negativ: 20 f., 55 f., 59, 65, 153, 161, 171, 174, 187, 198 f., 212, 222, 227, 233, 238, 249, 262, 329, 402, 533
nützlich, Nützlichkeit: 96, 155, 242, 281, 283, 300, 303, 314, 395, 462, 508, 516, 522, 576, 586

Oakeshott, M.: 417
Offenbarung: 98, 123, 131, 157 f., 167, 275, 419, 428, 438, 440 f., 451, 498, 501, 556, 572, 583
Ontologie, ontologisch: 87, 100, 127, 129, 131, 136, 138, 153, 157, 159, 161, 169, 172, 181, 187, 189, 191 f., 233, 243, 256, 289, 344, 398, 569 f.
Oxford Hegelianismus
–, First-Oxford-Hegelianismus: 9, 254, 257
–, Second-Oxford-Hegelianismus: 9, 13, 40, 46, 54, 56 ff., 64, 83, 173 f., 176, 183, 191, 197 ff., 247 f., 258 ff., 263, 268 f., 272, 282, 315, 325, 330 ff., 336, 398, 417, 422, 424 f.,

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

465, 478, 483, 485, 487 f., 491, 493, 499, 503, 520, 532, 561, 572 f., 588
–, Third-Oxford-Hegelianismus: 9, 54, 57, 60, 261, 290, 321, 346, 403, 417 f., 561

Peirce, C. S.: 9, 117, 470 f., 473 f., 566
Perversheit, pervers: 161 ff., 171
Plastik: 107, 110 f., 136, 182
Poe, E. A.: 9, 54, 70, 74, 87, 95, 159–173, 192, 523, 570
Positivität, positiv: 56, 65, 87, 122, 135 f., 184, 198 ff., 216, 222, 229–232, 234, 236 ff., 240 ff., 244, 247–248, 279, 288, 398, 523, 576
Pragmatismus
–, amerikanischer P.: 63 f., 256, 282, 331, 346, 398, 421, 470 f., 497, 503, 536 f. 571
–, Cambridge-P.: 9, 470–473
–, Chicago-P.: 470–473
–, englischer P.: 256
–, pragmatisch: 143, 273
–, pragmatistische Ästhetik, Auffassung von Kunst: 49, 61 ff., 401 f., 418 f., 421, 469–510, 513, 517, 520, 525, 541, 546, 548, 551, 573, 572–589
–, pragmatistische Philosophie, pragmatistisches Argument: 513 f., 517, 522, 529, 531, 536, 552, 554
–, P. versus Idealismus: 477 f., 572–589
Pseudo-Kunst: 521 f., 524, 538 ff., 555
Psyche, psychisch: 17, 28, 42, 45, 165 f., 170, 304, 314 f., 363, 477, 519 f., 535 ff., 559

Reflexion: 18 f., 31, 100 f., 120 f., 126, 189, 230, 234, 269, 302, 326, 429, 444, 458, 492, 505, 511, 557, 581 f.
Religion, religiös: 22, 25, 55, 116, 122, 131, 138, 145 f., 158, 161, 163, 182, 191, 204–211, 213, 216, 225 ff., 230, 233, 235, 239, 241, 244 ff., 274 ff., 283, 290, 293 f., 330, 385, 423, 425 f., 433, 442, 444, 456 f., 466, 468, 554 f., 577
Renaissance: 33, 97, 111 f., 178, 217, 267, 282, 325, 400
Repräsentation, repräsentativ: 364–369, 372, 376 f., 394, 518, 520, 522
Rezeption: 45, 314, 361, 476 f., 553
Rhythmus: 340, 480, 497 f.
Ricorso: 299–303, 309 f., 314, 319 f., 424, 426, 434 f., 467, 532, 560
Romantik
–, amerikanische R.: 54, 74, 140 f.
–, deutsche R.: 52
–, englische R.: 13, 21, 24, 28, 30, 33, 50–59, 72 ff., 89–139, 142, 151, 153, 158 f., 161, 164, 166, 168–171, 173–192, 197 f., 200, 248, 258, 261, 263, 268 f., 271, 275 f., 280 f., 325, 327, 332, 336, 346, 371, 374 f., 380 f., 389, 398, 422, 428, 439, 441, 455, 457, 461, 465, 468 f., 478, 482, 487, 540, 570 f., 588
Royce, J.: 9, 472 f.
Ruskin, J.: 9, 56 ff., 92, 156, 254, 260–289, 291, 325, 332, 335, 379, 381, 395, 397, 401, 422 f., 452–453, 466 f., 493 f., 506 f., 543, 565, 570

Scheler, M.: 45 f.
Schelling, F. W. J.: 9, 13, 18, 22, 33 f., 39, 50, 52–56, 64 ff., 74, 89–114, 116 f., 119 ff., 124, 126–139, 142, 144, 148 f., 152, 158, 173–183, 187 ff., 192, 197–203, 230–234, 242, 247 f., 255, 325, 327 ff., 455, 503, 570, 573, 576, 578–581, 583, 585
Schmerz: 27, 32, 34 f., 109 f., 135, 153, 208, 212–215, 242, 245, 249, 334, 349, 366, 416, 448, 532
Schön, Schönheit
–, Menschen-S.: 151 f.
–, Ästhetik des S.: 30, 32, 36, 50
–, idealische S., Ideal des S.: 33, 98, 102, 177, 182
–, S. sinn: 91
–, vollkommene S.: 33, 98, 108, 143, 153, 156, 206, 147, 212
–, Konzeption des S., Begriff des S.: 39, 65, 198 ff., 206, 216, 229, 241, 243, 247 f., 381, 387 f., 452, 587

