
Hans Friesen

Kultur und Ästhetik in der kulturellen Moderne

Zur epochemachenden Bedeutung
von Ästhetik und Philosophie, Kunst
und Architektur im 20. Jahrhundert

VERLAG KARL ALBER



Hans Friesen

Kultur und Ästhetik in der kulturellen Moderne

Zur epochemachenden Bedeutung
von Ästhetik und Philosophie, Kunst
und Architektur im 20. Jahrhundert

VERLAG KARL ALBER





Onlineversion
Nomos eLibrary

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-495-99780-2 (Print)

ISBN 978-3-495-99781-9 (ePDF)

1. Auflage 2023

© Verlag Karl Alber – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2023. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier (säurefrei). Printed on acid-free paper.

Besuchen Sie uns im Internet
verlag-alber.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung Kunst und Ästhetik – Von der Neuzeit bis zur Postmoderne	7
Kapitel 1 Die Idee des Schönen und das Werk der Kunst Die ästhetische Vorgeschichte als Voraussetzung der kulturellen Moderne	13
Kapitel 2 Die Künste der Moderne und ihre philosophischen Grundlagen Ein allgemeiner Überblick über die verschiedenen Tendenzen im 20. Jahrhundert	67
Kapitel 3 Die Frage nach Bedeutung und Verhältnis von Moderne und Postmoderne im 20. Jahrhundert	129
Kapitel 4 Zur Entwicklung der Kunst des 20. Jahrhunderts Der Wandel der Bildfunktion von der Moderne über die Postmoderne bis zur Zweiten Moderne	145
Kapitel 5 Das Erhabene in der Kunst und seine ästhetische Überwindung Von der reflexiven Geisteskunst in der Moderne zur neuen Sinnlichkeit in der Postmoderne	169

Kapitel 6

Ist Architektur ein Spiegel ihrer Zeit?

Das Verhältnis von »Baukunst und Zeitwille« in der
Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts. 193

Kapitel 7

Die Entwicklung der Philosophie als zweite Schiene in

der kulturellen Moderne 239

Kapitel 8

Die kulturelle Moderne – Der Nexus von Einheit und

Vielheit 265

Einleitung

Kunst und Ästhetik – Von der Neuzeit bis zur Postmoderne

1. Die Kunst der Neuzeit

Die Kunst der Neuzeit ist aus einer radikalen Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses hervorgegangen. Im Mittelalter und in der Antike stand die Kunst im Dienste einer übersinnlichen Ordnung; ihre Aufgabe war es, die kosmische oder göttliche Hierarchie widerzuspiegeln. Im Kunstwerk drückte sich nicht das Genie eines Künstlers aus, sondern vielmehr die göttliche Wirklichkeit, die jener als bescheidener Rhapsode erfasste.¹ Die neuzeitlichen Vorstellungen über Schönheit, Kunst und Künstler haben sich grundsätzlich verändert. Während im Mittelalter alles in Gott seinen Ursprung und durch ihn seine Bedeutung hatte, erhält in der Neuzeit der Mensch, der sich auf seine Erfahrung und sein Denken beruft, den Vorrang. Das Kunstwerk spiegelte nicht mehr in erster Linie die übersinnliche Wirklichkeit wider, sondern ist zum charakteristischen Ausdruck der Persönlichkeit des Künstlers geworden. Diese radikale Veränderung in der Auffassung des Künstlers trug den Keim der Entstehung der Avantgarde der Moderne in sich. Niemandem käme es in den Sinn, den Namen des Künstlers des Kuros von Tenea in der Münchener Glyptothek zu erfragen; hinsichtlich moderner Kunst scheint es bisweilen wichtiger zu sein, den Namen des Künstlers und einiges aus seinem Leben zu kennen als ein Wissen über das Werk zu haben. Der Künstler, der in der Antike und im Mittelalter ein »Mittler« zwischen Mensch und Gott war, ist von der neuzeitlichen Moderne über die Aufklärung bis zur Moderne des 20. Jahrhunderts zum »Genie« geworden, das alle Quellen seiner Inspiration in sich selbst, d.h. in der musterhaften Originalität im Gebrauch seiner Erkenntnis-

¹ Vgl. Platon, Ion, in: *Sämtliche Werke 1*, übersetzt v. Schleiermacher, Hamburg 1985, S. 102f.

kräfte, zu finden vermag.² Das Schöne kann nicht mehr *entdeckt* werden; es ist nicht schon in der übersinnlichen Welt als der Glanz der Urwirklichkeit vorhanden, sondern muss regelrecht *erfunden* werden. Man könnte hier von einer kopernikanischen Wende in der Ästhetik sprechen. Allerdings verläuft die Entwicklung der Moderne nicht einheitlich. In der Avantgarde-Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gibt es sowohl eine Rückbindung an die antike Auffassung einer zeitlosen Schönheit als auch eine Übernahme der Wertvorstellungen der modernen Zivilisation und des technischen Fortschritts. Aber auch in der Rückbesinnung auf die antike Auffassung einer Nachahmung der Natur konnte der Autonomieanspruch der Moderne aufrechterhalten werden, dann nämlich, wenn zwischen der Schöpfung in der Natur und der Schöpfung in der Kunst eine Analogie behauptet wurde. An die Stelle der abbildenden Kunst, die *nach* der Natur arbeitet, trat die bild-erzeugende Kunst, die *wie* die Natur hervorbringt. Hans Arp sagte das stellvertretend für viele moderne Künstler so: »Wir wollen nicht die Natur nachahmen. Wir wollen nicht abbilden, wir wollen bilden. Wir wollen bilden, wie die Pflanze ihre Frucht bildet, und nicht abbilden. Wir wollen unmittelbar und nicht mittelbar bilden.«³ Der Künstler verabschiedet sich hier von einer Tradition, in der es um eine Abbildung vorgegebener Bilder der Welt ging. Die bildnerische Darstellung stand nicht mehr im Dienste der Repräsentation, der Wiedergabe des Sichtbaren, sondern wurde vielmehr als autonome, sichtbar machende Schöpfung aufgewertet. Der Künstler war damit von seiner Tradition gänzlich abgetrennt und auf sich selbst zurückgeworfen. Als neue Möglichkeit eröffnete sich ihm nun, seine eigenen inneren Visionen in eine äußere zwei- oder dreidimensionale Form zu bringen. In anderen Kulturen, der fernöstlichen oder der afrikanischen beispielsweise, ist ein derart gesteigertes Interesse am Individuellen⁴ nicht entwickelt worden; hier ist die Kunst lediglich als Ausdruck kollektiver oder göttlicher Erfahrung entstanden, niemals aber als Objektivierung individueller bildnerischer Sensibilität, wie in den verschiedenen Avantgarden am Anfang des 20. Jahrhunderts in Europa, die zu diesem Zweck den Bruch mit der Tradition und die Schaffung von zeitlos Neuem so weit wie es möglich war vorangetrieben haben. Sie sind damit auch an

² Vgl. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. v. K. Vorländer, Hamburg 1974, S. 160.

