

Andreas Hebestreit (2019)

Der Geschmack der Freiheit

Man muss es nicht ausdrücklich hervorheben: Die philosophische Ästhetik hat mit ihrem Begriffsapparat verzweifelt wenig zum Verständnis des Schönen beigetragen. Sie hat lediglich an Stellen, an denen Seher, Dichter oder Theologen das kurze, wenn auch schwer zu deutende Wort „Gott“ gebraucht hatten, etwas unverbindlichere und meist auch unanschaulichere Formeln eingefügt und eine in dem Wort „Seele“ subsumierte Entität in einzelne Abteilungen, Fächer oder Funktionen zerlegt, aus deren quasi mechanistischem Ineinandergreifen ästhetisches Erleben und Urteilen erhellen sollte. Wie kaum anders zu erwarten, windet sich das ganze Unternehmen alsbald zum perfekten Zirkelschluss. Was Kunst sei, ist danach grundsätzlich dem Kunstwerk zu entnehmen. Was aber ein Kunstwerk sei, setzt bereits ein Wissen von Kunst voraus. Für Einsichten in die soziale Bedingtheit des Ästhetischen zeigt der philosophische Ansatz hingegen wenig Neigung. Umgekehrt lässt sich aus soziologischer Sicht sehr wohl erklären, warum sich gerade die Philosophie der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so ausgiebig mit dem Wesen und den Aufgaben der Ästhetik beschäftigt hat und weshalb die Philosophen dabei so argumentiert haben wie sie argumentiert haben. Wenn wir diesen „brillanten und ergebnisreichen Misserfolg“¹ auf den folgenden Seiten noch einmal in einer stark gerafften Fassung vor uns abrollen lassen, so geschieht das sicherlich nicht in der Absicht, einen weiteren geistesgeschichtlichen Abriss dieser Epoche zu liefern, sondern deshalb, weil unser Diskurs ursprünglich einmal von Masken und Maskenspielen ausgegangen ist.

Die für uns entscheidende ästhetische Diskussion begann in der Zeit um 1750 und sie begann mit einem Plural. Sie sah sich nicht so sehr mit Kunst konfrontiert als mit Künsten. So wie es nach einem *Aperçu* von Heinrich Heine bis zur Französischen Revolution nur Freiheiten gab, aber nicht *die* Freiheit, so gab es vor der Wiederauferstehung der Mittelschicht und des Bürgertums keine Kunst, sondern nur allerlei Künste. Im Rahmen dieser Künste nahm das, was wir heute als Kunst gelten lassen würden, nur einen relativ bescheidenen, peripher gelagerten Raum ein. Im Rampenlicht der öffentlichen Wahrnehmung standen „Künste“ wie das Reiten, Jagen,

¹ H. Kuhn: Artikel Ästhetik, Fischer Lexikon, Literatur II/1, Frankfurt a. M., 1965.

Fechten, Ballschlagen, Voltigieren oder Tanzen, womit sich in deutschen Landen „unsere Ritter und Helden“ gelegentlich etwas Abwechslung verschafften. So zumindest hat es der zornige Johann Gottfried Herder für die Nachwelt festgehalten.² In der sehr kleinen Residenzstadt Weimar nannte man den Herrn Generalsuperintendenten und Bewunderer Benjamin Franklins deshalb hinter vorgehaltener Hand einen „grobe Demokraten“.

Weniger auffällig, dafür aber umso folgenreicher und belastender waren für den Bürger jedoch ganz andere Künste. Nämlich die gewundenen und verwickelten „Staatskünste“ der Geheimen Räte und Kabinette, die mit ihrem allzeit vorausseilenden Gehorsam allein den selbstsüchtigen Interessen der herrschenden Häuser dienten.³ Hinter diesen schwer durchschaubaren „Kabinetts-“ oder „Kammerkünsten“, diesen „furchtbaren Künsten der Tyrannei“, wie sie bei Schiller ganz offen genannt werden, steht eine Art graue Eminenz, bei der alle maßgeblichen Fäden zu einem gordischen Knoten zusammenlaufen, und das ist das lateinische *artificium*, das neben dem eigentlichen Kunstwerk semantisch auch die List, den Trick, den Kniff, die Schliche, das Täuschungsmanöver und das raffinierte Stratagem umfasst.

Wenn sich nun der Bürger angesichts der ihn bedrängenden und bedrückenden Staats- oder Kavalierekünste darauf besinnt, dass auch er selber nicht ganz ohne Möglichkeiten ist, dass auch er über gewisse Kunstfertigkeiten verfügt, zum Beispiel die Handwerkskünste, die Rechenkunst, die Heilkunst oder gleich alle sieben *artes liberales* zusammen, dann ist sein Kunstbegriff zwangsläufig getönt und gefärbt von jenem obrigkeitlichen, staatspolitischen *artificium*. Beim *artificium* der absolutistischen Kabinette ging es darum, die Ränke, Winkelzüge und Machenschaften der Staatsräson künstlich zu verschleiern, zu verbergen, zu maskieren, ihrem brutalen Egoismus zumindest das dürrtige Mäntelchen der Legitimität umzuhängen. Diese im Flüsterton erteilte Lektion der Geschichte greift der Bürger

² Kalligone, III, 4. s. a. Valentin Trichter: Curiöses Reit-, Jagd-, Fecht-, Tanz-, oder Ritter-Exerzitien-Lexicon, Leipzig, 1742.

³ Wenn der Marquis de Posa in Schillers *Don Carlos* zu bedenken gibt: „Und fruchtbar blüht durch Künste unseres Landes Britannien“, dann könnte er zunächst die niederländischen Handwerker meinen, die mit ihren Künsten nach England emigriert sind, möglicherweise aber auch die völlig verfehlte, repressive Politik der spanischen Krone in den Niederlanden, die mit ihrer Intoleranz im Endeffekt nur dem feindlichen England genützt habe. – In seinen „Ideen“ spricht Herder unter anderem von den „Kunstwerkzeugen“, den „Kunstendzwecken“ und den „Kunsträdern“ in der Maschinerie des (absolutistischen) Regiments. – Als ein Beispiel in der Kunst des vorausseilenden Gehorsams: Heinrich Boden: Fürstliche Machtkunst oder unerschöpfliche Goldgrube, 1702.

nun auf, indem er selber versucht, mit Hilfe seiner eigenen, ihm zugänglichen Künste eine Maske zu visualisieren. Eine Maske, die ihm in nicht zu ferner Zukunft zum wahren Gesicht werden soll. Wie denn auch Kant zusammenfassend schreibt: „Denn dadurch, dass Menschen diese Rolle spielen, werden zuletzt die Tugenden, deren Schein sie eine geraume Zeit hindurch nur gekünstelt haben, nach und nach wohl wirklich erweckt und gehen in die Gesinnung über.“⁴

