

Schopenhauers Ästhetik bei Wieland

Von Heinz Gerd Ingenkamp (Bonn)

Schopenhauers Ästhetik als metaphysische Disziplin findet sich nirgends als bei Schopenhauer selbst: Kunst beruht danach auf der Schau von >Platonischen Ideen<, die die >adäquaten Objektivatio-
nen< der Dinge sind und als solche nur in Momenten der Loslösung vom (als Ding an sich oder auch als Weltprinzip verstandenen) >Willen< geschaut werden können.¹ Wer die Willensmetaphysik unbeachtet beiseite läßt – was in der Rezeption nicht selten geschieht – liest Schopenhauers Ästhetik als Kunstpsychologie: Kunst beruht auf der Schau von Ideen (wie immer diese auch beschaffen sein mögen), zu der es nur in Momenten geistiger Öffnung und physischer Entspannung kommen kann. Der erste Teilsatz gehört in die Geschichte des späteren, vulgarisierten Platonismus und Neuplatonismus²; der zweite ist dieser philosophischen Richtung auch nicht fremd (s. die folgende Anmerkung), dürfte aber zu Schopenhauer auf dem Weg über Kant gekommen sein,³ wo er in einem nichtplatonistischen Zusammenhang steht.

¹Siehe vor allem W 1 §34.

²Cicero, *Orator* 9-10; Seneca, *Epistulae morales* 58,19; Philo, *De ebrietate* 89f.; Plotin, *Enneade* V,8,1; Raffael, *Brief an Baldassare Castiglione* (1515), zitiert bei U. Kultermann, *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt 1987, S. 65. Vgl. zur Renaissance und Späterem, u.a. Bellori und Winckelmann, J.E. Spingarn *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York 1899; K. Borinski, *Die Antike in Poesie und Kunsttheorie vom Ausgang des Klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*, 1. Band Leipzig 1914, 2. Band Leipzig 1924; R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin 1934; Kultermann (s.o.), Wolfgang von Löhneysen, *Raffael unter den Philosophen – Philosophen über Raffael*, Berlin 1992, S. 16 und 44ff..

³Zu Kants ästhetischem Prinzip der Interessellosigkeit s. Kritik der Urteilskraft, 1. Teil, 1. Abschnitt, Erstes Buch, §5. Das Prinzip war, verbunden mit einer platonistischen Grundauffassung, von Lord Shaftesbury zu Anfang des 18. Jahrhunderts in die Ästhetik eingeführt und in Deutschland zuerst von Moses Mendelssohn aufgenommen worden.

Schopenhauer übernimmt also zur Formulierung der Grundthese seiner Metaphysik des Schönen bekanntes Material, Eigentum einer philosophischen Richtung, die schon im Jahrhundert der Breitenwirkung des Empirismus und im Zeitalter Diderots und Lessings sehr konservativ, wenn nicht antiquiert erscheinen konnte, und – man darf es wohl so nennen – >unterlegt< ihm in einem leicht als solchen zu rekonstruierenden und somit ebenso leicht rückgängig zu machenden Akt seine Metaphysik.

Die beiden Elemente der Grundthese sind nun in einer Gelegenheitsarbeit Christoph Martin Wielands mit der diesem Autor eigenen Zwanglosigkeit verknüpft. Nicht nur die Elemente der These, sondern auch diese selbst war also, was an sich nicht überrascht, schon wie selbstverständlich da gewesen. Unmittelbare Abhängigkeit Schopenhauers von Wieland anzunehmen, ist schon im Hinblick auf Schopenhauers Arbeitsweise so gut wie ausgeschlossen. Er war kein Philologe, der einen >Literaturapparat< vor sich aufgebaut hätte. Die Pointe der für sich genommenen Parallele liegt darin, daß Schopenhauers These sich schon längst angeboten hatte. Diese Feststellung ist für die Beurteilung ihres Ranges und Wahrheitsgehalts irrelevant.

Die Parallele >für sich zu nehmen< bedeutet allerdings schon, sie in einem gewissen Grad zu verfälschen. Die beiden Aussagen, die das Material von Schopenhauers Ästhetik bilden, stehen nämlich weder bei ihm noch bei Wieland isoliert; sie erscheinen in einem Zusammenhang, den man je nach Perspektive anthropologisch oder sozial nennen kann. In der Übernahme des bei Wieland auch in anthropologischer oder sozialer Hinsicht platonisch bleibenden Gedankens durch Schopenhauer kommt es zu der für diesen Denker typischen Verkehrung platonischer Gehalte in etwas sehr Platonfernes⁴. Davon wird am Schluß der Miszelle die Rede sein.