³ H. Arp in: E. Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin 1971, S. 141.

⁴ Vgl. M. Rowell (Hg.), *Skulptur im 20. Jahrhundert*, München 1986, S. 7–10.

ihr Ende gekommen. Heute stellt sich deswegen für den Künstler die Frage, ob es in dem Zeitraum, der durch das Absterben der Avantgarde leer geworden ist, möglich sein kann, eine Kunst auf der Grundlage der Überwindung jeglicher Subjekt-Metaphysik zu schaffen, d.h. eine Kunst des in die sinnliche Wirklichkeit des Lebens eingebundenen Geistes.

2. Differenzierung und Autonomie: die Moderne

Subjektivierung des Künstlers heißt Autonomisierung der Kunst, heißt, dass der private wie der öffentliche Raum der Moderne (der Innenraum wie der Außenraum), ganz im Gegensatz zur Prämoderne, mit allein vom Künstler zu verantwortenden Werken bestückt werden konnte. In vormodernen Zeiten ist die Kunst sowohl durch die öffentliche Meinung als auch durch die Macht in Kirche und Staat mitgestaltet worden. Neben der Kunst, die nach wie vor fremdbestimmt war, gab es seit der Renaissance eine, die allein aus sich selbst heraus ihre Werke hervorbrachte. Dieses widersprüchliche Nebeneinander von fremdbestimmter und selbstbestimmter Kunst konnte auch in *einer* Künstlerpersönlichkeit auftreten, wie beispielsweise in der von Goya, der als zeitkritischer Maler und gleichzeitig als Hofmaler des spanischen Königs tätig war. Dagegen hat die Kunst der Moderne alle Beziehungen zu außerkünstlerischen Instanzen aufgekündigt und ihre Werke nur noch einem »selbstbestimmten, kunstimmanenten Wertmaßstab«⁵ ausgesetzt. In der Moderne wird der Kunst als einer der Sphären der ausdifferenzierten Vernunft ein eigenständiger Platz neben der Wissenschaft und der Moral zugewiesen: »Max Weber hat die kulturelle Moderne dadurch charakterisiert, daß die in religiösen und metaphysischen Weltbildern ausgedrückte substantielle Vernunft in drei Momente auseinandertritt, die nur noch formal (durch die Form argumentativer Begründung) zusammengehalten werden. Indem die Weltbilder zerfallen und die überlieferten Probleme unter den spezifischen Gesichtspunkten der Wahrheit, der normativen Richtigkeit, der Authentizität oder Schönheit aufgespalten, jeweils *als Erkenntnis-, als Gerechtigkeits-, als Geschmacksfragen*

⁵ Vgl. M. Warnke, Kunst unter Verweigerungspflicht, in: V. Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989, S. 225.

behandelt werden können, kommt es in der Neuzeit zu einer Ausdifferenzierung der Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst.«⁶ Diese Ausdifferenzierung wird von dem Philosophen Jürgen Habermas als historischer Fortschritt begriffen. Sie befreit die Kunst aus ihren traditionellen höfischen, kirchlichen und ständischen Funktionszusammenhängen und leitet eine Entwicklung ein, die als Prozess zunehmender Autonomisierung beschrieben werden kann. Die Kunst der Moderne in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist völlig auf sich selbst gestellt: »Ihre Inhalte fügen sich in das, was täglich beschäftigt, nicht mehr ein, weil sie sich in einer metaphysischen Volte selbst zum Thema gemacht hat.«⁷ Von der Renaissance bis zur Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnte die Kunst sich von außerkünstlerischen Zwecken immer mehr freihalten und gehorchte schließlich nur noch – um es in Kants berühmten Worten zu sagen – einer *Zweckmäßigkeit ohne Zweck*, d.h. einer Zweckmäßigkeit, die darin besteht, die Möglichkeit der eigengesetzlichen Entwicklung zu ergreifen, um dadurch einer Antwort auf die Frage *Was ist Kunst?* näher zu kommen.⁸ Gänzlich abgetrennt davon organisierte sich das gesellschaftliche Leben in rational und zweckmäßig geregelten wirtschaftlichen und administrativen Handlungsbereichen. Es versteht sich von selbst, dass mit der eigensinnigen Entwicklung der Kunst ihre gesellschaftliche Relevanz verloren ging, denn einen gesellschaftlichen Anspruch kann die Kunst nur erheben, wenn sie in die anderen Bereiche eingreift. Aber die Kunst der Moderne hat alle Beziehungen zu außerkünstlerischen Bereichen aufgekündigt und ihre Werke nur noch einem »selbstbestimmten, kunstimmanenten Wertmaßstab« ausgesetzt. Auch innerhalb der Kunst gab es eine Ausdifferenzierung. Als Ludwig Mies van der Rohe 1929 im Innenhof seines berühmten Barcelona-Pavillons eine Statue von Georg Kolbe aufstellte, war für beide klar, dass die Plastik nicht ein Dekorationselement für die Architektur sein kann, sondern gegenüber dem Bauwerk als ein eigenständiges Bildwerk betrachtet werden muss. Diese Emanzipation der Plastik von der Architektur kann auf Adolf Loos zurückgeführt werden, der dem Ornament den Kampf angesagt hatte. Infolge dieser Entwicklung hat die Architektur

⁶ J. Habermas, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, in: W. Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne*, Weinheim 1988, S. 183.

⁷ St. Schmidt-Wulffen, »En passant«, in: *Jenisch-Park. Skulptur*, Katalog hrsg. v. d. Kulturbehörde Hamburg, Hamburg 1986, nicht paginiert.

⁸ Vgl. J.-F. Lyotard, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, S. 38.

auf die skulpturale Schmückung ihrer Werke verzichtet. Die Plastik, die einmal öffentliche Kunst war, wurde zur musealen Kunst. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde diese Entwicklung beklagt, und jüngere, postmoderne Künstler dachten wieder darüber nach, wie die Plastik in die Architektur wiedereingegliedert, aber auch, wie sie im öffentlichen Raum aufgestellt werden könnte.