Tatsächlich war die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts so wortreich geführte ästhetische Diskussion nichts anderes als ein großer intellektueller Mummenschanz. Keiner zeigte sein wahres Gesicht, aber jeder Beteiligte wusste im Grunde sehr genau, wer oder was mit welcher Worthülse gemeint war. Alle diese ästhetischen Theorien bildeten zusammen ein in stillschweigender Absprache inszeniertes bürgerliches Strategem, eine kunstvoll ausgeheckte Verschwörung, gegen die die feudale Obrigkeit kein Mittel zur Hand hatte, weil sie eben – wie Maskenauftritte gemeinhin – in aller Öffentlichkeit stattfand. In der Kunst sah man die Möglichkeit zu einem *artificium*, das es – selbstverständlich mit dem unschuldigsten Augenaufschlag, im schlichten Gewand vorbehaltloser Ehrerbietung – möglichst rasch und vollständig zu beherrschen galt. Denn auf dem Weg über die ästhetische Diskussion ließen sich Ziele ins Auge fassen, die man im Rahmen eines hochgradig repressivem Systems unter ihrer prosaischen Bezeichnung kaum auszusprechen wagte, geschweige denn geltend machen durfte. Mit anderen Worten: Die ganze Diskussion um die Ästhetik war letztlich ein streng ritualisierter Kampf zwischen einem moralisch verwilderten Haufen inhumaner, bestialischer Fratzen und ein paar nach antikischem Zuschnitt idealisierten Charaktermasken.⁵ Die Ästhetik wurde zum Vorwand, hinter dem das Bürgertum – direkt unter den wachsamen Augen seiner absolutistischen Herrscher – seine eigenen politischen Interessen formulieren konnte; ohne das Risiko, dabei entdeckt, entlarvt und auf unbestimmte Zeit eingekerkert zu werden. Wie heißt es doch so bemerkenswert kurz und klar

⁴ Anthropologie in pragmatischer Hinsicht. – Eine ganz ähnliche Ansicht vertrat der Erzieher Johann Heinrich Pestalozzi nach seinen praktischen Erfahrungen mit den Kriegswaisenkindern der Innerschweiz.

⁵ Kant gebraucht das Wort „Fratze“ in seinen vorkritischen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* mehrfach und, wie mir scheint, gleich beim ersten Mal in einem verhüllt politischen Sinn: „Unnatürliche Dinge, insofern das Erhabene darin gemeinet ist, ob es gleich wenig oder gar nicht angeht, sind Fratzen.“

in Kants vorkritischen „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“? – „List ist klein, aber schön.“

Dass Masken Kunstwerke sein können, ist bekannt und unbestritten, aber Kunstwerke können auch als Masken verwendet werden. Tatsächlich liefert das sich im Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts neu formierende Bürgertum eine der bis anhin ausführlichsten Illustrationen dafür, wie die Ästhetik wesentlich bei der Selbstfindung sozialer Körpers mitwirkt und in diesem Prozess zugleich selber an Profil gewinnt. Bis dahin kannte man das, was erst in dieser Zeit die Bezeichnung „Ästhetik“ empfängt, nur als eine theologische oder philosophische Hilfsdisziplin, gemäß derer die Schönheit der Welt – „auf vielfachen Wegen subtilster Betrachtung“ wie es bei einem alten Scholastiker heißt – auf die Allmacht und Güte eines höheren, ewigen, göttlichen Prinzips verwies; nun soll sie als Bestandteil einer allgemeinen bürgerlichen *prise de conscience* ganz direkt zum Bewusstsein und zur genaueren Bestimmung einer sich neu konstituierenden sozialen Größe beitragen. Dieses Schöne ist demnach nicht mehr nur Prestige, Schmuck, Kuriosität oder preziös überschnörkelte Umrahmung eines wohlgeborenen Gottesgnadentums; es rückt wieder in die wahre Mitte der Gesellschaft, ins Zentrum ihres Selbstverständnisses und vermittelt ihr dabei die Morgenröte einer besseren, gerechteren, lebenswerteren und damit schließlich auch schöneren Welt. Wer wirklich verstehen möchte, was Kunst und was Schönheit für diese Zeit bedeutet haben, müsste nur einmal das wahrhaft unermessliche Verlangen nachempfinden können, das nach dieser Morgenröte bestand. Doch dazu reicht wohl gegenwärtig auch die stärkste Vorstellungskraft kaum aus. Es hilft jedoch, wenn man gelegentlich in die Musik von Christoph Willibald Gluck hineinhört.

Was die Ästhetik dieser Epoche auszeichnet und erstmals zu einem eigenen akademischen Fach werden lässt, ist zunächst einmal die Betonung, die sie auf das so genannte Kunstschöne legt. Die ideologische Vormachtstellung der Theologen hatte in enger Übereinstimmung mit der platonischen Philosophie seit Jahrhunderten für ein Übergewicht des so genannten Naturschönen gesorgt. Die Natur war das Werk Gottes und was der Herr geschaffen und angeordnet hatte, das musste vorbehaltlos als überaus gelungen und prächtig gelten. Schon allein deshalb, weil andernfalls vielleicht ein langer Schatten auf das Gottesgnadentum der gesalbten und gekrönten Häupter gefallen wäre. Um allen Einsprüchen von vorne herein das Fundament zu entziehen, wurde der Begriff des Schönen traditionellerweise im Zusammenhang mit der Fleischwerdung des Logos behandelt. Alles vom

Menschen Geschaffene konnte daneben nur zweit- oder dritrangig sein. Schon für Plato und seine Jüngerschaft war das schöne Kunstwerk bestenfalls die Kopie einer Kopie und bei diesem zweifachen Kopiervorgang war anscheinend gerade das Beste verlorengegangen.⁶ Demgegenüber setzt das Bürgertum seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts ausdrücklich auf eine durch die (eigene) Kunst zu leistende Schönheit. Während sich eine reaktionär erstarrte Kultur damit begnügen kann, das Schöne lediglich vorzufinden, respektive seinen einmal gefassten Schönheitskanon *ad nauseam* zu repetieren, soll die jetzt intendierte Kunst das eigene Bild aktiv bestimmen und das heißt bereits ändern, bereinigen, korrigieren und anpassen. Eine Gesellschaft, die einen Wandel und einen Umbruch anstrebt, findet das Schöne primär dort, wo sie es selber aktiv beeinflussen und formulieren kann – mithin in ihrer Kunst.⁷

Im gleichen Zug nehmen auch die Vorstellungen vom Schönen und von der Kunst deutlichere Formen an. Bewaffnet mit den Stich- und Schlagworten diverser *Dictionnaires des beaux arts* will man sich einen etwas angemesseneren Platz im sozialen Gefüge verschaffen. Insbesondere der Kunstbegriff gelangt in dieser Zeit überhaupt erst zu jenem gehobenen Bedeutungsgehalt, von dem Museumskuratoren und Auktionshäuser heute noch zehren, obwohl er inzwischen, nach zweihundertfünfzigjährigem Gebrauch, fast schon bis an die Rinde ausgehöhlt ist.⁸ Bevor Schiller im Revolutionsjahr 1789 verkündete: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein“, war die Kunst nicht einmal eine ausschließlich menschliche Domäne.⁹ Der uns heute so geläufige Gegensatz von Natur und Kunst war dem Mittelalter noch einigermaßen fremd. Bei Dante besitzt auch die Natur bisweilen eine dem *intelletto divino* abgelernte *arte*, wenn sie es nach Auffassung der Menschen einmal besonders sinnreich angestellt hat. Die *philosophes* des achtzehnten Jahrhunderts sprachen viel von der „Kunst“ der Tiere und der durch Lessings Veröffentlichung der Wolfenbütteler Fragmente verewigte Hamburger Gelehrte Hermann Samuel Reimarus publizierte 1740 „Allgemeine Betrachtung

⁶ B. Schweitzer: Platon und die bildende Kunst der Griechen, Tübingen, 1953.

⁷ Entsprechend steht auch für Hegel das Kunstschöne *über* dem Naturschönen.

⁸ „Einen durch eine vorbildliche ethische Grundhaltung legitimierten Kanon der Malerei gibt es nicht mehr.“ Chr. v. Lengerke: Tendenzen der Malerei von 1945 bis heute, in Malerei der Welt, Taschen, Köln, 2003, S.628.