In seinem Aufsatz *Über die Ideale der griechischen Künstler*⁵ kennt Wieland >viererley Arten Werke, die in der weitesten Bedeu-

⁴Siehe Verf., Jb. 72, 1991, S. 45-66.

⁵C.M. Wielands Sämtliche Werke. Vier und zwanzigster Band. Vermischte Aufsätze, literarischen, philosophischen und historischen Inhalts. Leipzig 1796, S. 139-244. Der Aufsatz wurde 1777 verfaßt und erschien im *Teutschen Merkur* mit einem ersten Teil >Über die Ideale der Alten<. Dieser Teil ist in der o.a. Ausgabe nicht ab-

tung des Wortes >idealisch< heißen können< (S. 186). Bald darauf heißt es:

Die erste (sc. der genannten Arten) war eben diese *animo insidens species eximia pulchritudinis* (dem Geiste innewohnende außerordentliche Form der Schönheit [Übers. vom Verf.]), diese von der Natur selbst – auf eben die geheimnißvolle unerklärliche Weise wie sie alles zeugt, geborne – oder wie von einem Gott eingehauchte Idee, nach welcher Fidias seine Minerva zu Athen, seinen Jupiter zu Elis arbeitete, – so viel wie möglich in Erz, Elfenbein oder Marmor dargestellt.

Wieland bezieht sich mit den lateinischen Worten auf die in Anm. 1 genannte Cicerostelle, die lautet:

So können wir zwar noch Vollkommeneres ausdenken als die Statuen des Phidias, die das Vollkommenste darstellen, was wir in dieser Gattung kennen, und als die genannten Malereien; dennoch aber hat jener Künstler, als er die Gestalt des Jupiter oder auch die der Minerva schuf, niemanden als Modell benutzt, sondern seinem eigenen Geiste wohnte eine gewisse außerordentliche Form der Schönheit inne, und die sah er an, auf die konzentrierte er sich, und lenkte seine kunstfertige Hand nach eben diesem Modell.

Kurz darauf ist diese Lehre von Cicero ausdrücklich mit Platons Ideenlehre in Verbindung gebracht (*Diese Formen nannte Platon idéai* <...>).

Wielands andere Arten von >idealischen< Kunstwerken können außer Betracht bleiben; sie sind allesamt niederen Ranges und dürften, wie Wieland sie definiert, bei Schopenhauer unter >Talentarbeiten< fallen.

gedruckt. Neuere Ausgaben drucken den gesamten Aufsatz unter dem einen oder dem anderen Titel (*Wielands Werke*, Band 14, <...> hg. von Wilhelm Kurrelmeyer, Berlin 1928 [Akademieausgabe], S. 123ff., unter dem Gesamttitel >Über die Ideale der griechischen Künstler<; Christoph Martin Wieland, *Werke*. Dritter Band, bearb. von Fritz Martini und Reinhard Döhl, München 1967 [Hanser-Ausgabe], S. 359ff., unter dem Gesamttitel >Gedanken über die Ideale der Alten<..

Die Art, wie der Jupiter des Phidias entstand, macht Wieland dann an anderer Stelle noch deutlicher, damit wir nur ja sehen, daß der Begriff dabei nichts zu suchen hat und es sich um eine Platonische Idee der Art handelt, wie auch Schopenhauer sie sieht (S. 235):

Die Idee des Olympischen Vaters konnte nicht durch Abstraktion noch Zusammensetzung gebildet werden; *erscheinen* mußte sie ihm (sc. dem Künstler),

und fährt dann mit dem Postulat der Interesselosigkeit fort, ohne die ein solches Kunstwerk nicht zustande kommen könne, nachdem er vorher beschrieben hat, wie Phidias zunächst Willen und Vernunft angestrengt hatte, um ein angemessenes Werk zu schaffen, aber immer unzufrieden geblieben war:

<...> und sie erschien ihm, da er sichs am wenigsten versah, – da er einst über den Markt gehend, einen Rhapsodisten das erste Buch der Ilias singen hörte. Im Vorübergehen trafen sein Ohr die drei berühmten und unübersetzlichen Verse, in welchen Zeus der flehenden Thetis die Gewährung ihrer Bitte mit einem Winke der Augenbraunen und des Hauptes, der den Olymp in seinen Tiefen erzittern macht, bestätigt. – Diese Verse trafen sein Ohr, oder vielmehr sein Innerstes, und siehe! auf einmal stand die himmlische Erscheinung vor seinem Geist – und man schließe auf die Vollkommenheit dieser Idee von der Wirkung die sie, nach allem was sie durch ihre Einlenkung in die Materie verlieren mußte, selbst in dem unvollkommenem Nachbilde noch immer auf alle Allschauenden machte! <...> Freilich hatten zehn tausend und zehntausendmal zehn tausend Leute diese nehmlichen Verse singen gehört, ohne in die Kraft derselben einzugehen, oder – einen Jupiter Olympius zu machen. Aber von allen diesen Myriaden war auch keiner ein Fidias – und ein Fidias, der sich gerade in diesen eigensten Umständen, in diesem Drange der Seele, dieser Empfänglichkeit der Imaginazion befand, wie Er in dem Augenblicke, da eine solche Wunderkraft aus Homers Genie in den seinigen (sc. Genie) überging.

Soweit also der Nachweis der Schopenhauerschen Ästhetik bei Wieland, denn daß das Zitierte – in allgemeiner Hinsicht – Schopenhauerscher Ästhetik entspricht, ließe sich in einem Zeile-für-Zeile-Kommentar leicht nachweisen.

Und doch gibt es einen großen Unterschied in einem Umstand, der leicht übersehen wird, aber Schopenhauers Ästhetik auf besonders deutliche Weise charakterisiert und, trotz ihres antiquierten Materials, modern erscheinen läßt.

Wieland nämlich meint, es seien nur ganz wenige Werke gewesen, die zur ersten seiner vier Gruppen gehören, und läßt durchblicken, daß er unter den Griechen nur Phidias für den Schöpfer solcher Werke hält, ja, nicht einmal alle seine Werke seien vielleicht von dieser Art gewesen (S. 188):

Vielleicht war nur Ein Fidias, wie nur Ein Homer, Ein Shakspeare – und vielleicht nur Ein Jupiter Olympius, wie nur Eine Ilias, nur Ein Hamlet.

Nur ein Phidias konnte solche Werke schaffen; nur ein Phidias konnte auch Ideen in der nötigen Reinheit schauen, denn alle anderen griechischen Künstler mußten sich – ganz oder teilweise – mit dem Begriff behelfen. Schopenhauer dagegen macht zum einen nicht den Gehalt des Werkes zum Indiz für die Art der Schau, wie dies bei Wieland allerdings, die von ihm verwendeten Beispiele zeigen es, der Fall ist⁶. Reine Ideenschau zeigt sich in kleinsten künstlerischen Formen wie z.B. einer der harmlosesten Melodien der Mu-

⁶Vgl. auch S. 192 über Polyklets >Doryphoros< (Speerträger): >Er stellte einen Jüngling just in der Grenze vom Knaben zum Manne vor — so schön als ihr wollt — aber weder einen *Göttersohn*, noch einen Gott. Wozu hier die *höchste Begeisterung*? oder wie war diese bei einem solchen Werke nur möglich?< Ähnlich S. 210 über Lysipp. Besonders siehe S. 215; >Wenn wir jedoch <...> den Unterschied sowohl zwischen diesen verschiednen (sc. vier) Arten (sc. von Kunstwerken) selbst, als zwischen dem Grade des Genius, welcher einen Jupiter Olympius des Fidias, oder einen Doryphoros des Polyklet, oder eine bloße *Nachahmung* dieses Doryphoros hervorzubringen erfordert wurde, erwägen: so werden wir finden, daß jener Nahme (sc. >ideales Kunstwerk<), in seiner edelsten und eigentlichsten Bedeutung, nur *den Bildern idealischer Wesen* <...> zukomme <...>.

sikgeschichte, einer Melodie, deren simple Grundstruktur jedermann einfallen kann, die Kinder für Abzählreime erfinden können – Rossinis >Di tanti palpiti< –.⁷ Und Ideenschau ist prinzipiell eine Sache von jedermann⁸. Sie ist eine Sache des allen Menschen eigenen Nervensystems. Erfordert ist die >Spannung und Empfänglichkeit des cerebralen Nervensystems<; gefördert wird solche Empfänglichkeit durch so prosaische Dinge wie >eine ruhig durchschlafene Nacht< und, man höre, >ein kaltes Bad<.⁹ Schon in der Einführung der Ideenlehre im 34. Paragraphen des Hauptwerks wendet Schopenhauer sich an die Erfahrungen von jedermann (wie übrigens auch in der Erläuterung seines moralischen Prinzips >Mitleid<¹⁰). Nur wenige Ausnahmen gebe es, *vielleicht*, die nicht zur Ideenschau fähig sind.¹¹

Schopenhauer entdeckt, daß ein besonders elitäres, auch in seinen popularisierten Schlichtfassungen elitär gebliebenes Philosophem der Alltagserfahrung eines jeden entstammt, hebt seine Entfremdung auf und holt es gewissermaßen nach Hause. Hier wird etwas, in der Art des neunzehnten Jahrhunderts, vom Kopf auf die Füße gestellt.

Alles kann Gegenstand der Ideenschau und der Kunst sein, auch das Unbedeutende, sogar das Häßliche.¹² Die platonistische

⁷P II 491f.; vgl. Verf., Leopardi und Schopenhauer über die Musik, in: Giacomo Leopardi, Rezeption, Interpretation, Perspektiven, hrsg. von Hans Ludwig Scheel und Manfred Lentzen, S. 109-124, bes. S. 119. Allgemein vgl. W I 232: >Innere Stimmung, Uebergewicht des Erkennens über das Wollen, kann unter jeder Umgebung diesen Zustand (sc. den des reinen, willenlosen Subjekts der Erkenntnis) hervorrufen. Das zeigen uns jene trefflichen Niederländer, welche solche rein objektive Anschauung auf die *unbedeutendsten* Gegenstände richteten und ein dauerndes Denkmal ihrer Objektivität und Geistesruhe im Stilleben hinstellten <...> (Hervorhebungen vom Verf.).

⁸W I 229. Dort u.a.: >Der Genius hat vor ihnen (sc. allen Menschen) nur den viel höhern Grad und die anhaltendere Dauer jener Erkenntnißweise voraus<. Über das Genie und seine besondere physiologische (zerebrale) Ausstattung s. besonders W II, Kapitel 30 und 31.

⁹W II 420.

¹⁰Vgl. E 213.

¹¹W I 229

¹²Siehe Anmerkung 7 und W II 478. Allerdings soll nicht jede Kunstgattung Häßliches darstellen: die Malerei darf es, die Skulptur nicht (ebenda).

>Idealität< ist nicht mehr epistemologische und axiologische, sondern nur noch epistemologische Kategorie. >Schönheit< beruht bei Schopenhauer wie auch in der Tradition des Platonismus auf Idealität; bei ihm ist folglich auch Schönheit nur noch epistemologisch zu definieren. >Rang<, >Ebenmaß< und dergleichen deutlich von aristokratischem Distinktionsinteresse gesteuerte Kriterien spielen, jedenfalls im Grundsätzlichen, in der zur Epistemologie gewordenen platonistischen Ästhetik Schopenhauers keine Rolle mehr.

Schopenhauer betont gern den Abstand zwischen Genie und >Normalmensch<. Aber auch dieser Abstand ist ein anderer als im Platonismus. Dem traditionellen Platonismus ist die Klassentrennung nach dem Adelsmodell eigen – es gibt Klassen von Menschen und Klassen von Erkenntnissen, die sich strukturell unterscheiden. In Schopenhauers Platonismus unterscheiden sich Menschen und Erkenntnisse durch – sozusagen – neurologische Grade, sind aber strukturell von einer Art – sie sind mithilfe denkbarer neurologischer Instrumente auf ein und derselben Skala meßbar. Der Platonismus hat bei Schopenhauer eine andere anthropologische Grundlage erhalten. Auffälliger ist Schopenhauers Schritt aber noch, wenn man ihn soziologisch beschreibt. Die soziale Verfassung des neuen Platonismus ist verändert: er ist nicht mehr aristokratisch – er ist nunmehr bürgerlich.