3. Entdifferenzierung und Öffentlichkeit: die Postmoderne

In der Postmoderne der 1980er Jahre hat die Kunst den Weg einer Entdifferenzierung der ausdifferenzierten Sphären eingeschlagen. Die Werke durchbrachen die ästhetische Immanenz der Avantgarde-Kunst und stellten Bezüge mit außerästhetischen Bereichen her, was eine lebenspraktisch folgenreiche Rezeptionshaltung hervorbrachte. Nach dem Ende der Avantgarden ließ sich nämlich eine neue Haltung des Künstlers erkennen, eine Haltung, die den Anspruch auf Autonomie nicht mehr um jeden Preis erhob, sondern für ein neues Verhältnis mit außerkünstlerischen Bereichen sich öffnete. Eine solche Haltung hat sich beispielsweise in der Werkentwicklung von Joseph Beuys herausgebildet. Eine Kunst, die über den Bereich des bloß Ästhetischen hinausging und im öffentlichen Raum als »geistiger Impulsgeber« fungieren wollte, und ein öffentlicher Raum, der nicht nur als »Stellmöglichkeit« für autonome Werke verstanden wurde, sondern als das »maßgebende Forum«⁹ der Fortentwicklung der Kunst nach dem Ende der Avantgarden, gaben ein neues Modell, das für Kunst im öffentlichen Raum signifikante Grenzüberschreitungen erwirken konnte. Als Beispiel einer solchen *öffentlichen Kunst* wäre das Projekt der Hamburger Spülfelder zu nennen, in dem es Beuys darum ging, die durch Menschenhand geschundene Natur ästhetisch zu rehabilitieren. Eine solche Kunst will mehr als einen flüchtigen optischen Reiz auslösen, nämlich in die Lebenswirklichkeit der Menschen eindringen, um so die Verborgenheit des Seienden in die Unverborgenheit zu setzen und dadurch in eine neue und wesentliche Welt aufbrechen zu können – um es mit Heidegger zu formulieren. Denn Kunst ist ein Anliegen, das den Menschen

⁹ Vgl. U. M. Schneede, Joseph Beuys' »Gesamtkunstwerk Freie und Hansestadt Hamburg«, in: V. Plagemann (Hg.), *Kunst im öffentlichen Raum*, Köln 1989, S. 203.

in seinem Wesen angeht. Aber das bedeutsamste Kriterium solcher Kunst, nämlich exemplarisch und musterbildend zu sein, ist bei den Auftraggebern für Kunst im öffentlichen Raum häufig unerwünscht. Bei dem, was heute im öffentlichen Raum herumsteht, handelt es sich deswegen auch allzu oft um leicht zugängliche, oder aber um längst legitime autonome Werke, die qua Voraussetzung nicht geeignet sind, das »Paradoxon ihrer Isolation inmitten der Sichtbarkeit«¹⁰ aufzuheben, insofern das Absterben des öffentlichen Raums sogar noch begünstigen. Es bleibt also zu empfehlen, den öffentlichen Raum in Zukunft mit Kunstwerken einzurichten, die ein Verweilen des Menschen befördern, ein Verweilen des Menschen in einer aus dem Gewöhnlichen herausspringenden Offenheit. Heidegger hat das als ein Verweilen in der im Werk geschehenden Wahrheit beschrieben.

¹⁰ Vgl. R. Sennett, Der öffentliche Raum stirbt ab, in: *Kunstforum*, Bd. 81, 1985, S. 100ff.

Kapitel 1

Die Idee des Schönen und das Werk der Kunst

Die ästhetische Vorgeschichte als Voraussetzung der kulturellen Moderne

Der griechische Philosoph Platon hatte das Schöne für unsterblich erklärt. Der Aufstieg zur Schönheit versprach ihm zufolge Teilhabe an der Unsterblichkeit. Heute jedoch hat das Schöne diesen metaphysischen Rang der Unsterblichkeit eingebüßt. Doch warum musste das unsterblich Schöne im 20. Jahrhundert sterben? Was sind die Gründe für dieses Schicksal? Gibt es eine innere Zersetzungsmacht in der Idee des Schönen selbst? Oder einen inneren Auflösungsprozess in der Geschichte des Schönen? Oder ist das Schöne durch äußere Mächte (des Bösen, des Hässlichen) gestürzt worden? Wie konnte es zum ästhetischen Immoralismus des 19. und 20. Jahrhunderts kommen? Und schließlich: Wie kam es zur Rehabilitation des Erhabenen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts? Die Beantwortung dieser Fragen erfordert eine Rekonstruktion der Geschichte des Schönen. Ich werde im Folgenden die wichtigsten Stationen dieser Geschichte der Ästhetik nachzeichnen. Vom methodischen Ansatz her gesehen werde ich die Geschichte des Schönen als Wechsel-Geschichte zwischen Metaphysik und Ästhetik beschreiben. Der systematische Gesichtspunkt des methodischen Ansatzes besteht dabei in dem Versuch, die metaphysischen und ästhetischen Theorien der Schönheit in die Geschichte des Schönen einzuordnen.

Die Geschichte des Begriffs der Schönheit fällt nicht mit der Geschichte der philosophischen Disziplin der Ästhetik zusammen.¹¹ Als selbstständige Wissenschaft wurde die Ästhetik durch den Wolff-Schüler Alexander Gottlieb Baumgarten entwickelt. Mit der Ästhetik wollte er das wolffsche »System« um eine neue, streng rational

¹¹ Vgl. P. O. Kristeller, Das moderne System der Künste, in: ders., *Humanismus und Renaissance II*, München o. J., S. 164 ff.

aufgebaute Disziplin ergänzen. Diese neue Disziplin der Ästhetik, die von Baumgarten hierarchisch noch unterhalb der Logik verortet wird, begründet er als Theorie der Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis.¹² Obwohl die Ästhetik sich zunächst nicht mit der bildenden Kunst an sich beschäftigt, sondern vielmehr mit ihren Prinzipien und ihrer Theorie, gibt es umgehend eine enge Verbindung, die die neue Disziplin mit den einzelnen Künsten, insbesondere der Dichtkunst, eingeht; dies unterscheidet die Ästhetik allerdings von der traditionellen Philosophie des Schönen, die bis in die Antike zurückreicht und mit Kunst und Sinnlichkeit wenig gemein hatte. Philosophie des Schönen bei Platon beispielsweise, aber auch bei Plotin, Augustinus und Thomas, ist nicht ›Ästhetik‹, sondern ›Metaphysik‹. Dennoch wird der Begriff der Schönheit, allerdings entbunden von seinen traditionellen metaphysischen Zusammenhängen, der Hauptbegriff der Disziplin der Ästhetik von Baumgarten über Kant und Schelling bis Hegel, und die Ästhetik wird vorübergehend zur wichtigsten Disziplin der Philosophie erklärt.

Mit dem endgültigen Verfall der großen idealistischen Systeme in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist der Begriff des Schönen schließlich wieder aus dem Zentrum des philosophischen Diskurses gerückt worden. Suspensiert worden ist der Begriff somit nicht erst durch die ›nicht mehr schönen‹ Künste in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Nach Hegel arbeiten Rosenkranz, Baudelaire und Nietzsche an einer Ästhetik des Hässlichen, die auch den Schönheitsbegriff nicht unberührt lässt. Diese Vorgeschichte läuft allmählich auf die nicht mehr schöne Kunst eines Beckmann oder Dix hinaus. Die Begriffsgeschichte des Schönen, die mit der Konstitution der Ästhetik als philosophische Disziplin gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ihren Höhepunkt und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits den Anfang ihres Verfalls erlebt, nimmt von der platonischen Philosophie ihren Ausgang – in jenem frühen platonischen Dialog, in dem Sokrates mit dem Sophisten Hippias darüber streitet, »was das Schöne ist« (Hippias I, 287 e).¹³ Mit dieser Fragestellung zwingt Sokrates seinen im Relativismus stehenden und eine ästhetische

¹² Vgl. A. G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte der »Aesthetica« (1750/58)*, hrsg. v. H. R. Schweitzer, Hamburg 1988, § 14: »Das Ziel der Ästhetik ist die Vollkommenheit (Vervollkommnung) der sinnlichen Erkenntnis als solcher. Damit aber ist die Schönheit gemeint.«

¹³ Ich zitiere nach Platon, *Sämtliche Werke*, übersetzt v. Schleiermacher, Hamburg 1957.

