

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

*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.*

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 tiefeschürfender 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, Reimold: Was ist Kunst? Eine Grundlegung*. München 1998, 20f. 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.

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 Cambridgeer Neuplatonisten⁷) 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 1884ff., 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, 8f.

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. Coleridge 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.

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 würdige 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 prästabilisierte 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

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 Freundeskreis¹¹ von sogenannten ›Dichterphilosophen‹, der sich innerhalb der ansonsten relativ heterogenen englischen Romantik¹² 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 sämtliche 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 (1778–1830) und Charles Lamb (1775–1834). Allerdings haben sich die Dichter der

leben. Im Zentrum der *Lake-School* steht neben Samuel Taylor Coleridge der Dichter William Wordsworth¹³, 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 veröffentlicht 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 Wordsworth-Brutalitäten 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

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.

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 extravaganen Ereignissen« ab stumpfen müsse. Weil die »Gewohnheiten des ländlichen Lebens« die dauerhaftesten menschlichen Lebensgewohnheiten überhaupt seien¹⁷, 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 English and American Literature*. Bd. 10. Aesthetics and Contemporary Discourse. Hrsg. v. H. Grabes. Tübingen 1994, (293–324) 301. Behler betont, daß

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 Idiomem, 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 91978. Das würde wiederum bedeuten, daß das Streben nach Kultivierung dem Menschen in besonderem Maße ›natürlich‹ wäre, und gerade nicht ein sich-zufriedengeben 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 Bedeutungslosigkeit 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 Edinburgh 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 »Turdswordth« (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-

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 unverdorbenen 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.

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.

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 hat²⁵, 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

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 heranzuführen 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.

Wissen darüber heranzuführen können, wie die Schöpfung tatsächlich beschaffen ist? Leider stellt sich Wordsworth solchen Zweifeln nicht, um seine enthusiastische Naturphilosophie²⁹ 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.

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.

potentiellen Rezipienten) unterscheidet 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.

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 Assoziations-technik 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 assoziations-technischen 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 assoziations-technische »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.

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 Gedichte 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.«

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 Aristoteles³⁵ 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. 250f. »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.

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 length 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.

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 studiert³⁸ 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 in *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 1930/³1970, 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 ⁴1955. 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

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 organistischen 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.

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 Neuidealist⁴² 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 Neuidealist^{en}* 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, *Laurence: 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.

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 Dogmatismus 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

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 Plagiat⁵⁰ 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) 254f.

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 plagierend 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, 74f. 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-

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).

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 Affirmiertsein 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 Kontraktion 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 sämtliche 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, Ingrid: 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).

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 Trotz⁵⁶) 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.

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 erhabener 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 vollkommener 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 Werke 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).

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 Verslossenheit« 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 »werkttätige 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).

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

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 soll⁶⁴. 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) 4f. 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*

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 Winkelmanns Position annähern will, der zufolge der Künstler »gewisse idealische Schönheiten« bzw. eine »schönere und vollkommener 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. Jaufß. München 1968, 391 f., 378.

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

⁶⁶ Winkelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey 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.

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« nachzuzahlen?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 nicht-seiend« 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, eiteln 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 sogenannten 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.

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.

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 Einfach 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 21964 (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. 1986/21970, 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.

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« aufrufen, 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 *Schelling: Bildende 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, 364f. 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. 55f.

durch »Steigerung« das Erhabene als die erste Form des Kunstschönen entwickelt.⁷⁷ Dem möglichen Einwand eines fiktiven Schlegel-Anhänger, 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 Entfalteten« 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).

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 vollkommenem 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).

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.

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.

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 Malerei⁸⁵ 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 Buonarroti (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 »himmliches 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 offenen 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)

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 verstandenen 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 nunmehr 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 Werke 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.

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 Mariner* 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.

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 Leit motive 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.

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 Vorstufe⁹⁴ 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 eingepägt 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 1962f. 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.

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 Kopie⁹⁸ und ohne jedes »Augenmerk auf Differen-

⁹⁶ Art is the mediatrix between, and reconciler of, nature and man.« Coleridge: *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 nahe liegen, 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-

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

Grundsätzlich¹⁰² 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. 142ff. 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. 6f. (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) organistischer als »die Reduktion von Vielem

Form (form) hat, die seinem Wesen (essence) entspricht. Im Sinne eines organizistischen¹⁰³ 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.

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-*

(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

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 wird¹⁰⁸), 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

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 lebenswürdig, 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 moralische¹¹¹ (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 eloin 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

schöne Kunstwerk unauffällig, indirekt und quasi spielerisch auch eine wichtige moralische Funktion: Weil es seine Gegenstände als in einem ontologischen Sinne schön 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 »Prophe-ten«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 Coleridge: *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. 118f.

¹¹³ Vgl. dazu insb. Coleridge: *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.