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

–, Naturs.: 458–463
–, ästhetische S.: 34, 51 f., 65, 73, 123, 135 f., 138, 151, 155, 167, 170, 180 f., 198 ff., 205, 216, 221, 223, 228 f., 236, 248, 392
–, ontologische S.: 52, 135, 142, 149, 151, 161, 167, 177, 200
–, schwierige S.: 60, 381 f., 385–389, 396 ff., 451, 499 f.
Schopenhauer, A.: 154, 176, 187 f., 215, 277, 302, 335, 570, 573
Sehnsucht: 159, 161, 163, 165, 170
Selbstbewußtsein: 426
Selbsttranszendenz: 321, 442 f., 469
Sentimentales, sentimental: 174, 192
Shaftesbury, A. C. Earl of: 22 f., 30 f., 63, 72, 81 f., 340, 363
Shakespeare, W.: 122, 134, 228, 258, 267, 321, 335, 339 f., 374, 383–384, 408, 427, 452, 461,463, 499, 547, 549, 554, 559, 578
Sittlichkeit: 299 f., 303, 308 f., 314
Sontag, S.: 43
St. Louis-Hegelianismus: 9, 474
Stirling, J. H.: 9, 54, 254, 476
Symbol: 49 f., 73 f. 206 f., 209, 457, 554, 574
Sympathie: 29, 38, 50, 79, 81, 87, 118, 120, 123, 135, 138, 143, 151, 189, 314, 500, 502

Tod: 12, 80 f., 109 f., 118, 135, 137, 200, 211 ff., 238–242, 245, 275, 283, 294, 350, 444
Tragödie, tragisch: 45, 47, 109, 137, 154, 446 f., 452, 499, 526
Transzendentalist: 9, 53 f., 140–143, 201, 471, 473, 476, 570

Unglück: 15, 31 f., 35, 59, 109, 185, 215, 227, 481

Verfall: 82, 110, 128, 267, 369
Verkörperung: 13 ff., 19 f., 49, 56, 59 f., 100, 133, 137, 172, 179, 199 f., 204, 206–211, 216, 220–223, 226, 234, 236 f., 239 f., 244, 246 f., 249, 287, 297, 316, 318, 328 f., 331, 334, 336, 349, 362, 378, 391 f., 395, 408, 429, 484, 488, 493, 501, 549 f., 557, 570, 574, 576, 580, 583 f., 587
Vernunft: 132 f., 188, 200, 203 f., 221, 289, 306, 574
Vico, G.: 289 f., 294 f., 299–303, 309, 423, 428, 433, 445

Wahrheit: 19, 46, 88 f., 97, 99, 102, 104, 117, 122, 132, 160, 204, 214, 223, 234, 242, 266, 277, 357, 425, 433, 439 f., 467, 556, 558, 584
Wahrnehmung: 354, 364 f., 452, 501, 507
Weitz, M.: 66
Wert: 21, 65, 146, 155, 165, 299, 306, 318, 337, 339 ff., 343 ff., 349 f., 395, 442 ff., 488, 492, 501, 506, 522, 539, 541, 546, 554, 578
Wesen: 95 ff., 99–104, 106 ff., 110, 112, 118 f., 126, 130, 132 f., 136, 151, 155, 158, 163, 171, 181, 189, 239, 244, 277, 287, 297, 403, 438, 440 f., 480, 489, 497, 501, 513, 542, 556 f., 559 f., 585
Widerspruch: 220, 283, 285, 370, 389, 391, 394, 443, 454, 460, 556 ff.
Winckelmann, J. J.: 30, 32–36, 39, 98, 102, 105 ff., 124, 178 f., 181, 267, 327, 332, 340
Wissen: 23 f., 51 f., 72, 80–83, 88, 92, 121 f., 132, 134, 144–147, 150, 156 ff., 162, 167, 171, 178, 200–204, 221, 225, 233, 300, 317, 348, 365 f., 426, 431, 438 f., 456 f., 467, 480, 493, 548
Wollheim, R.: 43, 310, 344, 398, 402–413, 420, 514 f., 554, 561–568
Wordsworth, W.: 13, 28, 52 f., 71–89, 113–116, 119 ff., 127, 129, 131, 134, 139–144, 147, 153, 159, 161, 164, 166, 173, 183–189, 191, 200, 263, 269, 358, 461 f., 470, 500, 502, 504, 510 f., 519 f., 531, 570, 585, 589
Wundt, W.: 37 f., 40, 58

Zivilisation: 141, 146, 153 f., 156 f., 190, 463, 505, 509, 560, 579

https://doi.org/10.5771/9783495997079 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY