



EBERHARD OSTERMANN

**Das Interessante
als Element ästhetischer Authentizität**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Jan Berg, Hans-Otto Hügel, Hajo Kurzenberger (Hrsg.):

Authentizität als Darstellung. Hildesheim 1997, S. 197-215.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_interessante.pdf>

Eingestellt am 05.02.2004

Autor

Dr. Eberhard Ostermann

Universität Hildesheim

Institut für Deutsche Sprache und Literatur

Marienburger Platz 22

31141 Hildesheim

Emailadresse: Ostermann-Menden@t-online.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Eberhard Ostermann: Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität (05.02.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/ostermann_interessante.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

EBERHARD OSTERMANN

Das Interessante als Element ästhetischer Authentizität

Die Kunst folgt der neuzeitlichen Ausdifferenzierung von Rationalitätstypen, normativen Geltungssphären und sozialen Teilsystemen, indem sie seit dem 18. Jahrhundert einen eigenen, von Wissenschaft und Moral geschiedenen Wirklichkeitsbereich für sich beansprucht. Autonomie der Kunst heißt einerseits: Befreiung des Ästhetischen von der verpflichtenden Kraft metaphysischer oder religiöser Weltbilder, Wahlfreiheit des Künstlers hinsichtlich der Stoffe und Formen, Verfügbarkeit des gesamten historischen Stilinventars, Ablösung der ästhetischen Wirkung von nichtästhetischen Wirkungsfunktionen durch Ausrichtung auf ein subjektives und unabhängiges Gefühl beim Kunstrezipienten. Autonomie der Kunst heißt andererseits: Verzicht auf anschauliche Vermittlung des Ganzen, das nicht mehr vom Siegel der Metaphysik zusammengehalten wird, Entwertung der traditionellen Formen und Formkonzepte wie zum Beispiel Schönheit oder Vollkommenheit, Unmöglichkeit eines reflexionsfreien Umgangs mit dem Kunstwerk sowohl in der Herstellung als auch in der Rezeption, schließlich Notwendigkeit, sich im frei urteilenden Subjekt sinnlich und rational Wirkung zu verschaffen. Ästhetische Autonomie bedeutet demnach nicht absolute Autonomie, Autarkie, Abdichtung des Ästhetischen vom Nichtästhetischen, *l'art pour l'art*, Beliebigkeit der Strukturen, sondern es kann nur heißen: relative Autonomie. Die Kunst ist zwar an keinerlei Darstellungs- oder Wirkungsvorgaben mehr gebunden, dennoch muß sie sich als Kommunikations- und Wirkungszusammenhang unter geschichtlichen Bedingungen entfalten und bewähren, will sie als Kunst überhaupt zum Zuge kommen.

Damit ist in allgemeinsten Form Authentizität als Problem und als Notwendigkeit der autonomen Kunst thematisiert: woran erkenne ich überhaupt Kunst, wenn ich ihre Eigenart nicht mehr an einem eindeutigen Bezug des Kunstwerks zur Realität festmachen kann, wenn der Ursprung des Werks als Produkt eines mir unzugänglichen Konstruktionsvorgangs verstellt ist und wenn ich selbst zuletzt die Instanz bin, die entscheidet, ob mich der vom Kunstwerk ausgehende ästhetische Anspruch erreicht oder nicht? Die Frage nach der Authentizität der Kunst in diesem ästhetischen Sinne stellt sich erst im

Zeichen ihrer Autonomie, während Authentizität unter nichtautonomen Bedingungen als ästhetisches Phänomen gar nicht auftaucht.