Auffassung des Schönen vertretenden Gesprächspartner von vornherein in eine metaphysische Richtung, denn er will nicht wissen, was von irgendwem zu irgendeinem Zeitpunkt »schön« genannt worden ist, sondern fragt nach dem allgemeinen Wesen des Schönen oder nach dem Schönen »an und für sich«. Wer demnach nicht weiß, »was das Schöne selbst ist«, hält Schönes völlig grundlos für schön. Doch der frühe Dialog *Hippias* endet selbst »aporetisch«, d. h., eine zufriedenstellende Antwort auf die Frage nach dem Schönen ist nicht gefunden worden. Erst in seinen mittleren Dialogen (*Symposion*, *Phaidon*, *Phaidros*) bestimmt Platon das Schöne als »Idee«, die zwar selbst nicht sinnlich ist, aber alles sinnlich existierende Schöne an ihrem Glanz teilhaben lässt. Durch diese metaphysische Bestimmung konnte das Schöne dem Bereich der Beliebigkeit entzogen werden. Gegen den Relativismus, der seit der Sophistik immer wieder vertreten worden ist, haben Platon und seine Nachfolger stets versucht, die absolute Geltung des Schönen nachzuweisen. Hegels Vorlesungen über die Ästhetik in den 1820er Jahren in Berlin, die das Schöne der Kunst behandeln, repräsentieren den nicht mehr zu überbietenden Abschluss dieser Entwicklung. Allerdings lässt sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Philosophie Nietzsches eine wirkungsmächtige Gegenströmung ausmachen, die schließlich bewirkte, dass alle Positionen, die von obersten normgebenden Instanzen, heißen diese nun Idee oder Weltgeist, ausgehen, heute mehr oder weniger obsolet erscheinen. Dennoch ist das letzte Wort in dieser Sache noch nicht gesprochen. Zumindest mit Lyotards ästhetischer Theorie ist eine gewisse Rehabilitation der Ontologie in der Kunst zu verzeichnen.

1. Die Ontologisierung des Schönen und die Verbannung der Kunst

Es gibt kaum einen Dialog Platons, in dem der Versuch einer Definition des Schönen so zentral behandelt wird, wie im *Hippias maior*, obwohl der Dialog aporetisch endet. Die Untersuchung der Frage, was denn das Schöne ist, erfolgt in sechs Anläufen. Zu Beginn des Dialogs möchte Sokrates von Hippias wissen, was das »Schöne selbst« (*Hippias I*, 286 d) ist, d. h. er fragt nach dem Schönen, welches »durch das Schöne schön« (287 c) ist. Hippias, der nach seinen eigenen

Worten zwischen dem, was schön ist, und dem, was das Schöne ist, nicht trennen kann, antwortet: »Nämlich wisse nur, Sokrates, wenn ich es dir recht sagen soll, ein schönes Mädchen ist schön« (287 e). Mit dieser Antwort gibt sich Sokrates aber nicht zufrieden, denn mit einer schönen Göttin verglichen, wird auch das schönste Mädchen hässlich sein. Sokrates wiederholt noch einmal, dass er nach »dem Schönen selbst« gefragt habe, »wodurch auch alles Übrige geschmückt wird und schön erscheint« (289 d). Wenn Hippias hierauf erklärt, das, wodurch alles geschmückt werde, sei nichts anderes als das Gold, muss Sokrates erneut widersprechen, denn Gold sei nur dort schön, wo es passend sei – ein Rührlöffel aus Feigenholz sei viel schöner und passender als ein goldener. Nun scheint Hippias zu verstehen, wonach Sokrates eigentlich gefragt hat: »Du dünkst mich darauf auszugehen, ein solches Schönes zu antworten, was niemals irgendwo irgend jemandem häßlich erscheinen kann. [...] Ich sage also, daß es immer für jeden und überall das schönste ist, wenn ein Mann, reich, gesund, geehrt unter den Hellenen, in einem hohen Alter und nachdem er seine verstorbenen Eltern ansehnlich bestattet, selbst wiederum von seinen Kindern schön und prachtvoll begraben wird« (291 d–e). Mit einem abermaligen Hinweis auf die eigentliche Frage (»nach der Schönheit selbst frage ich dich«, 292 d) ist auch diese Antwort erledigt, denn das Genannte treffe nicht auf Götter und Heroen zu. Nach dem dreifachen Scheitern des Hippias greift Sokrates nun auf einen schon geäußerten Gedanken zurück: »Das Schöne ist das Passende, Schickliche.« Da Hippias auf die Frage, ob das Schickliche die Dinge schön sein oder scheinen lasse, für »schön scheinen« plädiert, ist die Definition abzuweisen. Auch der zweite Versuch (»das Schöne ist das Brauchbare«) überzeugt nicht, denn sei das Schöne das zum Guten Brauchbare, das Nützliche, also dasjenige, das Gutes hervorbringe, so müsste das Schöne Ursache des Guten sein. Ursache und Resultat sind aber stets voneinander verschieden. Ist aber das Schöne nicht gut, und das Gute nicht schön? Das kann man Sokrates zufolge sicherlich nicht bestreiten. Damit muss diese Antwort zurückgewiesen werden. Auch der nun folgende letzte Versuch scheitert. Sokrates fragt, ob das Schöne das durch Gesichts- und Hörsinn vermittelte Angenehme sein könnte. Da nach der Definition diese beiden Sinne nur in ihrem Zusammenwirken das Schöne liefern können, nun aber die Vergnügungen der Augen und Ohren zu den Annehmlichkeiten gehören, die sowohl jedem der beiden Sinne für sich als auch beiden zusammen zugesprochen werden können, ist auf

die letzte Frage keine richtige Antwort zu geben. Sokrates beendet das Gespräch mit dem Bekenntnis, nicht zu wissen, was das Schöne sei. Der *Hippias maior*, der als echtes Frühwerk betrachtet werden muss, somit zu einer Zeit entstanden ist, in der die Ideenlehre noch nicht gefunden worden ist, endet aporetisch, d. h. kann die Frage nach dem Schönen nicht befriedigend beantworten.¹⁴