⁹ Der Künstler, 33.

tungen über die Triebe der Tiere, hauptsächlich ihre Kunsttriebe".¹⁰ – Damit war nun Schluss. Wer von seinen Fürsten so lange als „Vieh" und gegebenenfalls sogar als „Schlachtvieh" traktiert worden war, durfte keine Gelegenheit versäumen, sich von allem „Thierischen" zu distanzieren.¹¹

Vor allem galt es nun aber, die Kunst zum Zwecke höherer Berufung aus einer bloß (kunst-)handwerklichen Sphäre begrifflich herauszulösen. *Ars* war nach mittelalterlicher Anschauung nicht viel mehr als ein „in Regeln gebrachtes Wissen" (E.R. Curtius). In England hatte *art and mystery* im achtzehnten Jahrhundert noch die allgemeine Bedeutung „berufliche Fachkenntnisse".¹² Es waren die tradierten und streng gehüteten Kniffe des *Metiers*, die zwar an sich durchaus erstrebens- und schätzenswert sein mochten, darüber hinaus aber ohne allgemeinere moralische Geltung oder ethische Verbindlichkeit. Und noch bis ins frühe neunzehnte Jahrhundert hinein bezeichnete das Wort *art* jegliche handwerkliche Geschicklichkeit, also etwa das, was heute das Wort *skill* enthält. Als der Stuart Charles II. 1660 auf den Thron zurückkehrte, gab es in England noch kaum hauptberufliche Schriftsteller, Maler oder Musiker und entsprechend unbekannt waren Kunstkritiker, Galerien oder ein öffentliches Konzertleben. In den folgenden neunzig Jahren waren dann allein in London über achtzig italienische Komponisten tätig, und dazu bildende Künstler aus Italien, Frankreich, den Niederlanden, Deutschland, Schweden und Polen. Von den einheimischen Künstlern, die in dieser Zeit heranwuchsen und von denen einige erstmals zu europäischer Geltung gelangten, einmal ganz abgesehen.¹³ Dass sich alle diese *artists* mit ihrer *art* säuberlich von den bloßen *craftsmen*, *mecha-*

¹⁰ Dem guten Reimarus war es durchaus ernst mit seinem Kunstbegriff. Während die Menschen zu ihrem Zweck nicht selten „untüchtige Mittel" wählten, gäbe es bei den Tieren „nichts Ungeschicktes und Verkehrtes ... Alle und jede sind geborene Künstler und Meister." (H. S. Reimarus: Die vornehmsten Wahrheiten der natürlichen Religion, 6.Aufl. Hamburg, 1766, S.249 – Wenn allerdings *alle* Meister sind, verliert dieses Wort seinen Sinn.)

¹¹ „Es half nun nichts – wir mussten fort;/ Und herdenweis getrieben,/ Ward wie vom Metzger uns der Ort/ Zum Schlachten vorgeschrieben.“ (Aus einer bayrischen Liedersammlung von 1800, zitiert n. D. Peil: Untersuchungen zur Staats- und Herrschaftsmetaphorik in literarischen Zeugnissen von der Antike bis zur Gegenwart, München, 1983, S.118)

¹² Sprachgeschichtlich liegt hier wohl eine Bedeutungsvermischung von *mysterium* und *ministerium* „Dienst, Verrichtung" vor, die sich im Lateinischen bereits seit dem dritten Jahrhundert abzeichnet. s. G. Rüter: *Mystery*, in J. Knobloch, Hrsg. et al.: Europäische Schlüsselwörter, II. Bd. München, 1964, S.68–91.

¹³ J. Brewer: *The Pleasures of the Imagination*, London, 1997, XXIV–XXV.

nics oder *hacks* der Künste unterschieden sehen wollten, versteht sich von selbst.

In Frankreich ging es nicht nur um eine Abgrenzung des *artiste* vom *artisan*, es war auch eine Differenzierung gegenüber dem Begriff der *science* vorzunehmen, wobei *art* eine wesentliche Aufwertung erfahren sollte. Im *Manuel lexique, ou Dictionnaire portatif des mots français* (1750) des Abbé Prévost ist *art* etwas, das handwerklich erzeugt wird und dabei zumeist der Werkzeuge oder Instrumente bedarf, während die *science* nur nach Ursachen und Wirkungen forscht. Eine solche Unterteilung stand natürlich in einigem Widerspruch zu den bis anhin allein regierenden *artes liberales* und das führte dazu, dass man sich, wie d' Alembert feststellen konnte, eine Zeit lang darüber stritt, ob die Logik nun – nach dem neuen Verständnis – eine „Wissenschaft“ oder wie bisher eher eine „Kunst“ sei.¹⁴ Letzteres hätte sich vermutlich erschwerend auf die Formulierung eines modernen Kunstbegriffs ausgewirkt, der nun einmal seine handwerklichen Bedingtheiten nicht verleugnen kann. Um hier die nötige Klarheit zu schaffen, findet man bei Prévost nach der Unterscheidung zwischen den *Arts liberaux* und den *Arts mécaniques* auch noch die *Beaux-Arts*, die eine Zwischenstellung einnehmen, indem sie einerseits auf den *mécaniques* fußen und sich andererseits nach den *liberaux* zu recken haben. Dabei hat der handwerkliche Teil der Künste für Aufklärer wie Diderot oder Turgot allein schon deshalb eine generelle Besserstellung verdient, weil die *arts mécaniques* mit ihrem stetig weiterentwickelten praktischen Können wesentlich dazu beigetragen haben, den Naturwissenschaften jene technischen Hilfsmittel zu verschaffen, mit denen sie erst den sterilen Zustand des rein Spekulativen überwinden konnten. Erst nachdem die Luftpumpe erfunden und in Gebrauch gekommen war, dämmerte in der Wissenschaft allmählich die Erkenntnis, dass die Luft ein aktiver Bestandteil bei chemischen Reaktionen sein müsse.¹⁵

In Italien waren sich die Praktikanten der *arti* (im Sinn von „die Künste“) allein schon deshalb von Anfang an ihrer politischen Funktion bewusst, weil das gleiche Wort *arte* in Städten wie Florenz oder Venedig auch die Gilden und Zünfte bezeichnete, denen anzugehören wiederum die Voraussetzung war für die Wahrnehmung der bürgerlichen Rechte. Nicht jeder, der einer *arte* angehörte, musste also Kunst produzieren, auch die Banquiers und die Kaufleute waren in einer *arte* organisiert. (*Arte della Lana, Arte della*

¹⁴ Discours préliminaire

¹⁵ T. S. Kuhn: Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, Frankfurt a. M., 1973, S.83.

Seta, Arte di Calimala) Aber jeder, der in einer *arte* eingeschrieben war, hatte damit zugleich eine politische Verpflichtung übernommen und konnte sich folglich als Repräsentanten seines Staatswesens betrachten. Während sich Frankreich, England und Spanien zu großen Nationalstaaten entwickelten, blieb Italien diese Entwicklung bekanntlich durch den Kirchenstaat verwehrt. Nicht zuletzt auch aus diesem Grund kultivierte man auf der Halbinsel schon früher und bewusster als anderswo die Kunst, sich eine Identität durch die Künste zu verschaffen. Spätestens seit 1341, als Francesco Petrarca auf dem römischen Kapitol zum *Poeta laureatus* gekrönt wurde und von da an bei allen Gebildeten europaweit als „der Dichter“ schlechthin galt, kannte man auf der Halbinsel den politischen Stellenwert der Kunst und wusste ihn von Fall zu Fall gewinnbringend einzusetzen. Dieses Verfahren, das selbstverständlich ein hohes Maß an Talent, Schulung und *maestria* verlangt, ist an sich bereits ein *artificium*, ein raffiniertes Kunststück. Wie schon die italienische Wendung *ad arte* anzudeuten scheint, die nichts anderes heißt als „mit List“.