Selbstverständlich kann auch unter Autonomiebedingungen nichtästhetisch über ästhetische Gegenstände kommuniziert werden, kann ein Roman primär als Fundgrube soziohistorischer Daten herangezogen, ein Theaterstück moralisch beurteilt, eine Inszenierung, in der gegen das Gesetz verstoßen wird, aus juristischen Gründen verboten werden. Und ebenso kann die Kunst auch im Zeitalter eines selbständigen Kunstsystems von sich aus den Anschluß an religiöse oder wissenschaftliche Denkformen anstreben oder Wirkungsfunktionen zu erfüllen bestrebt sein, die in einem anderen als ästhetischen, z.B. ökonomischen oder therapeutischen Zusammenhang stehen. Während dies den Verzicht auf mögliche Autonomie impliziert, wird eine nichtästhetische Einstellung gegenüber Kunstwerken notwendigerweise deren ästhetischen Eigensinn verfehlen müssen. Für die ästhetische Theorie, sofern sie sich als Theorie der autonomen Kunst versteht, bleibt demgegenüber die Frage zentral und von Anfang an leitend, wie sich der authentische Geltungsanspruch der Kunst begründen läßt.

Ich möchte im folgenden das Auftauchen dieser Frage an einem Begriff diskutieren, der in der Konstitutionsphase des ästhetischen Denkens eine gewisse Rolle gespielt hat, auch wenn ihn Goethe bereits einen der abgegriffenen, "gewöhnlichen Gesellschaftsausdrücke" (Goethe, zit. nach Sucharowski 1979, 371) genannt hat. Der Begriff des Interessanten bezeichnet in der Wirkungsästhetik des achtzehnten Jahrhunderts eine wesentliche Qualität des Kunstwerks, die dessen Eigenwert manifestiert. Sulzer nennt das Interessante "die wichtigste Eigenschaft ästhetischer Gegenstände, weil der Künstler dadurch alle Absichten der Kunst auf einmal erreicht" (Sulzer 1967, 692). Für Du Bos beweist die Interessantheit eines Werkes dessen Echtheit *par la voie du sentiment*. Wir können nicht durch noch so kluge Argumente zu einem Interesse an einem Gedicht überredet werden, das uns langweilt (vgl. Du Bos 1967, II, 518). Unmöglich scheint ihm, daß ein Dichter sein Sujet zu interessant wählen könnte (vgl. Du Bos 1967, I, 74).

Während dem Begriff des Interesses - gemäß seiner Herkunft aus der Sphäre des Rechts und der Kaufmannssprache¹ - im Deutschen auch auf ästhe-

¹ Das Wort Interesse (wörtlich: "Dazwischensein"), im Lateinischen ursprünglich nur als Verb vorkommend, erhält im mittelalterlichen römischen Recht zunächst

tischem Gebiet noch lange eine negative Konnotation im Sinne von "Vorteil", "Eigennutz" anhaftet, so daß Kant ihn dem Schönheitserlebnis entgegensetzen kann, spiegelt der Begriff des Interessanten zunächst die Struktur und die Leichtigkeit einer gelungenen Rezeptionsbeziehung. Das Begriffspaar "interessant / langweilig" tritt in Konkurrenz zum Gegensatz "schön / häßlich", der bis dahin ausschließlich die ästhetische Wertschätzung zum Ausdruck brachte. Als Relationsbegriff kennzeichnet das Interessante ein spezifisches, kommunikatives Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, das einerseits auf Wirkungseigenschaften des Gegenstandes und seiner Strukturelemente beruht, die diesem auch außerhalb des ästhetischen Zusammenhangs zukommen, und das andererseits als subjektive Aktualisierung dieser Eigenschaften eine individuelle Reaktion beinhaltet, die letztlich unkontrollierbar und souverän im Subjekt entsteht. Konsequentermaßen führt die Idee des Interessanten nicht nur zu einer Ablösung des ästhetischen Zustands von jeder vorästhetischen, in der besonderen Substanz des Gegenstandes begründeten Wertigkeit, die gleichwohl ihre Relevanz behält, sondern sie unterläuft auch jeden Versuch, diesen Zustand in der symbolischen Einheit des Werks, der sich eine spezifische, kanalisierbare Wirkung zuordnen ließe, ruhig zu stellen.

Was die *Gegenstandsseite* betrifft, so scheint es auf den ersten Blick nahezu liegen, das Interessante mit einer bestimmten, objektiven, sei es sinnlich wahrnehmbaren, sei es in der moralischen oder politischen Ordnung der Welt verankerten Qualität des Materials zu identifizieren. Dies ließe sich durchaus noch mit Postulaten der klassizistischen Ästhetik etwa im Hinblick auf das notwen-

seine technische Bedeutung als "id quod interest" im Sinne von "Schadensersatz" und, daraus entspringend, als "Zinsen", auffaßbar als Schaden, aber auch als Vorteil und Nutzen. Daneben entsteht und damit vermischt sich das Interesse als "Sinn für eigenen Vorteil", wie etwa bei Helvétius, der im wohlverstandenen Interesse (*intérêt bien entendu*) die universelle Triebfeder menschlichen Denkens und Handelns erkennt, so daß "Interesse" schließlich im allgemeinen, vielfältig konkretisierbaren Sinne von "geistige Teilnahme", "Ausrichtung" verstanden und auch, ungefähr gleichursprünglich mit dem Aufkommen von "interessant", als neutrale, rein psychische Aufmerksamkeitsdisposition aufgefaßt werden kann. "Interesse" als positive ästhetische Kategorie findet sich erstmals in der französischen Wirkungsästhetik der Aufklärung außer bei Du Bos etwa bei Marmontel, Lévesque, Séran de la Tour oder Diderot (vgl. Knabe 1972, 330 - 338). Zur höchst komplexen Begriffsgeschichte von "Interesse" und seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung vgl. z.B. Fuchs und Gerhardt (1976), Orth (1982). Zur Begriffsgeschichte von "interessant" im ästhetischen Sinne vgl. Wölfel (1975), Werber (1992, 61 - 101).

dig heldenhafte oder sozial hochstehende Figurenpersonal eines Dramas vereinbaren. So fordert beispielsweise Boileau:

Voulez-vous longtemps plaire, et jamais ne lasser?
Faites choix d'un héros propre à m'intéresser,
En valeur éclatant, en vertus magnifique:
Qu'en lui, jusqu'aux défauts, tout se montre héroïque;
Que ses faits surprenans soient dignes d'être ouïs;
Qu'il soit tel que César, Alexandre, ou Louis,
Non tel que Polynice et son perfide frère,
On s'ennuie aux exploits d'un conquérant vulgaire.
(Boileau 1961, 177 f. = L'art poétique, III, V. 245 - 252)

Gegenteil des Interessanten aus dieser Sicht ist das Läppische, Alltägliche und Zufällige im Sinne von nicht Kunstfähigem, da substantiell Wertlosem oder Minderwertigem, alles, "was nicht einmal die untersten Stufen der den allermeisten Gegenständen seiner Gattung eigenthümlichen Ausdehnung erreicht, und daher Verachtung erweckt" (König 1784, 353). Die Freude am Läppischen, das bei Kant in die Nähe des Anakreontischen rückt (vgl. Kant 1912, 215), kann entsprechend als Zeichen für einen Mangel an echtem Kunstverstand gewertet werden. "Die Negers von Afrika haben von der Natur kein Gefühl, welches über das Läppische stiege" (Kant 1912, 253). Mit dem Begriff des Interessanten tritt allerdings gerade eine Dynamik ins Bewußtsein, die prinzipiell jeden Gegenstand unabhängig von seinem vorästhetischen Stellenwert in bezug auf ein Rezeptionssubjekt relativiert bzw. auch die Möglichkeit denkbar werden läßt, läppische und gleichgültige Gegenstände, d.h. Gegenstände, die uns nichts oder nichts mehr bedeuten, wie etwa mythische, ihrer religiösen Aura entledigte Bilder, zur künstlerischen Darstellung zu bringen.

Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er notwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkür abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Wert hat, sondern bloß leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann (Meyer 1798, 236). 2

2 Ähnlich äußert sich Goethe in der "Einleitung in die Propyläen" (1798): "Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt" (Goethe 1981, 46). Die Gegenposition formuliert Lessing, der im "Laokoon" den Wert der Gegenstände,

Das Ungewöhnliche, Unglaubliche, Auffällige oder Neuartige war in der klassischen Rhetorik der Gedächtnisfunktion zugeordnet oder als Abwechslung mit dem Angenehmen in Verbindung gebracht worden, blieb aber an einen bestimmten rhetorischen, lernpsychologisch oder instrumentell voraus-kalkulierten Effekt gebunden.³ Im Zeichen des Interessanten tritt die gezielte Kommunikationsabsicht in den Hintergrund. Statt dessen soll die Überraschung die Aufmerksamkeit auf den ästhetischen Gegenstand konzentrieren und dort festhalten. Dadurch wird auch das Kleine, das in der Ästhetik des Schönen und Erhabenen aufgrund seines Mangels an visueller Evidenz traditionell einen schweren Stand hat, ästhetisch relevant. Sofern es ungewohnt ist, vermag das Kleine ebensogut zu rühren wie das Große. Vorausgesetzt wird dabei, daß das Neue "nicht in den Sachen selbst, die uns auf eine angenehme Weise entzücken, steckt", sondern "in dem Urtheil der Menschen nach dem ungleichen Maasse ihrer Erkenntniß" (Breitinger 1966, 124), d.h. in einer Zuschreibung, die an einen subjektiven Standpunkt gebunden ist.

Aus Sicht des ästhetischen *Subjekts* wird das Interessante zunächst, so etwa bei Du Bos und den Autoren, die ihm folgen (Sulzer, F. J. Riedel, J.C. König, Garve), zu dem Angenehmen in Bezug gesetzt und entspricht in dieser Hinsicht den mittleren Affektstufen, dem *delectare* und dem *conciliare* der Rhetorik. Das Interessante erzeugt ein befriedigendes Affektgleichgewicht, das von Du Bos mit einem anthropologisch bedingten Grundbedürfnis nach geistig-emotionaler Beschäftigung in Verbindung gebracht wird und als psychischer Normalzustand die schöne oder mimetisch konstruierte Einheit des Kunstwerks trotz ihrer postulierten Naturwüchsigkeit, der *poésie du style*, nicht grundsätzlich in Frage stellt. Später wird das Interessante auch mit den stärkeren Affekten, dem *flectere* und dem *movere* der Rhetorik assoziiert, was dann als illegitimes Übergewicht rhetorischer Wirkungsimpulse in der Kunst,

den diese an sich besitzen, der "üppigen Prahlercy mit leidigen Geschicklichkeiten" des Künstlers entgegenstellt, die sich an wertlosen Objekten in Szene setze, selbst aber keinen künstlerischen Wert erzeugen könne (vgl. Lessing 1893, 11).

³ Vgl. Rhetorica ad Herennium III, XXII; Aristoteles, Rhetorik 1371 a 25 - 31 (1, 11, 20). Weitere Stationen der Vorgeschichte einer ästhetischen Aufwertung des Neuen sind unter anderem Scaliger, Bacon, Hobbes, Gracian und Descartes mit seinem Grundaffekt der Verwunderung (*admiration*) (vgl. Descartes 1984, Art. 53). Zur Analyse des Neuen im 18. Jahrhundert siehe z.B. Home (1970, I, 319 - 336): "Novelty, and the unexpected appearance of objects", Kant (1917, 163).

als Übergriff auf die ästhetische Autonomie, aber auch als Zeichen einer beginnenden Grenzerweiterung des Ästhetischen gedeutet werden kann.

Christian Garve erläutert in einer ausführlichen Abhandlung von 1771, einem Schlüsseltext sowohl seiner Ästhetik als auch seiner Moralphilosophie, die Appellstruktur des Interessanten - er spricht im Titel vom "Interessirenden" -, dem es gelinge, die Aufmerksamkeit zwanglos, allein durch das Wohlgefallen, das mit einem Gegenstand oder seiner Vorstellung verbunden sei, zu fesseln. Das Interessante überwindet die habituelle Zerstreungs- und Assoziations-tendenz der Aufmerksamkeit, die im Alltag "gewöhnlicherweise unter mehrere Dinge vertheilt ist, oder schnell von einem Dinge zum andern übergeht" (Garve 1974, I, 161), indem sie sie in der Weise an einen Gegenstand bindet, daß der von ihm ausgehende "sanfte Zwang" zugleich als Vergnügen erlebt werden kann (vgl. Garve 1974, I, 162). Das Interessante meint ein Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, das nicht durch Zweckrationalität bestimmt ist. Es begründet einen Anspruch auf geistige und emotionale Anteilnahme, der subjektiv nicht als Mühe, Anstrengung und Arbeit, sondern als eine von den "Sachen selbst" (Garve 1974, I, 164) ausgehende Leichtigkeit der Anziehungskraft⁴ erfahren wird, die für den Popularphilosophen Garve auch in bezug auf eine ästhetische Begründung des Handelns, d.h. für die Antwort auf die Frage nach einer möglichen Neigung zur Pflicht, verallgemeinerungsfähig ist.⁵ Die Wirkung des Interessanten ist eine harmonische Erregung der psychischen Kräfte des Menschen: "das Gemüth bekommt lebhaftere Ideen, und bleibt doch in seiner Ruhe" (Garve 1974, I, 296). Garve erklärt dies damit, daß sich das Interessante einerseits an bestehende Wissens-

4 Zu Garves Begriff der Leichtigkeit siehe seinen Aufsatz "Von der Popularität des Vortrags" (1793) (Garve 1974, II, 338 f.).

5 Die "Herstellung authentischer Erfahrung zur Förderung moralischen Handelns" steht nach Bachmann-Medick in Garves Theorie interessierter Aufmerksamkeit im Vordergrund (1989, 185). Von daher sei es unzulässig, Garves Begriff des Interessierenden in eine Vorgeschichte des ästhetisch Interessanten im Sinne Friedrich Schlegels, dem es um ein "subjektzentriertes Ideal" (181) gehe, einzuordnen. Auch wenn Garves moraphilosophisches Erkenntnisinteresse und mehr noch sein durchaus traditionelles, am Nutzen der Kunst orientiertes ästhetisches Denken noch jenseits des Horizonts frühromantischer Poetologie liegt, scheint mir gerade über das "Authentizitätsprinzip" (187) ein Bezug herstellbar, da auch mit Schlegels Begriff des Interessanten sowohl die Möglichkeit als auch die Gefährdung eines eigenständigen, vom ästhetischen Objekt ausgehenden Geltungsanspruchs diskutiert wird.

und Erfahrungslücken, an ein Bedürfnis nach Horizonterweiterung, anschließend.

Nicht jede wahre große schöne Idee macht uns aufmerksam, sondern nur diejenige, die in die Reihe der in uns schon vorhandenen und von uns bemerkten Ideen noch hineinfällt, die, welche eine von uns wahrgenommene Lücke unserer Kenntnisse ausfüllt, eine gewisse Unruhe stillt, die wir über unsere Unwissenheit in diesem Stücke empfanden (Garve 1974, I, 177).

Andererseits erzeugt das Interessante, so Garve, eine immanente Erwartungshaltung im Hinblick auf Zukünftiges die, z.B. im Blick auf den Streit der Leidenschaften die Anteilnahme eines Lesers oder Zuschauers weckt und bestärkt. Garve sieht im Interessanten primär eine Qualität der Literatur, insbesondere des Dramas, und ordnet ihm einen bestimmten Stil zu, der die Darstellung extremer Affekte vermeidet und sich durch Abwechslung, ein gewisses Tempo und Kontinuität auszeichnet. Der ganz fremde Stoff (vgl. Garve 1974, I, 180) kann kein Interesse erwecken, da das Interessante ein Reflex der wirklichen, vor uns liegenden Welt ist und dieser verpflichtet bleibt. Diesem innerweltlichen Realismus entspricht Garves Ansicht, daß das Interessante letztlich doch einem nützlichen Endzweck unterzuordnen sei (vgl. Garve 1974, I, 212). Das Interessante ist bei ihm folglich noch keine Kategorie der autonomen Kunst, sondern setzt die Tradition des Horazischen *prodesse et delectare* fort (vgl. Wölfel 1975, 189).

Johann August Eberhard erkennt in der Eigenschaft, interessant zu sein, den "allgemeinsten Vorzug, den ein Werk, von welcher schönen Kunst es seyn mag, haben muß" (Eberhard 1807, 370), und betont vor allem die mit dem Interessanten einhergehende Rezeptionshaltung. Damit ein Gegenstand, der uns gefällt, auch interessant ist, bedarf es einer ihm inhärenten, strukturellen Unentschiedenheit, die unsere Neugier rege erhält, reizt, doch nie ganz befriedigt (vgl. Eberhard 1807, 365). Nicht der sittlich reine, sondern erst der gemischte Charakter, nicht die statische Vollkommenheit, sondern die Unsicherheit, etwa im Hinblick auf den Ausgang einer dramatischen Handlung, erzeugt das Interesse, da die "Mannichfaltigkeit der Situationen" ein "Hin- und Herschwanen der Seele" (Eberhard 1807, 365) herbeiführt und aus der Ungewißheit eine Erwartungshaltung im Blick auf den Fortgang eines Geschehens hervorgeht, die die Aufmerksamkeit bindet und aufrechterhält. An-

satzweise zeichnet sich darin bereits die Möglichkeit einer sich in der Zeit entfaltenden Verselbständigung des ästhetischen Zustands ab, da das Vergnügen am interessanten Objekt nach Eberhard im wesentlichen nicht seine substantielle, im unmittelbaren Genuß erfahrbare Qualität betrifft, sondern der "Erwartung eines Vergnügens" entspringt, die "selbst ein Vergnügen und zwar unter allen das lebhafteste" (Eberhard 1807, 366) ist. Hieraus resultiert das dem Interessanten immanente Steigerungsprinzip, dessen Dynamik Eberhard positiv als ein Gesetz des ästhetischen Interesses definiert:

Da ein kleines Vergnügen, das auf ein stärkeres folgt, durch das stärkere verdunkelt wird: so muß das künftige, das wir erwarten, ein stärkeres seyn, das ist, in einem succesiven Werke muß das Interesse steigen (Eberhard 1786, 41).

Daß sich diese Dynamik gegen die Einheit des Werks und darüberhinaus verselbständigen könnte, wird mit dem Begriff des Interessanten noch nicht reflektiert, da Eberhard dessen größte Intensität mit dem Endpunkt eines Werks zusammendenkt: "das Interesse verschwindet, sobald es den höchsten Grad erreicht hat" (Eberhard 1807, 391).

Diderot schwankt in seinen Äußerungen zwischen einer Ästhetisierung des Interessebegriffs, in deren Konsequenz auch das Interessante als Moment einer subjektiven, tendenziell auf sich selbst gestellten Kunsterfahrung sein Recht erhält, und einer Betonung ästhetischer Objektivität, der das Interesse untergeordnet bleibt. In seinem Encyclopédie-Artikel über das Schöne (1751) erscheint das Interesse noch als eine von zahlreichen Ursachen für die Verschiedenheit unserer Urteile über einen schönen Gegenstand, dessen objektive, interesselose Schönheit die Idee von Beziehungen (*l'idée de rapports*) vermittelt (vgl. Diderot 1968, 120 u. 132).