Die Frage nach dem Schönen kann erstmals in Platons mittlerer Schaffensperiode, in der er seine Ideenlehre entwickelt, als ontologische Frage gestellt werden. Das Schöne selbst ist eine Idee, und die Idee des Schönen ist die einzige Idee, an der die Welt des Werdens und der Vergänglichkeit unmittelbar teilnehmen kann. Die Rede der Diotima im *Symposion* beschreibt einen an das Unvergängliche heranzuführenden Aufstieg, der von der Liebe zum schönen menschlichen Körper (die vom Streben nach der Schönheit eines Körpers, wo die Teilhabe an der Unsterblichkeit in der Fortpflanzung besteht, bis zur Schönheit in allen Körpern schreitet) über die Liebe zur »schönen Seele« (die als Liebe zu den praktischen guten Anlagen im Menschen zum aktiven politischen Wirken für die Gemeinschaft leitet) und über die Liebe zu den schönen Wissenschaften (deren Erkenntnisse unveränderlichen Bestand haben) bis hin zur »dialektischen Wesenschau« führt, deren Gegenstand die Idee des Schönen selbst in ihrer »Eigenartigkeit« (*Symposion*, 211 e) ist. Platons Auffassung des Schönen umfasst somit eine Folge von Rangstufen. Auf der niedrigsten Stufe steht das Schöne der erotischen Liebe und der ästhetischen Wahrnehmung, auf der höchsten die Idee des Schönen, die »an und für und in sich selbst ewig überall dasselbe seiend« (*Symposion*, 211 b) ist. Der Aufstieg zur Idee erfordert eine entschiedene Überwindung der Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit des Schönen. Das sinnlich-erotisch Schöne ist Ausdruck des »Tierischen und Wilden« (*Politeia*, 571 c) und steht daher für Chaos, Maßlosigkeit und Anarchie. Das rein geistig Schöne erscheint dagegen als Ausdruck von Herrschaft, Gesetz und Ordnung. In der Sphäre des ästhetisch Schönen besteht der erste Schritt zur Überwindung des triebhaften Begehrens im Übergang zum bloßen Anschauen des schönen Körpers und in der Verlagerung der Aufmerksamkeit vom individuellen Liebesobjekt, das »jeder sich nach seiner Gemütsart wählt« (*Phaidros*, 252 a), zum Schönen »in allen

¹⁴ Vgl. P. Friedländer, *Platon, Bd. II: Die Platonischen Schriften. Erste Periode*, Berlin 1964, S. 97, 100, 107.

Körpern« im Sinne eines allgemeinen Formgesetzes, wie es vor allem Polyklet mit seinem *Kanon* künstlerisch zu realisieren versuchte.

In seinem staatstheoretischen Werk *Politeia* hat Platon sich auch intensiv mit der Kunst auseinandergesetzt. Er untersucht hier die Tauglichkeit der Kunst zur Verbesserung der Gesellschaft in einem »idealen Staat«. ¹⁵ Zu diesem Zweck lässt er den Sokrates zunächst die These aussprechen, dass das Werk der Tragödiendichter und der übrigen Darsteller der Wirklichkeit insgesamt »ein Verderb zu sein« scheint – und zwar »für die Seelen der Zuhörer« (*Politeia*, 595 b) –, um dann seinem Gesprächspartner Glaukon das Zustandekommen dieser These genauer zu erläutern. Eingangs macht er auf die Unzulänglichkeit der Sprache im Allgemeinen aufmerksam, indem er darauf hinweist, dass die Sprache nur mittels Verallgemeinerungen funktionieren kann und somit bestenfalls ein abstraktes Abbild der Wirklichkeit anbietet. Parallel dazu steht für Sokrates der Maler, den er mit einem Menschen vergleicht, der mit einem Spiegel durch die Welt läuft und behauptet, das Spiegelbild sei die Realität. Diese Skepsis gegenüber dem Maler betrifft auch noch den Handwerker. Beispielsweise fertigt der Tischler nicht den Tisch schlechthin, sondern nur eine bestimmte Möglichkeit eines Tisches unter unzähligen anderen Möglichkeiten, einen Tisch materiell herzustellen. Aufgrund dieser Vorgedanken schließt Sokrates auf eine Dreiteilung der Wirklichkeitsdarstellung: Zum Ersten das Original, der Ur-Tisch, welcher einzigartig ist und als das von Gott kreierte »Tisch-Ideal« betrachtet werden muss. Sokrates nennt Gott auch den »Wesensbildner« des Tisches. Zum Zweiten nennt Sokrates im Hinblick auf seine Dreiteilung der Wirklichkeitsdarstellung den Handwerker, den er als den »Werkbildner« bezeichnet. Und drittens wird noch der Künstler genannt, den Sokrates als »Nachbildner« vorstellt. In genau dieser Reihenfolge nimmt nun auch der Wahrheitsgehalt der Darstellungen ab, denn die Darstellung des Werkbildners (d. h. des Handwerkers) zielt auf das Urbild, während die Darstellung des Nachbildners (d. h. des Künstlers) nur auf die Erscheinung des Urbildes, nämlich das Werkbild, bezogen ist. Die Darstellung des Künstlers vermag Sokrates zufolge nicht über das Werk hinaus auf das Original zu zielen, weil sie in der Regel keine Experten dessen sind, was sie nachbilden oder worüber sie dichten. Die Künstler sind aus diesem Grunde am weitesten von der Wahrheit

¹⁵ Vgl. H. Seidl, Erörterungen zu Platons Kritik an der Dichtkunst, in: R. Hofmann u. a. (Hg.), *Anodos. Festschrift für Helmut Kuhn*, Weinheim 1989, S. 297–314.

entfernt, wie Sokrates behauptet. Doch er gibt sich mit dem bisher Gesagten noch nicht zufrieden. Aus scheinbarem Respekt vor dem »edlen Homeros«, dem »Anführer« aller Tragödiendichter, fühlt er sich genötigt, das bisher Gesagte an Hand weiterer Überlegungen zu überprüfen. So überlegt er, ob ein wirklich weiser und wissender Künstler sich nicht vielmehr um die Verbesserung der konkreten Welt bemühen würde, statt nur darüber zu reden bzw. zu schreiben. In diesem Zusammenhang stellt Sokrates die folgende Frage: »Lieber Homeros, wenn du denn, was Tugend anlangt, nicht der dritte von der Wahrheit abstehende Verfertiger des Schattenbildes bist, wie wir den Nachbildner bestimmt haben, sondern doch der zweite, und wirklich zu erkennen vermochtest, durch welche Bestrebungen die Menschen besser werden oder schlechter im häuslichen Leben sowohl als im öffentlichen: so sage uns doch, welche Stadt denn durch dich eine bessere Einrichtung bekommen hat, wie Lakedaimon durch den Lykurgos und so viele andere große und kleine Städte durch andere mehr?« (Politeia, 599 d). Glaukon zumindest kann diese Frage nicht beantworten. Dies nun lässt Sokrates mutmaßen, dass es mit Homer, was wirkliches Wissen über die Dinge und Geschehnisse betrifft, die er in seinen Epen beschreibt, nicht allzu weit bestellt sein kann.