Wie bei Prévost protokolliert, macht sich der Unterschied zwischen den alten und den neuen Auffassungen von Kunst zunächst durch adjektivisch aufwertende Präzisierungen wie „*fine*“, „*beau*“ oder „schön“ bemerkbar. Dass das Bürgertum dann in seiner Kunst vor allem das Schöne hervorhebt – und nicht das Hässliche der „Fratzen“ – ist als ein erster geschickter Schachzug in diesem politischen Maskenspiel zu verstehen. Dem Hässlichen, das diese Zeit durchaus vor Augen hat, namentlich in den fast schon institutionalisierten Exzessen des herrschenden Feudalsystems, wagt man noch kaum sein wahres Abbild entgegenzuhalten. Man beschränkt und konzentriert sich unbeirrt auf ein Rezitieren des Idealischen. Erst die Romantik darf es dann riskieren, durch die großen politischen Umwälzungen ermutigt, den verzerrten sozialen Zuständen gelegentlich mit ebenso verzerrten Visionen den Spiegel vorzuhalten. Einen fanatischen Reaktionär wie den preußischen Polizeidirektor von Kamptz literarisch als „Hofrat Knarrpanti“ zu karikieren, so wie das E. T. A. Hoffmann in seiner Märchenerzählung „Meister Floh“ getan hat, wäre wohl in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts noch völlig ausgeschlossen gewesen.

Dass die Debatte über Kunst und Schönheit gerade auf deutschem Boden so nachhaltig geführt wurde, beginnend mit dem von Alexander Baumgarten geprägten Terminus „Ästhetik“ und gefolgt von einer wahren Flut von apodiktisch formulierenden „Grundzügen“, „Grundrissen“, „Grundbegriffen“, „Leitfäden“, „Systemen“ und „Theorien“ der Ästhetik, hängt mit

der politischen Situation einer grundsätzlich schwach dotierten Mittelschicht zusammen.¹⁶ Diese Untertänigsten hatten generell „zu wenig eigene Existenz“¹⁷, es fehlte ihnen angesichts einer „alleruneingeschränktesten Regierungsart“ (J.Ch. Gottsched) an politischem Selbstbewusstsein; es mangelte an politischen Institutionen, aber auch an herausragenden Leistungen, an denen sich ein bürgerliches Selbstbewusstsein hätte aufrichten können. Gerade der Absolutismus im Duodezformat hatte in deutschen Landen ganze Arbeit geleistet, gipfelnd in dem berüchtigten Söldnerschacher diverser Serenissimi. Nach der endgültigen Ausschaltung der letzten noch existierenden Volksvertretungen war der Boden mit seinen produktiven Schichten ausgedörrt und die historische Entwicklung entsprechend verzögert.

Hier bot nun das Gefilde der Kunst einen gewissen Hoffnungshorizont. Denn *Kunst* hängt im Deutschen hörbar mit *Können* zusammen und Könnerschaft, ob durch Fleiß oder Ingenium erlangt, ist der *character indelebilis* des neuzeitlichen Bürgertums. Seine bürgerlichen Rechte kann man ihm absprechen, seine Freiheit knebeln, aber niemals seinen Arbeitseifer, seinen Wissensdrang oder seine Talente, die bei Herder manchmal zu „Geistes- und Kunstkräften“ eingedeutscht sind.¹⁸ Weil aber Kunst und Literatur unter dem Anforderungsprofil der deutschen Höfe weitgehend zum Importartikel geworden waren, zu einer Domäne der allseits hofierten Italiener und Franzosen, respektive weil die Schönheit nur noch in den „Palästen der Großen“ zu finden war, „die dem Volk ewig verschlossen“ blieben, wie der preußische Schweizer Johann Georg Sulzer resignierend feststellen musste, sollte die Kunsttheorie zunächst abschätzen und einfordern, was in der Kunstpraxis noch fehlte. Denn während sich ein sozialer Körper in seiner Kunst darstellt, erhebt und begründet er in der Kunsttheorie den Anspruch, sich (auch) mit Hilfe seiner Kunst darstellen zu dürfen.

Das alles erklärt, weshalb um die Mitte des Jahrhunderts gerade auf deutschem Boden nach langer gramvoller Innerlichkeit ein ausgesprochener Enthusiasmus für ästhetische Fragen (A. Nivelle) ausbricht. Die ästhetische

¹⁶ Im französischen Sprachraum blühen zu der Zeit kunsttheoretische *cours*, *digressions*, *discours*, *dissertations*, *entretiens*, *essais*, *lettres*, *préfaces*, *réflexions* und *traités*. (Knabe, 1972, S.21).

¹⁷ Die apostrophierte Wendung stammt aus Karl Philipp Moritz' Roman „Anton Reiser“.

¹⁸ Wie verdächtig und fatal das letztere Wort für manche Ohren klingen musste, verdeutlicht das Urteil im berüchtigten Glarner Hexenprozess von 1783, wo ausdrücklich von einer „unbegreiflichen, außerordentlichen Kunstkraft“ der Angeklagten die Rede ist.

Theorie, die „Kunst, schön zu denken“ (A. Baumgarten) musste zunächst in Ermangelung konkret vorhandener und zugänglicher – und sei es auch nur begrifflich zugänglicher – Kunstwerke dazu herhalten, um bei Leuten, die zwar nicht von Adel oder von Welt, aber dafür „von Geschmack“ waren, die erheblichen Lücken im gesellschaftlichen, wenn nicht gar im politischen Bewusstsein zu füllen. Es handelt sich in dieser ersten Phase weniger um den Versuch, sich auf dem Weg über die Kunst als sozialer Körper darzustellen, als um ein Unternehmen, mit dem der Kunst eben diese Funktion und dieses Recht vindiziert werden soll. Darin ist aber auch schon enthalten, dass man sich mit dem tatsächlich vorhandenen Schönen und den bestehenden Kunstwerken eher cursorisch befasst, dafür aber umso mehr mit dem, was nach Ansicht der Theoretiker beim Bürgertum als dem „größten, nutzbarsten und ehrwürdigsten Teil der Menschen“ (J.G. Herder) von jetzt an als schön und als Kunst gelten soll.

Ihren Ausgangspunkt nimmt die bürgerliche Ästhetik bei einer Neubewertung des Gefühls, einer Anhebung der Empfindung und Empfindsamkeit, die allzu lange unterdrückt worden waren. Denn Fühlen ist an sich bereits egalitär und demokratisch; fühlen und mitfühlen kann jeder und jede, ganz gleich welchen Standes er oder sie sei.¹⁹ Damit sich daraus aber keine Verirrungen und keine Missverständnisse ergeben, kommt es jetzt darauf an, nicht nur zu fühlen, sondern das Richtige zu fühlen und dieses Richtige möglichst genau. Der von Alexander Baumgarten 1750 programmatisch angekündigte ästhetisch beglückte Mensch (*felix aestheticus*) zeichnet sich in erster Linie durch seine Fähigkeit aus, genau hinzuhören und scharf aufzumerken. Im Gebrauch dieser *dispositio acute sentiendi* spitzt das Bürgertum die Ohren, um bei den ihm gebotenen Kunstwerken auf keinen Fall den politischen Unterton zu verpassen. Einerseits gilt es nun, dem eigenen Gefühl zu folgen - im Zweifelsfall auch ohne Rücksicht auf eine aristokratisch geglättete *politesse*, andererseits gilt es, dieses neu erwachte Gefühlsleben umgehend auch politisch zu instrumentalisieren. Wer Wirkungen erzielen will, lenkt das Volk nicht mit abstrakten Überlegungen oder Definitionen. Er muss versuchen, so unmittelbar wie möglich auf die Sinne zu wirken. Immer

¹⁹ Die in dieser Zeit mehrfach bearbeitete Pygmalion-Sage ist nach H. Schlüter ein „Sinnbild für die Weltbemächtigung durch das Gefühl.“ (H. S.: Das Pygmalion-Symbol bei Rousseau, Hamann, Schiller, Drei Studien zur Geistesgeschichte der Goethezeit, Zürich, 1968, S.112) – Genauer betrachtet ist die Gestalt des Pygmalion ein Sinnbild für eine Weltbemächtigung durch Gefühle, die ihrerseits erst durch eine eingehendere Beschäftigung mit der Kunst aktiviert und geklärt werden.

wieder wird von den Autoren darauf hingewiesen, dass die Empfänglichkeit für Sinneseindrücke, die *sensibilité*, die eigentliche Grundlage für eine naturgegebene, im Moment aber neu zu entdeckende und zu belebende *so-ciabilité* oder Geselligkeit sei.²⁰ Ohne *sensus* kein *con'sensus*; ohne individuell vernommene Sinneserlebnisse kann sich auch kein vernünftiger (Gemein-)Sinn entwickeln.