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 Künste¹¹⁵, 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« entstände, 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.

gen würde, mit deren »Nuancen« die Rezipienten aus Coleridges Gegenwart nicht »vertraut« seien, und die sie deshalb »kalt und uneindrückt« ließe. Vor allem aber (und hierin sieht Coleridge das schwerwiegendste 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« handle, 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 Chantreaus *Kindern* in der Kathedrale von Worcester. Die Musik bezeichnet Coleridge dann als die »am meisten vollständig menschliche« Kunst, weil sie (die lautmalersche Programm Musik 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

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 kannte¹¹⁷, 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 Schaffensperiode¹¹⁹ 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.

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.).

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« handle, sobald »die bewußte Tätigkeit zu sehr hervortritt.« *Baumgartner, Kortens: Schelling*. A. a. O. 99.

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

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 verstehenden¹²⁷) Transmutations-Gedanken, dem zufolge das Göttliche qua Verstand notwendig aus dem »dunklen Grund« entstanden sein muß, der es selbst ist¹²⁸, 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.

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.

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 Seins-sphäre 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.

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. 99f.

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 angeborne 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 angeborne 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.

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 310f.).

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.

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 Liebenswürdigekeit 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 organisistischen 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

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 Ausdrucksformen, 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.

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

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 gefühl-ästhetische 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 Carlyle¹⁴⁷ 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 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

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 Fuller¹⁴⁹ 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, sozialreformistischer 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,

cott¹⁵¹ war Pädagoge und setzte sich für die Abschaffung der Prügelstrafe ein; George Ripley¹⁵² war Prediger, Schriftsteller und Literaturkritiker; Margaret Fuller war eine der führenden Frauenrechtlerinnen ihrer Zeit und Herausgeberin des *Dial*; Henry David Thoreau¹⁵³ 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 Pond 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.

Beide¹⁵⁴ 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 »hinfalliges 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 vernationalsozialistischen 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.

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 vorauszuweilen«, 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*

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 Kompetenz¹⁶¹ 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 aufgabe und für die Seele handele«, so »sieht mich aus seinen jungen Augen dieselbe Seele an; es

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 Bibel¹⁶²) »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.

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 entmutigt«; 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.

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.

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 Naples. 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. 4f. (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.

unterschlagnene 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. 126f.; sowie in *ders.: The Poet*. A. a. O. 198ff.; sowie in *ders.: The Over-Soul*. A. a. O. 95.

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.

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.

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, truth 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.

(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 Menschen¹⁹² 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.

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.

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 Sklaverei¹⁹⁵ 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 Ungetüme 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 Vorfäter setzte er sich ein.

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

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 Kapitäl 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.

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 anti-pathisch, 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.

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.

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.

gen jede philosophische²⁰⁶ und jede poetische²⁰⁷ 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

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 psychologische²¹¹ 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 herzenguten 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« Philosophieren²¹², 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.

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 »unbesiegbare 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 Wohlbefinden 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 amüsanter 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 bekanntem 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.

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.

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 schwächlichen 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.

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«,

(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 entgegengeht«. 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« sei²²⁶, 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.

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.

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 weiterführende 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 Unbetheiligkeit des Betrachters preisgegeben hat. Die Kunst befreit sich von der ewigen Substantialität des Schönen.« Jauß, *Hans-Robert: Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*. Frankfurt 1982/⁴1984, 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-

(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 ontologischen 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 Häßliches²³⁶ 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 geprägt²³⁷) 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 Jaufß, 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.

lerischer Formkraft und der Bedrohtheit der menschlichen Existenz durch das nicht Wägbare 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 Spannung²³⁹ 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.

ein »mensenliebendes 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 Triebes 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.

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 verwesenen 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. 210f. 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.

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 Collingwood²⁴⁴ 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 1938/⁶1964, 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.

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 Oxford-Philosoph und Philosophiehistoriker Bernard Bosanquet konzentriert sich auf die Kritik an Schelling und an der englischen Romantik. Der Oxford-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 belese 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.

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 verfälschenden²⁴⁸) 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.

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 »pseudo-platonische 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 from its expressions.« A. a. O. 320. »We hear nothing as yet of the supra-sensuous and

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.

Gefechtsang 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 Moderne²⁵⁴ 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 fiel.

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 würdige 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 gewordenen 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 partikulärer 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. 20f.

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

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-

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 ¹1892/⁴1917, 328 ff.

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).

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 Maximilian 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*

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-Hegelianismus²⁶⁶ 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 infrage stellt. 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.

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 unterscheidet. Gleichzeitig bezweifelt er, daß Wordsworths Gedichte eindeutig der Romantik des ersten, biedereren 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.

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.

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 were 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

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 Bärenienst. 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.

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.

(und oft mißverständene) 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. 1970/21976, 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.

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 extent, 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) 115f. 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.

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 Southneys 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-

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 Schmerzhaftes, 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 ›Fenland-Ästhetik‹ der englischen Romantik schließlich entwickelt: Im Zentrum dieser Ästhetik steht nämlich die Forderung, daß die Kunst auch das Widrige, Böse, Schmerzhaftes 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 1674 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.

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.