Platon geht es im Grunde genommen hier vor allem darum, die Dichtung, aber auch die anderen Künste von dem Mythos zu befreien, sie seien mit Wahrheit verbunden. Man darf sie rezipieren, aber Wissen und Lehren sollte man nur mit Vorbehalt daraus ziehen. Zur genaueren Fassung seiner These bringt Sokrates noch eine weitere Figur in seine Argumentationskette ein: den Gebrauchenden. Sokrates führt an, dass es für jeden Gegenstand auch einen Gebrauchszweck gibt. So kann der Maler, also der Nachbildner, zwar einen Sattel malen und der Sattler, der Werkbildner, einen Sattel herstellen, aber nur der Gebrauchende, also der Reiter, hat das eigentliche Wissen darüber, ob der Sattel gut ist oder nicht. Und zuletzt kann nur er Verbesserungsvorschläge zur Optimierung des Sattels einbringen. Der Gebrauchende ist hier somit ein Wissender und der Verfertiger nur ein Meinender. Der Unwissendste von allen dreien jedoch ist der Nachbildner, er braucht weder ein Wissen noch eine richtige Meinung über die Güte oder Schlechtigkeit von dem, was er nachbildet.

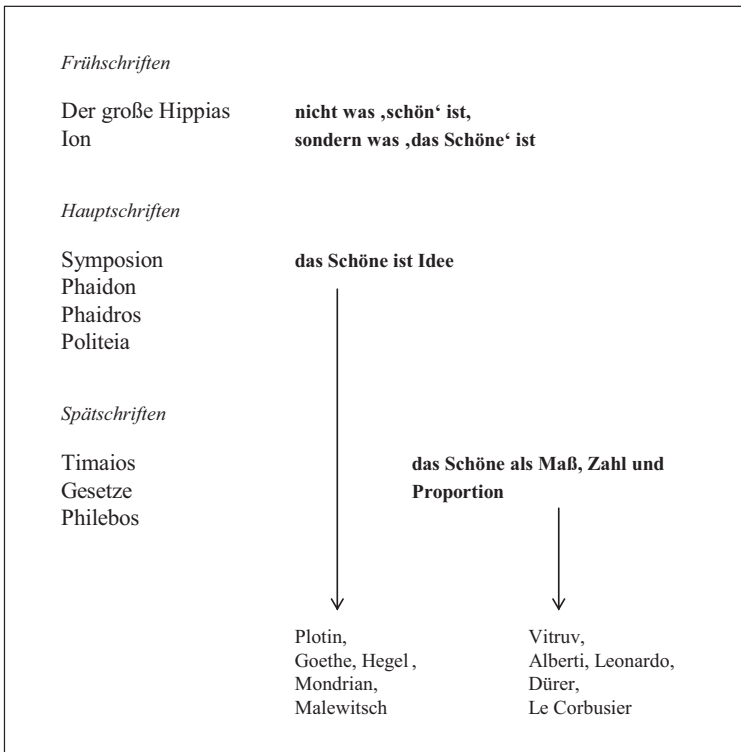
Nachdem sich nun gezeigt hat, dass die Kunst als Medium des Wissens stark überschätzt wird, wenn nicht sogar völlig ungeeignet ist, wendet sich Sokrates der Frage zu, welche Wirkung die Kunst auf den Rezipienten ausüben kann. Insofern prüft er die Fragen, ob sie

vielleicht positiv auf den Charakter bzw. die Persönlichkeit des Menschen einwirken könne, oder ob sie zumindest als Erziehungsinstrument verwendet werden könne. Aber auch auf diesen Gebieten räumt Sokrates der Kunst keine große Bedeutung zu. Für Sokrates ist es dagegen viel wahrscheinlicher, dass die Kunst nicht auf den Verstand bzw. die Vernunft, sondern, da sie entweder visuell (Malerei) oder akustisch (Dichtung, Musik) aufgenommen wird und diese Sinne sehr täuschungsanfällig seien, in erster Linie auf die Emotionen bzw. das Unvernünftige einwirke. Außerdem führt Sokrates an, dass sich der Mensch oft wider besseres Wissen von seinen Begierden und nicht von seiner Vernunft leiten lasse. So führt die Kunst den Rezipienten nicht nur leicht in die Irre, sondern sie stärkt auch die niederen Triebe, anstatt diese auszutrocknen und daran zu arbeiten, dass die Vernunft über die Begierden und die Leidenschaften im Menschen dominieren kann. So gesehen wird die Kunst nur mit Vorbehalt in Platons »Staat« aufgenommen: Sie kann akzeptiert werden, wenn sie sich darauf beschränkt, »Gesänge an die Götter und Loblieder auf treffliche Männer« (Politeia, 607 a) hervorzubringen.

Den Künsten steht Platon dementsprechend sehr misstrauisch gegenüber; sie wirken auf Triebe, Bedürfnisse und Leidenschaften, und um solcher Wirkung zu begegnen, werden ethische und noetische Angemessenheit des Schönen zu den entscheidenden Kriterien erhoben. Kunst wird stets als Nachahmung (*mimesis*) von etwas verstanden. Sie gibt nur bestimmte Ansichten wieder, bildet nicht nach, was *ist*, sondern was aus einem subjektiven Blickwinkel so *erscheint*. Ihre Nachahmungen sind somit unvollkommen. Während ein menschlicher Werkbildner wie der Tischler immerhin noch Abbilder, die sich zumindest der Intention nach auf ein Urbild beziehen, produziert, so orientiert sich der künstlerische Nachbildner lediglich an dem, was bereits ein Abbild ist; seine Kunst ist demnach am weitesten von der Wahrheit entfernt (Politeia, 598 b). Vollkommene Nachahmung ist aus platonischer Sicht eigentlich nur die Kunst des göttlichen Werkbildners (*demiourgos*), der allein im Besitz jenes »idealen Urbildes« ist, das in der Mannigfaltigkeit der ästhetisch erscheinenden Abbilder nur getrübt zum Ausdruck kommen kann. In der Auseinandersetzung mit denjenigen, die behaupten, »die Lust bestimme den Wert der musischen Kunst« (Nomoi, 668 c), sieht sich Platon immer wieder genötigt, das Schöne mit dem Guten und Wahren gleichzusetzen. Besonders kritisch beurteilt Platon die Dichtung, weil sie durch die Schilderung vernunftloser Seelenzustände

1. Die Ontologisierung des Schönen und die Verbannung der Kunst

zu gefährlicher Identifikation verleitet, sodass unter ihrem Einfluss »Lust und Unlust im Staate das Regiment führen« würden und nicht das Gesetz, das eine »vernünftige und ruhige Gemütsverfassung« verlangt (Politeia, 607 a/604 e). Im Gegensatz zu dem, was nur »in Beziehung auf etwas« (Philebos, 51 c/d) schön ist, ist die »Harmonie« als universales Proportionsgesetz der beste Ausdruck von Einheit, Reinheit und Unveränderlichkeit, d. h. des »immer an und für sich« Schönen.