Wer *etwas* fühlt, besitzt nicht nur Gefühl für etwas, er bekommt durch das Erfühlte zugleich auch ein Gefühl von und für sich selbst. So feiert Herder Winckelmann in seinem Nachruf rückblickend als Prototyp eines Menschen, der „sich selbst fühlet“. Also als jemanden, der sich trotz aller erlittenen Zurücksetzungen und Demütigungen ein unbeirrbares Gefühl für den eigenen Wert bewahrt hat und seine eigenen Empfindungen, Einschätzungen und Berufungen respektiert und ernst nimmt. Natürlich kann es danach nicht so betont sachlich und unsentimental weitergehen wie in Baumgartens gelehrter Analyse. Schon bald meldet sich eine geradezu ekstatische Gefühlseligkeit, wie sie zuvor, im Zeitalter des Barock, allenfalls unter religiösen Vorzeichen statthaft gewesen wäre.²¹ Die Zeit der Empfindsamkeit ist eine Eruption aufgetauter Gefühle, ein deiktisches Darlegen der Emotionen, mit dem bewiesen werden soll, dass man tatsächlich ein fühlendes Wesen ist und kein endlos aufziehbarer Mechanismus, kein katzbuckelnder Automat in der Verfügungsgewalt des Souveräns.²² Eine ungeheure Rührung macht sich plötzlich breit, eine buchstäblich unsägliche Rührung. Gerade dass sie sich kaum sagen lässt, dass sie in ihrem schluchzenden Stammeln und Stottern kaum Worte findet, macht die Rührung zu einem so außerordentlich wirksamen *artificium* der kommenden bürgerlichen Gesellschaft: Die Gefühle brechen sich Bahn und keine Obrigkeit vermag sie in ihrer erlisteten Arglosigkeit zur Rede zu stellen.²³ Die Tränen der Unterdrückten, Ausgebeuteten und Eingekerkerten waren noch relativ leicht zu

²⁰ F. Baasner: Der Begriff 'sensibilité' im 18. Jahrhundert, Aufstieg und Niedergang eines Ideals, Heidelberg, 1988, S.95 ff.

²¹ Einen guten Überblick bietet: J. Imorde: Affektübertragung, Berlin, 2004.

²² Sergio Moravia: *From 'homme machine' to 'homme sensible'*, *Changing in 18th Century models of man's image*, in *Journal of the History of Ideas*, 39/1978, S.45–60.

²³ G. Sauder: „Bürgerliche Empfindsamkeit?“, in R. Vierhaus (Hrsg.): *Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, Heidelberg, 1981.

übersehen, aber die vielen heißen Tränen, die in Klopstocks enthusiastisch gefeiertem *Messias* vergossen werden, gehören seither zur Weltliteratur.²⁴

Zutritt und Wohnrecht im Tempel der Musen verschafft eine Fähigkeit, in der eben das vereint ist, worin sich das Bürgertum *in corpore* der Feudalschicht überlegen weiß – genaues, unvoreingenommenes Wahrnehmen und sachlich nüchternes, unverzerrtes Urteilen. Schon allein aus dem einen Grund, „weil der Besitz der Gewalt das freie Urteil der Vernunft unvermeidlich verdirbt“ – wie Kant ganz unbeirrt von den regierenden Potentaten in Potsdam, Versailles oder Sankt Petersburg festzuhalten wagte.²⁵ Diese so wesentliche Fähigkeit ist der Geschmack.²⁶ Die bürgerliche Lebensklugheit *sapientia* besinnt sich auf ihren natürlichen Ursprung im *sapor* – im Geschmackssinn. Der Geschmack versteht sich als die Instanz, die das Idealschöne vom freskierten Himmel herunterholen und am bürgerlichen Boden anbinden und festschrauben soll. In welchen Sphären das Schöne auch schweben mag – der Geschmack ist und bleibt irdisch, menschlich und zeitgebunden. Man kann in den theologischen Folianten einiges über die Schönheit von Gottes Schöpfung nachlesen, aber nichts über den Geschmack Gottes. Tatsächlich verweist der Geschmack sehr viel deutlicher als etwa die Schönheit auf eine soziale Determinierung. Der Geschmack ist, wie es in Kants handschriftlichem Nachlass heißt, ein *iudicium societatis sive sociale* – ein gesellschaftliches oder soziales Urteil. Zugleich aber auch, wie Kant an anderer Stelle hellsichtig genug sagt, ein „Vorbote der Geselligkeit“. Entsprechend führt der Geschmack für Schiller aus den „Mysterien der Wissenschaft“ hinaus unter den „offenen Himmel des Gemeinsinns“.²⁷ Während der Schönheitsbegriff gemäß einer alten theologisch-philosophischen Tradition weiterhin in einer scheinbaren, in Wirklichkeit nur präsumtiven Absolutheit emporgehalten wird, steht beim Ge-

²⁴ Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert: Das Weinende Saeculum, Heidelberg, 1983; François Genton: Weinende Männer, zum Wandel der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert, in A. Auernhammer, D. Martin, R. Seidel (Hrsg.): Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung, Tübingen, 2004, S.211–226.

²⁵ Kant: Zum ewigen Frieden

²⁶ Der Begriff „Geschmack“ wird im deutschen Kulturraum (angeblich) erstmals eingeführt durch Johann Ulrich König: Untersuchung von dem guten Geschmack in der Dicht- und Redekunst, 1727. s. a. Fr. Schümmer: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts, Archiv der Begriffsgeschichte, Bd.1, 1955–57.

²⁷ „Wissenschaft“ hier noch ganz im Sinn des siebzehnten Jahrhunderts, als einiges von dem, was wir heute ohne Bedenken „Kunst“ nennen würden, mitunter als „tugendliche und schöne Wissenschaften“ apostrophiert wurde.

geschmack die sozial relativierende Färbung von Anfang an fest. Den Geschmack schlechthin gibt es nicht, es gibt immer nur „einen bestimmten“ Geschmack und diese Bestimmung erhält er eben durch jene, die es wagen, ihn mit ihren „großzügigen und kräftigen Ideen“ (Turgot) an den Tag zu legen.