Im elften Abschnitt seiner Abhandlung über die dramatische Dichtkunst (*Discours sur la poésie dramatique*, 1758) bezieht Diderot den Begriff des Interesses auf die ästhetische Einheit des dramatischen Kunstwerks, dessen Autonomie durch eine Grenze, gleich einer großen Mauer zwischen Bühne und Parterre (vgl. Diderot 1968, 284), hergestellt wird. Die Ambivalenz dieser Grenze besteht darin, daß sie nicht nur die Bedingung der dramatischen Wirkung ist, indem sie die ästhetische Illusion überhaupt erst ermöglicht, sondern daß sie den theatralischen Effekt auch gefährden kann, wenn sich das

Geschehen in seinem Sosein zu sehr gegen das Publikum abdichtet. Die Einheit des dramatischen Interesses muß demnach als Schnittpunkt gedacht werden, in dem sich einerseits das Interesse des Publikums, das geistig und emotional anteilnehmen will, und andererseits das gestalterische bzw. darstellerische Interesse von Autor und Schauspielern, das sich unabhängig von der angestrebten Publikumswirkung ganz auf die Personen des Stücks und deren Interaktion zu richten hat, treffen. Geht das Interesse von Autor oder Darstellern über die Figuren hinaus und wird in seinem intentionalen Bezug zum Publikum erkennbar, so büßt die Darstellung ihre Glaubwürdigkeit ein. Sie wird ganz im Sinne rhetorisch ziel- und zweckgerichteter Kommunikation durchschaubar, so daß die Illusion und damit die erste Bedingung der dramatischen Wirkung verloren geht. "Sobald er [der Verfasser] seinen Zweck merken läßt, verfehlt er ihn; seine Personen hören auf zu reden und er predigt" (Diderot 1968, 284). Schauspieler und Autor, so Diderot, müssen den Zuschauer vergessen (vgl. Diderot 1968, 282). Diesem darf die dramatische Handlung gleichwohl nicht in ihrer kruden Faktizität dargeboten werden, in der sie den dargestellten Figuren erscheint und als welche sie "nur kurze Überraschungen hervorzubringen vermag" (Diderot 1968, 280). Dauerhafte Anteilnahme, anhaltende Unruhe des Publikums entsteht nur dann, wenn sich das Zuschauerinteresse auf die Totalität des Dargestellten richten kann, d.h. wenn dem Zuschauer Informationen gegeben werden, die ihn in die Lage versetzen, das Geschehen in einen übergeordneten Handlungsrahmen, in eine fiktive Welt, die den Figuren auf der Bühne nicht zur Gänze einsehbar ist, einzuordnen. Das Zuschauerinteresse muß also, anders als das des Autors oder der Schauspieler, über die Personen des Stückes hinausgehen können.

Vor allem in Diderots "Salons", die sich der unmittelbaren Anschauung des Kunstobjekts verdanken, aber keinen systematischen Anspruch verfolgen, bezeichnet der Begriff des Interessanten den "höchsten Wert in der Hierarchie der ästhetischen Werte" (Stierle 1980, 75). Ein Bild Vernets ist beispielsweise schön, aber es fehlt ihm noch viel, damit es auch interessant genannt werden kann (vgl. Diderot 1968, 377). Die Erfahrung des Interessanten übersteigt die Befriedigung, die ein nach dem Ideal objektiver Schönheit verfertigtes Werk zu verschaffen vermag, und meint ein individuelles, jenseits des normativ Schönen angesiedeltes Gefühl, das sich auch an einer Skizze oder einem aus dem Zusammenhang gerissenen Detail entzünden kann.

Wichtig für die weitere Begriffsgeschichte des Interessanten ist Kants Bestimmung der ästhetischen Autonomie in der "Kritik der Urteilskraft" (1790). Interessellosigkeit, als Charakteristikum der ästhetischen Anschauung auch schon von Shaftesbury, Hutcheson, Y.-M. André oder Karl Phillip Moritz gefordert, wird bei Kant zur Bedingung der Möglichkeit des ästhetischen Urteils, dessen Eigenständigkeit er transzendentallogisch in Abgrenzung sowohl zum logischen Urteil als auch zur moralischen oder hedonistischen Wertschätzung eines Objekts begründet: das Geschmacksurteil über einen schönen Gegenstand setzt a priori kein Interesse an der Existenz dieses Gegenstandes voraus, sondern verdankt sich als freies, "interesseloses Wohlgefallen" allein der mit Lust verbundenen Reflexion auf eine in sich zweckmäßige, aber zugleich zweckfreie Form.