Schema zu den Schönheitsbegriffen in Platons Werken

2. Die neuplatonische Metaphysik des Schönen und die Rehabilitierung der Kunst

Der Versuch, aus den zerstreuten Anmerkungen Platons über das Schöne und die Kunst ein »ästhetisches System« machen zu wollen, ist, wie Alfred Baeumler herausgestellt hat, völlig hoffnungslos.¹⁶ Der erste, der systematische Abhandlungen über das Schöne geschrieben hat, ist der spätantike Philosoph Plotin, der zwar von Platon ausgeht, aber in wesentlichen Punkten doch neue Akzente setzt, womit er das Mittelalter stark beeinflussen konnte. Hegel hat in seinen *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* deutlich gemacht, dass es sich bei Plotins Denken nicht um bloße Abstraktionen, sondern um »Taten des Weltgeistes und darum des Schicksals« handelt; den Einwand der Schwärmerei weist er entschieden zurück. Am Ende des klassischen Altertums stehend ist Plotin sicherlich der bedeutendste Denker und folgenreichste Anreger gewesen. Einige Jahrhunderte nach Platons Dialogen, die »uns über die inneren Bezirke seiner Philosophie nur Andeutungen machen«, ist Plotin der »erste« Platoniker, »den wir über diese inneren Bezirke sprechen hören.«¹⁷ Unter den Schriften Plotins, die Porphyrios 30 Jahre nach Plotins Tod in einer Ausgabe veröffentlichte, entfaltete der Text *Über das Schöne*, der die höhere Liebe zum geistigen Schönen zum Thema hat, die breiteste Wirkung. Von Michelangelo bis Mondrian hat dieser Text vielleicht sogar einen größeren Einfluss ausgeübt als der entsprechende platonische Dialog, von dem Plotin das Thema des Aufstiegs zur geistigen Schönheit übernahm. Wie bei Platon baut sich auch für Plotin die Welt in Stufen auf. Das höchste Ziel menschlichen Lebens ist die Schau der geistigen Schönheit. Und um dieses Ziel erreichen zu können, muss der Schauende es selber werden, d. h. Schauender und Geschautes müssen eins werden.

In der Philosophie Platons bildeten der gerechte Staat und die objektiven Gesetze des Handelns den Mittelpunkt; bei Plotin dagegen ist es der Einzelne, der sich der »Anschauung ewiger Gestaltung und Umgestaltung«¹⁸ hingibt. Nicht die Praxis der Menschen macht hier den Gegenstand der Philosophie aus, sondern das einsame Verhältnis

¹⁶ Vgl. A. Baeumler, *Ästhetik*, München u. Wien 1972, S. 3.

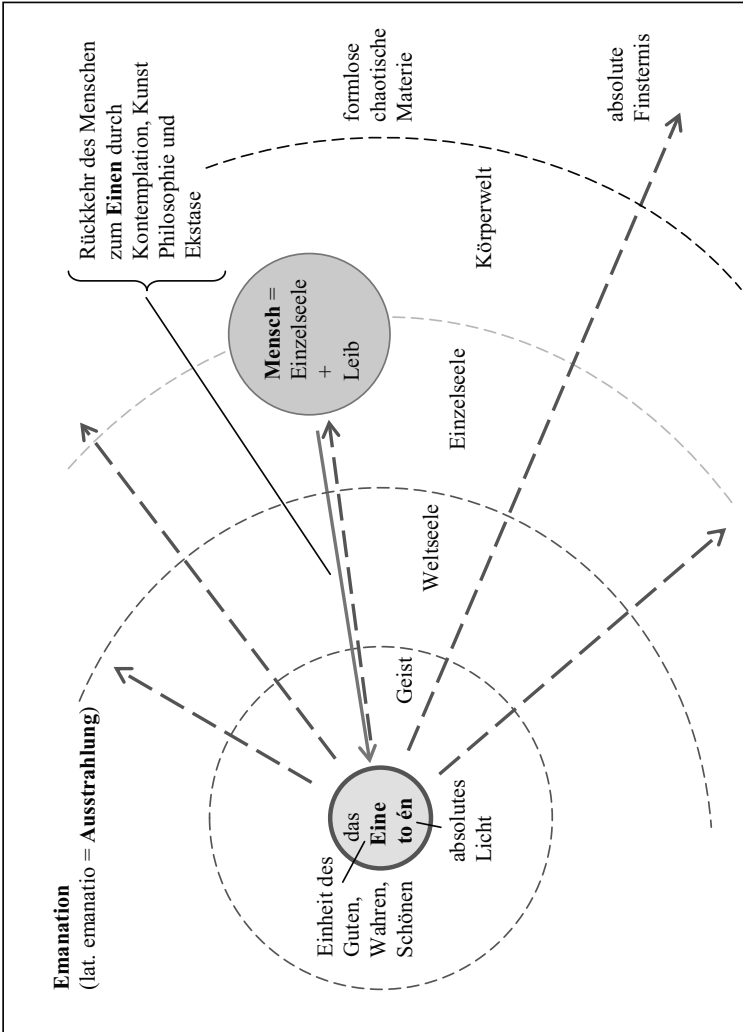
¹⁷ R. Harder, Zu Plotins Leben, Wirkung und Lehre, in: Plotin, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. W. Marg, mit einem Nachwort von R. Harder, Stuttgart 1973, S. 257.

¹⁸ Baeumler, *Ästhetik*, a. a. O., S. 19.

der Seele zum »Einen«. Das grundlegende Prinzip des Seins ist für Plotin das gestaltlose »Eine«, das mit dem Guten und Schönen identisch ist. Das »Eine« ist ein in sich ruhendes göttliches Höchstes. Es überschreitet alle Vorstellungen und lässt sich nur in Form negativer Prädikationen beschreiben: »So gilt es denn hier, sich hinaufzuschnel- len zum Einen und ihm keinerlei sonstige Bestimmung beizulegen...« (AS, 81 f.).¹⁹ Die Stufe unterhalb des »Einen« nimmt der Geist (*nus*) ein. Er ist nach Art eines Spiegelbildes aus dem »Einen« hervorge- gangen. Der Geist umfasst in sich die ganze Welt der »Ideen«, den *kosmos noetos*. Die Ideen liegen nicht außerhalb des Geistes; sie sind in ihm, d. h. weder früher noch später als der Geist, sondern immer zugleich mit ihm (AS, 77 ff.). Auf der dritten Stufe von oben steht die Seele, die *psyche*. Sie ist das vermittelnde Glied zwischen den geistig bestimmten Formen des wahren Seins und dem Bereich der Materie, der *hyle*, die als solche der Inbegriff des Bösen und der Finsternis ist. Ist die Seele ihrem eigentlichen Wesen nach Teil der dem wahren Sein zugehörigen Weltseele, so ist sie durch ihre Verbindung mit dem materiellen Leib immer in die Welt des Bösen und Unreinen ver- strickt. Das tiefste Bestreben der Seele ist deshalb darauf gerichtet, die Verstrickung zu lösen und sich nach Möglichkeit von allem Materi- ellen weg wieder der Welt des reinen Geistes zuzuwenden. Die Seele, die alles Irdische abzuschütteln vermag, kann sich schließlich mit dem Geist vereinen. Im berauschten und selbstvergessenen Zustand glück- seliger Entrückung kann sie in ganz seltenen Augenblicken sogar mit dem Höchsten, dem Einen, das mit dem Guten und Schönen identisch ist, *eins* werden. »Eins werden« mit dem Einen heißt hier, Schauender und Geschautes werden eins. Zwar nimmt Plotins Auffassung der Seele von der platonischen Seelenlehre ihren Ausgang, aber im Gegensatz zu Platon bleibt die Seele für ihn auch im Leib der geistigen Welt teilhaftig, obwohl sie sich dessen nicht immer bewusst wird: »So also kommt die Seele, ob sie gleich ein Göttliches ist und von den oberen Räumen stammt, in den Leib, sie, ein zweiter Gott im Range, schreitet hinab in diese Welt mit freigewollter Wendung, um ihrer Kraftfülle wegen, zu formen, was unter ihr ist. Gelingt es ihr, rasch wieder zu entfliehen, so bleibt sie unversehrt, hat obendrein Erkennt- nis des Schlechten gewonnen, die Schlechtigkeit in ihrem Wesen erkannt, sie hat ihre eigenen Kräfte ans Licht gebracht und ihr Wirken und Schaffen offenbart; im Bereich des Körperlosen ruhend wären