1734 bezeichnete der Abbé Prévost die Vorliebe der deutschen Gelehrten für Jurisprudenz, Geschichte und Chemie als den gegenwärtigen *goût de la nation*.²⁸ Damit macht sich bereits bemerkbar, was dann, entsprechend emphatischer, auch in der ästhetischen Diskussion zum Tragen kommt. Jedes überzeugend vorgetragene und begründete Geschmacksurteil ist zugleich ein Solidaritätsbeitrag zum Aufbau einer künftigen Gesellschaftsordnung. Geschmack zeigen, Geschmack äußern, das heißt, sich zu einer Gesellschaftsform bekennen, respektive zu den Ausdrucksformen einer Gesellschaft, die diesem Geschmack besser entsprechen soll als die im Moment noch vorherrschende abgeschmackte. Wenn also zum Beispiel Voltaire seinen Landsleuten vorhält, die Engländer hätten eine berühmte Schauspielerin mit den gleichen Ehren beigesetzt wie den großen Sir Isaac Newton, während man in Paris der einst so gefeierten Tragödin Adrienne Lecouvreur ein anständiges, um nicht zu sagen christliches Begräbnis verweigert habe, so erklärt er das mit dem in diesem Punkt offenbar etwas anders gearteten *goût* der Engländer. Deutlicher könnte man wohl kaum zum Ausdruck bringen, dass es der *goût* ist, der bestimmt, wohin einer oder eine – ob tot oder lebendig – gehört.²⁹

Der Geschmack ist das straffe Leitseil, mit dem das Bürgertum das Schöne nach seinen eigenen Vorstellungen zu lenken hofft. Mit dem Geschmack will es sich das Schöne in einer gewissen Zugänglichkeit und Verfügbarkeit erhalten. Am „Politischen Näscher“ (Christian Weise, 1678) soll es selber liegen, den Geschmackssinn zu entwickeln, der seinen eigenen Zielen und Zwecken am besten entspricht. Weder sind es die (kirchen-)fürstlichen Auftraggeber noch das in ihren Diensten stehende, notorisch lockere Künstlervölkchen, die hier bestimmen sollen, sondern die neuen Richtlinien müssen direkt vom Bürgertum ausgehen. „Der Geschmack soll sich nicht nach der Kunst richten, sondern die Kunst nach dem Geschmack,“ forderte entsprechend auch Joseph Addison, der sich nicht

²⁸ Abbé Prévost: *Le pour et le contre*, Paris, 1734, S.266 ff.

²⁹ *Lettres philosophiques*

scheute, in dem Zusammenhang, ein wenig extrapolierend, von einem *taste of mankind* zu sprechen.³⁰

Wenn das sich allmählich konstituierende Bürgertum aber mit dem Stichwort Geschmack die ästhetische Diskussion an sich reißt, so geschieht es selbstverständlich, um die Kunst zu allerhand eigenen Zwecken ab- und aufzurichten. Kunst soll fortan erbauend sein und moralisch, sie soll die Ideale einer humanistischen Gesinnung vorgeben, erläutern und illustrieren. Entsprechend wird der Geschmack in der zeitgenössischen Literatur häufig als eine Art Korrektivum aufgefasst. Laut dem Philosophen Johann Ulrich König ist der Geschmack etwas, das als eine verbesserte Empfindung über den ersten Eindruck urteilt. Gottsched rechnet den Geschmack „zuförderst zum Verstande“; der Verstand ist aber bekanntlich Wehr und Waffe im Kampf um bürgerliche Selbstbehauptung. Für Herder ist der Geschmack der getreue Gehilfe des schöpferischen Genies, der ihm mit Ausgleich, Ordnung, Gestalt und Gliederung zur Seite steht.³¹ Kant nennt den Geschmack das Vermögen der ästhetischen Urteilskraft, sinnlich und allgemeingültig zu wählen. Der Geschmack ist gleichsam das Wahl- und Stimmrecht in einer Zeit, in der von einem allgemeinen Wahlrecht noch lange keine Rede sein kann. Die internationale Gelehrtenrepublik des achtzehnten Jahrhunderts bildete nach den Worten von Fontenelle die „Generalstaaten der Philosophie“. In den Diskussionen über den Geschmack geht es analog um ein Bürgerrecht in den „Generalstaaten der Ästhetik“. Das republikanische Konzept "Generalstaaten" impliziert aber nicht nur, dass Alternativen bestehen und es zwischen Verschiedenem zu wählen gibt, sondern auch, dass Verschiedene – und nicht nur einzelne insular abgeschottete Koterien, Cliques, Gruppen oder Schichten – ein unwiderrufliches Urteil abgeben und dadurch (mit-) bestimmen können. Herder hat diesen föderalen Charakter der Geschmacksbildung mit sicherem Gespür erfasst, wenn er betont, der „*unter mehreren Stnden* verbreitete, bessere Geschmack" habe dafür gesorgt, dass kein einzelner Stand mehr das Vorrecht habe, allein, falsch und schlecht kultiviert zu sein. Anders ausgedrückt: Sobald nur ein einzelner

³⁰ *The Spectator*, 29, 1711.

³¹ Tatsächlich stehen sich Geschmack und Genie-Begriff zu Beginn noch wesentlich näher als später in der Romantik, wo sie fast schon zu Gegensätzen werden können. Wie nahe sie sich ursprünglich waren, sieht man u.a. bei Carlo Goldoni. Wenn da eine einfache Person sagt: *Lei mi da nel genio* – so heißt das doch nichts anderes als: „Sie gefallen mir. Sie sind ganz nach meinem Geschmack.“ Wenn hingegen Saint-Evremond schreibt, ein Dichter müsse *entrer dans le génie de la nation*, liegt dieses *génie* schon sehr nahe bei Herders „Volksgeist“.

Stand darüber zu befinden hat, was im Allgemeinen als Geschmack gelten soll, ist es bereits zwangsläufig ein fragwürdiger.³² „Kein Vorzug, keine Alleinherrschaft wird geduldet, soweit der Geschmack regiert (...)“³³ Die allgemeine Maxime erstreckt sich im Übrigen, folgt man Sulzer, sogar auf die Angehörigen der philosophischen Zunft, denn „diejenigen, die sich auf höhere Wissenschaften legen, wo man notwendig alles zergliedern und einen Begriff nach dem andern betrachten muss, haben selten viel Geschmack.“ – Was Wunder, dass ein Gotthold Ephraim Lessing, der doch alle Rechte hatte, sich einen Gelehrten zu nennen, diesen Titel emphatisch von sich weisen wollte.³⁴

Wesentlich ist vor allem, dass mit dem „ausgebreiteten Geschmack“, wie er nun häufig genannt wird, eine moralische Dimension in die Debatte gelangt. Kant definiert den (guten) Geschmack als „Moralität in der äußeren Erscheinung“. Wenn sich die Haltung der Kirchen als moralische Autorität einer wachsenden Kritik ausgesetzt sah, bot sich über die Ästhetik eine neue Hilfe in der Definition des sittlich Guten. Die böse Tat war nun nicht mehr sündhaft, sie war hässlich oder geschmacklos.³⁵ Der Maler und Baumeister Karl Friedrich Schinkel hoffte denn auch, der Begriff von Pflicht falle unter solchen Voraussetzungen ganz fort und jeder handle künftig nur noch in dem „seligen Genuss, der die notwendige Folge des Hervorbringens des Schönen ist.“³⁶ Auf diese Weise konnte die Kunstbetrachtung zur moralischen Erbauungsstunde aufrücken; eine Schulung am Schönen bot die

³² „Der Geschmack ist übel dran, sobald er nur Gesellschafts- oder Hofgeschmack sein kann und darf: er wird schwach, und da er dem Publikum vorgehen soll, bleibt er hinten.“ Johann Gottfried Herder: Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet, 1775, Ausgabe Suphan, Bd. V, S.640.

³³ Schiller: Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, Säkularausgabe Bd.12, Berlin/Stuttgart, S.1904–5, S.119.

³⁴ „Ich bin nicht gelehrt, ich habe nie die Absicht gehabt gelehrt zu werden – ich möchte nicht gelehrt sein, und wenn ich es im Traume werden könnte.“ (zitiert n. W. Barner: Lessing zwischen Bürgerlichkeit und Gelehrtheit, in R. Vierhaus (Hrsg.) Bürger und Bürgerlichkeit im Zeitalter der Aufklärung, Heidelberg, 1981, S.165)

³⁵ „Wir machen also hieraus den Schluss, dass diese wichtige Kunst, welche junge Leute lehret, das Gute und Böse vermittels des bloßen Geschmacks richtig zu unterscheiden (...), des Namens der Unterweisung oder Bildung der Jugend würdig sei.“ (Christoph Martin Wieland: Plan von einer neuen Art von Privat-Unterweisung, 1754) s. a. H. J. Gabler: Geschmack und Gesellschaft. Rhetorische und sozialgeschichtliche Aspekte der frühaufklärerischen Geschmackskategorie, Frankfurt a. M., 1982.

³⁶ P. Lohmann: Architektur des Lebens, Berlin, 2010, S.132.

Möglichkeit, den notorischen Ausschweifungen und Extravaganzen der herrschenden Feudalschicht, aber natürlich auch den grobsinnlich platten Vergnügungen des einfachen Volks ein wenig unsanft auf die Finger zu klopfen. Eine ästhetische Erziehung, eine Erziehung zur Kunst sollte nach Schillers Worten den gesellschaftlich zulässigen Grad an Sinnlichkeit bestimmen, die ideale Mitte zwischen Eudämonie und Hedonismus festlegen und ein vorläufig noch etwas unempfindliches Geschlecht – die niederen Stände sind es aus mangelnder Bildung und natürlicher Rohheit, die höheren aus übersättigter Erschlaffung – für die edle Sache sensibilisieren.³⁷

Damit die niedrigen Genüsse, die allzu drastischen, vulgären oder trivialen von der Prämierung mit dem Prädikat „schön“ ausgeschlossen bleiben, wird der Kunstverstand insgesamt aufgewertet und emporgewürdigt. Es genügt fast schon, gegen das Geschmacklose zu sein, also gegen das Übertriebene, Enorme, Bombastische, Überladene, Überflüssige, Protzige, Grelle, Prahlerische, Verwürzte und Überzuckerte des höfischen Daseins, um damit bereits Geschmack zu beweisen. Der frugale Kant nennt zum Beispiel die Gewohnheit, üppige Gelage, bei denen geschwitzt, geschwätzt und geschmatzt wird, obendrein noch mit Tafelmusik zu garnieren, einen besonders stoßenden Fall von Geschmacklosigkeit. Dazu findet das Bürgertum auch noch Gelegenheit, seinen echt bürgerlichen Instinkt für die Ökonomie der Mittel in die Diskussion um das Schöne einzubringen. Der *bon goût* soll danach nichts anderes sein als der *bon sens* in seiner eingängigsten und anschaulichsten Form. Das Übermäßige, Maßlose disqualifiziert sich fast schon von selbst.

Wesentlich schwieriger wird es, wenn es darum geht, die Formen einer künftigen Ästhetik nicht nur durch Weglassen oder Wegstreichen, sondern tatsächlich positiv zu bestimmen, denn dazu fehlten gerade auf deutschsprachigem Gebiet sehr viele Voraussetzungen. Zunächst einmal gab es praktisch keine großen Zentren, in denen sich eine freie ästhetische Diskussion hätte entfalten können, sondern es gab – von den sklerotischen alten Reichstädten einmal abgesehen – vor allem mittlere und kleine Residenzen. „Wenn Sie nur eine Hauptstadt hätten, würden Sie uns schon eingeholt haben“, sagte Diderot seinen verblüfften Zuhörern bei seiner ersten Reise quer durch Deutschland.³⁸ Die wussten wohl nicht recht, ob sie sich

³⁷ J. Chytry: *The Aesthetic State, a quest in modern German thought*, Berkeley, 1989.

³⁸ René Mortier: *Diderot in Deutschland, 1750–1850*, Stuttgart, 1972, S.30.

dadurch nun geschmeichelt oder beleidigt fühlen sollten. Bei seiner Rückreise von Sankt Petersburg machte Diderot dann allerdings bewusst einen großen Bogen und verzichtete auf eine Aufwartung in der Hauptstadt an der Spree. Der Preußenkönig Friedrich II., sonst bekanntlich in alles Französische vergafft und vernarrt, reagierte nur mit Achselzucken. Er zumindest zählte nicht zu den Bewunderern des so pointiert bürgerlich auftretenden *philosophe*.

Wenn es in Deutschland schon an einer echten Hauptstadt fehlte, versteht sich das Fehlen einer tief verwurzelten Theaterkultur fast schon von selbst. Die Bühne kann aber wie kein anderes Medium zu einer eigentlichen Schule des Geschmacks werden. Man lese nur, mit wie viel Enthusiasmus Lichtenberg nach seiner Englandreise über die geschmacksbildende Kraft der Londoner Szene berichtet hat. Die *middle condition* pilgerte zu den Inszenierungen und Auftritten eines David Garrick wie zu einem öffentlichen Orakel. Für die deutsche Situation ist eher bezeichnend, dass Friedrich II. seine Berliner Hofoper gelegentlich mit abkommandierten Grenadieren auffüllen ließ, die nach Dienstschluss auch noch sachkundige Beifallskulisse zu spielen hatten. Die Bedeutung des Theaters für das Erwachen eines neuen Kunstbegriffs beruht nicht zuletzt darauf, dass sich die allgemeine Rezeption eines Kunstwerks hier – im Unterschied zu Lektüre, Hausmusik oder Bildbetrachtung – unmittelbar und überschaubar vollzieht. Das Publikum sieht eine Aufführung und es erlebt dabei zugleich – sich selbst. Jeder sieht jeden und daraus erhofften sich Theoretiker wie Francesco Milizia eine Stärkung der allgemeinen Moral. Denn im Publikum muss sich jeder bemühen so zu erscheinen, wie er tatsächlich sein sollte; und dieses Als-ob des äußeren Benehmens, diese bürgerliche Anstandsmaske *potrebbe ancora penetrare nell' interno dell' animo*.³⁹ Die individuellen Einschätzungen und Urteile gruppieren sich, verstärken sich, werden öffentlich und konstituieren damit zumindest ansatzweise eine Gesellschaft, in der „der Fürst mit den Geringsten unter Euch zusammenkömmt ... das große Bestreben nach Tugend und Wahrheit in seiner Seele zu nähren.“⁴⁰

³⁹ „...könnte sodann ins Innere der Seele gelangen.“ Francesco Milizia: *Del Teatro*, Venezia, 1773, S. 85. Weniger optimistisch urteilte Chamfort: *Le théâtre renforce les moeurs ou les change. Il faut de nécessité qu'il corrige le ridicule ou qu'il le propage. On l'a vu en France opérer tour a tour ces deux effets*.

⁴⁰ Johann Baptist Strobel (Hrsg.): *Der Dramatische Censor*, 1.– 6. Heft, Leipzig, 1782, S.107.