¹⁹ Ich zitiere nach Plotin, *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. W. Marg, Stuttgart 1973.

diese Kräfte unnützlich, da sie ewig unverwirklicht blieben, und der Seele selbst bliebe unbewusst, was sie in sich trägt, wenn es nicht in Erscheinung träte, nicht aus ihr hervorginge« (AS, 31).



Im Rahmen der Schönheitsmetaphysik Plotins wird der Kunst, die von Platon verurteilt worden war, wieder eine wesentliche Funktion zugeschrieben. Die Kunst sei nämlich imstande, eine höhere Form der Schönheit zu offenbaren. Plotin wendet sich von der seit Platon gängigen Auffassung der Kunst als Nachahmung der sinnlichen Natur ab und lehrt, dass die Künste zwar das sichtbar Seiende nachahmen, aber von den Ideen ihre Bestimmung zur Darstellung der Dinge erhalten. Der Künstler, der sein Werk nach einem innerlich geschauten Urbild erschafft, ist eine von göttlicher Eingebung befähigte Person, die die Schönheit des »Einen«, d. h. des Göttlichen, in den Abbildern zur Offenbarung bringen kann. Mit dieser Auffassung konnte sich das Mittelalter anfreunden und bestimmte die Schönheit als Ausdruck der göttlichen Schöpfungsordnung.

Die Philosophie der Kunst, die auf Plotins Schönheitsmetaphysik positiv zurückgreifen kann, beginnt seltsamerweise jedoch weit vor Plotin »mit der Bestreitung ihres Gegenstandes«, wie Baeumler es eindrucksvoll beschrieben hat.²⁰ In der Schrift *Politeia*, die der Erziehung der griechischen Jünglinge gewidmet ist, finden sich Passagen, die als »schärfste Kampfschrift«²¹ gegen die Kunst aufgefasst werden können und müssen. Die ästhetische Reflexion ist demnach nicht von der Kunst, sondern von der Idee des Schönen, die durch Platons Dialoge *Symposion* und *Phaidros* bekannt war, inspiriert worden. Die in diesen Dialogen bestimmte Idee des Schönen hat über Plotins systematische Veränderung und Erweiterung für Jahrtausende eine ungeheure Wirkung nicht nur auf die Ästhetik, sondern auch auf die Kunst ausgeübt.

3. Die Subjektivierung des Schönen und das ästhetische Geschmacksurteil

Die in der Metaphysik Platons begründete *Einheit des Guten, Wahren und Schönen* ist bis ins 18. Jahrhundert gültig. In seinem Dialog *Phaidros* hatte er dargestellt, wie die Seele vor ihrer Geburt in der Idee des Schönen die Ideen des Wahren und Guten schaut und wie sie nach der Geburt als Mensch im Leben durch Wiedererinnerung von der

²⁰ Vgl. Baeumler, *Ästhetik*, a. a. O., S. 3.

²¹ Ebd.

Schönheit der Leiber über die seelische und intellektuelle Schönheit wieder zur Idee des Schönen aufsteigen kann.

Mit der Abwendung von diesem, in erster Linie durch Platon und Plotin begründeten ontologisch-metaphysischen Verständnis des Schönen rücken im 18. Jahrhundert die subjektiven Voraussetzungen ästhetischer Erfahrung in den Mittelpunkt der philosophischen Diskussion. Der Akzent in der Kontroverse zwischen Empiristen, Rationalisten und Kritizisten verlagert sich nicht nur vom Objekt zum Subjekt, sondern auch von der Frage nach der Ableitbarkeit des Schönen aus vorgegebenen allgemeinen Regeln und Instanzen zur Frage nach den apriorischen oder aposteriorischen Voraussetzungen ästhetischer Beurteilung und deren intersubjektiver Verbindlichkeit.

Hume etwa erklärt zwar einerseits die bloße Empfindungsäußerung zum alleinigen Inhalt der ästhetischen Beurteilung, aber andererseits spricht er auch von einer faktisch existierenden Norm des Geschmacks. Bei aller Subjektivität im Einzelnen erkennt er damit insgesamt doch einen Konsens in der Beurteilung des Schönen an. Die Berufungsinstanz für die Geltung einer allgemeinen Norm ist das Urteil erfahrener Kritiker. Sie nämlich kennen jene Reihe von »Meisterwerken«, die in einem lange währenden Prozess kritischer Beurteilung den Test der Zeit (*test of time*) bestanden haben.

Auch für Baumgarten, den ersten Begründer der Ästhetik als philosophische Disziplin, steht der Aspekt der Individualität oder Subjektivität im Vordergrund der neuen philosophischen Betrachtung des Sinnlichen und Schönen. In seinem Anliegen, die subjektive sinnliche Erfahrung als gültigen Gegenstand der Philosophie zu rechtfertigen, musste er die durch seine Lehrer Leibniz und Wolff vorgenommene Abwertung der sinnlichen Wahrnehmung verwerfen. Baumgarten wollte die Sinnlichkeit, das untere Erkenntnisvermögen, als ein Analogon, d. h. als eine Ähnlichkeit im Hinblick auf Verstand und Vernunft, bestimmen. Die Unterscheidung in dieser Bestimmung hatte er von Wolff übernommen, allerdings wollte er, und hierin ist er über Leibniz und Wolff hinausgegangen, dass die Ästhetik, die er als Lehre der sensitiven Erkenntnis definiert, der Logik, der alten und bewerteten Lehre des rechten Verstandes- und Vernunftgebrauchs, notwendigerweise an die Seite treten müsse. Obwohl Baumgarten mit dieser Auffassung über die Standpunkte seiner Lehrer hinausgegangen war, blieb er letztlich in der Tradition der rationalistischen Philosophie stehen, weil er die Vorherrschaft der Vernunft niemals anzweifeln wollte. Insofern konnte er es als seine »vornehmste Auf-