Als positives Leitbild für eine Erneuerung der Ästhetik gilt vor allem die Natur. Für den Abbé Batteux lassen sich alle Künste auf ein einziges Prinzip zurückführen und das ist die Nachahmung der *belle nature*. Auch Gottsched forderte: „Ein Poet sei ein geschickter Nachahmer aller natürlichen Dinge“. Dabei ist auch die Nachahmung der Natur ein eigentliches *artificium*, eine Kriegeslist, mit der man alles, was dem Bürger ungemäß und hinderlich erscheint, aus dem Feld schlagen kann. Allein schon die im Naturpostulat enthaltene, öffentlich artikulierte Forderung nach (zunehmender) Ähnlichkeit enthält ein Verlangen nach Zuständen, die dem Bürger entsprechen sollen, die ihm einen seinen Ansprüchen und Leistungen gemäßen Ausdruck verschaffen sollen.⁴¹ Es geht ganz grundsätzlich um rational nachvollziehbare Entsprechungen und Übereinstimmungen, um Gemäßes und Gemäßigtes. Denn von der aulisch zentrierten Kunst galt gerade, dass sie *keine* rational nachvollziehbaren Verhältnisse reflektieren sollte. Ihre ganzen Bemühungen gingen darauf aus, die Herrschaft durch eine vielfältige Verknüpfung mit irrationalen, dem kritischen Verstand letztlich unzugänglichen Größen zu motivieren. Kommt noch hinzu, dass in der Nachahmung ein agonales Element enthalten ist, das die wettbewerbsorientierte bürgerliche Kultur in besonderer Weise anspricht. In jeder Mimesis ist immer eine Steigerung möglich, eine Annäherung, eine spürbare Verbesserung, ein sichtbarer Fortschritt. Die Darstellung kann sich dem Dargestellten immer weiter annähern. Und dabei lassen sich verschiedene, unschwer überprüfbare Grade erreichen.

Schließlich ist in der Naturnachahmung auch noch ein Moment der Öffnung enthalten. Wenn es nämlich besonderer Kunstregeln und eines gelehrten Vorwissens bedarf, um zu entscheiden, was schön ist, bleiben viele Leser, Betrachter oder Hörer automatisch vom Kunstgenuss ausgeschlossen. Wenn hingegen der Grad an erzielter *imitatio naturae* in erheblicher Weise an der Bewertung eines Kunstwerks beteiligt ist, dann sind zu dieser Diskussion neben den Eingeweihten auch die interessierten Laien und Liebhaber zugelassen. Freilich gerät gerade dieses Natürlichkeits-Kriterium später, als sich die Kunst allmählich wieder aus der bürgerlichen Mitte entfernt, respektive teilweise sogar in Opposition zum *juste milieu* geht, unter

⁴¹ Entsprechend setzt in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts in Deutschland eine breite Diskussion des Naturrechts ein. s. a. L. G. Crocker: *Nature and Culture, Ethical Thought in the French Enlightenment*, Baltimore, 1963.

Beschuss. „Peinliches Abkonterfeien von Wirklichkeit“ wird schließlich von Nietzsche streng vor die Tür gewiesen.

Das Problem bei der Nachahmung der Natur ist aber vor allem, dass selbst emsigste, getreulichste Mimesis nicht unbedingt schon Schönheit garantiert. Was tun, wenn *la nature* nun einmal partout nicht *belle* ist?⁴² Oder wenn sie unseren stumpfen Sinnen nicht zu erkennen geben mag, in welcher Weise sie es ist?⁴³ - In vorsichtiger Abgrenzung zu Batteuxs „halb-wahrem Evangelium“ (Goethe) vertraten einige Autoren die Meinung, man solle statt der Natur lieber die Ideen in der Natur nachahmen. Also gewissermaßen das, was sich die *Natura naturans* bei ihren Tönen, Farben und Formen gedacht oder was sie damit beabsichtigt haben könnte.⁴⁴ Diese Versuche, der Natur *einige Beyhülff* zu geben, wie das ein zeitgenössischer Autor nannte, lassen der Auslegung freilich einen weiten, allzu weiten Spielraum. Um einiges verbindlicher für einen geglückten Umgang mit den natürlichen Vorbildern war die von Winckelmann erstmals kritisch durchleuchtete Kunst der klassischen Antike. Was sich an antiker Malerei und vor allem an Skulptur erhalten hatte, sollte nun – zu neuem Leben erweckt – zu neuem Leben erwecken. Wir sind nicht länger die hypothekarisch belastete Nachkommenschaft Kains, wir sind als unermüdlich Werkende selber die Geschöpfe eines genialen Werkmeisters, wir sind die Enkel der Geschöpfe des Prometheus. Und wenn das Werk vollbracht ist, das Tage- oder das Lebenswerk, wirft sich die bürgerliche Intelligenz ins Gewand des Pygmalion und hofft auf eine erlösende, befreiende Umarmung durch die selber erschaffene, selber geförderte Kunst.⁴⁵ Einige Autoren haben es noch kürzlich

⁴² Für den Naturforscher Buffon (1707–1788) war der Esel „übel gebaut“, der Löwe hatte einen zu großen Kopf, der Ochse zu dünne und kurze Beine, Nashorn und Elefant waren – namentlich verglichen mit dem „edlen“ Pferd – überhaupt nur „unförmige Massen“. (Allgemeine Historie der Natur nach ihren besonderen Theilen abgehandelt, Hamburg / Leipzig, 1754, S.93) Dass Buffon dabei lediglich kulturspezifische oder - als Substrat – anthropozentrische Sehgewohnheiten projiziert hat, ist klar.

⁴³ M. L'abbé Batteux rappelle tous les principes des beaux-arts à l'imitation de la belle nature ; mais il ne nous apprend point ce que c'est que la belle nature. (D. Diderot: Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau).

⁴⁴ Moses Mendelsohn ironisierte: „Sie wollen einen gewissen Vorwurf so abbilden, wie ihn Gott vermöge seines vorgehenden Willens (*voluntas antecedens*; man verzeihe uns diesen scholastischen Ausdruck seiner Kürze halber), geschaffen haben würde, wenn ihn nicht wichtigere Endzwecke davon abgehalten hätten.“ (Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Wissenschaften, 1758)

⁴⁵ Zum Wiederaufleben dieses Mythos um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts s. H. Schkommodau: Pygmalion bei Franzosen und Deutschen im 18. Jahrhundert,

fertiggebracht, einen Widerspruch darin zu entdecken, dass Winckelmann die griechische Kunst einerseits ganz aus ihrer historischen Situation heraus zu erklären versucht hat, sie aber gleichzeitig als ein Vorbild für alle Zeiten empfiehlt.⁴⁶ Man staunt tatsächlich über so viel Borniertheit, die allerdings im fachgelehrten Umgang mit dem großen Winckelmann eine fast zweihundertjährige Tradition besitzt.⁴⁷ Gewiss waren die um bürgerliches Selbstverständnis ringenden Schichten West- und Mitteleuropas im achtzehnten Jahrhundert nicht dazu in der Lage, den vielgerühmten „gemäßigten, zwischen Wärme und Kälte gleichsam abgewogenen Himmel“ Griechenlands zu ihren Gunsten zu verschieben, aber was die rein sozialen Grundlagen der griechischen Polis-Kultur betrifft, ihre Freiheit in Umgang und Ausdruck, ihre Bejahung einer körperbewussten, selbstsicheren Sinnlichkeit, so gab es tatsächlich keinen einzigen stichhaltigen Grund, weshalb man das alles nicht auch im Hier und Jetzt hätte anstreben können oder sollen.

Wiesbaden, 1970; G. L. Carr: *Pygmalion and the Philosophes, the animated statue in eighteenth-century France*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 23, 1960, S.239–55.

⁴⁶ H. Pfotenhauer, M. Bernauer, N. Miller (Hrsg.): *Frühklassizismus, Position und Opposition*; Winckelmann, Mengs, Heinse, Frankfurt a.M., 1995, S.374.

⁴⁷ So sprach etwa Ernst H. Gombrich sehr herablassend von einem „Gemisch von Schwärmerei und Pedanterie.“ Rudolf Wittkower nannte den anerkannten Begründer seiner Wissenschaft schulmeisternd „*the classicist doctrinaire*“.