Unter Interesse versteht Kant "das Wohlgefallen, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden" (Kant 1908, 204) und das stets direkt oder indirekt mit dem Begehrungsvermögen verknüpft ist. Er unterscheidet zudem zwischen einem praktischen, in der Vernunft begründeten Interesse, das sich auf eine Handlung als einer an sich guten oder zweckmäßigen richtet und einem durch die Empfindung aus subjektiven Ursachen entstandenen pathologischen, d.h. stimulierten Interesse, das dem Gegenstand der Handlung als einem angenehmen gilt (vgl. Kant 1911, 413). Sowohl vom moralischen Interesse als auch von dem Interesse an dem, was bloß den Sinnen in der Empfindung gefällt, muß die ästhetische Einstellung freigehalten werden, soll das Schöne nicht mit dem Guten oder dem Angenehmen verwechselt werden. Weder der Rousseauist, der angesichts eines als Bauwerk gelungenen Palastes nicht davon absehen kann, daß hier der Schweiß des Volkes für die Eitelkeit der Großen vergossen wurde, noch der Indianerhäuptling, dem in Paris nichts besser als die Garküchen gefallen, erreicht den für ein ästhetisches Urteil notwendigen, interesselosen Standpunkt (vgl. Kant 1908, 204 f.).

Kants Konzept der interesselosen Anschauung des Schönen zielt auf eine Bestimmung ästhetischer Gegenständlichkeit im Sinne einer konstruktiven Leistung von Subjektivität und nicht primär auf ein kunstphilosophisches Modell, das der Eigengesetzlichkeit der Kunst im Zeitalter ihrer Autonomie gerecht werden soll. Aber selbstverständlich lassen seine Bestimmungen auch die Idee des Interessanten, sofern man darunter, wie in der vor-kantischen Ästhetik, den vom ästhetischen Objekt als Kunstwerk ausgehen-

den Wirkungsanspruch versteht, in einem anderen Licht erscheinen. Zunächst stellt sich die Frage, inwieweit das Angenehme, das ja zum Beispiel Du Bos dem Interessanten zuordnete bzw. in dem er das Interessante sich manifestieren ließ, als eine unverzichtbare "Lebensgrundlage des Ästhetischen" (Lukács 1963, 555 f.) aufgefaßt oder als eine Form des Pseudoästhetischen rigoros vom Feld der Kunst ausgegrenzt werden muß. Das Angenehme ist die sinnliche Lust in der Empfindung eines Gegenstandes (vgl. Kant 1917, 230 - 239). Da es sich um eine subjektive Empfindung handelt, die nicht auf Erkenntnis des Gegenstandes im Hinblick auf seine objektive Beschaffenheit - wie etwa die Empfindung, daß eine Wiese grün ist -, ausgeht, sondern diesen als Objekt des Wohlgefallens vorstellt, will Kant hier lieber von einem Gefühl sprechen. Das Gefühl des Angenehmen setzt voraus, daß ich von einem Gegenstand in der Weise affiziert werde, daß meine Begierde nach ihm rege wird. Ein Urteil über ihn, durch das er als angenehm qualifiziert wird, ist deshalb kein freies Urteil, das ihm an sich und nach Prinzipien der Vernunft für jedermann gilt, sondern wird durch mein Interesse an seiner Existenz bestimmt. Es bleibt ein "Privatgefühl" (Kant 1908, 212), das sich zwar, sofern unter mehreren Individuen Einhelligkeit herrscht, generalisieren, für das sich aber keine universale Regel angeben läßt (vgl. Kant 1908, 213). Dem entspricht, und darin liegen die logischen Grenzen jeder rein sensualistischen Kunsttheorie, daß sich das Angenehme nur quantitativ, d.h. in bezug auf die Menge der, sei es gleichzeitig, sei es nacheinander erfolgten Reize beurteilen, nicht aber seiner Qualität nach objektivieren läßt (vgl. Kant 1908, 266). Demgegenüber bezieht sich das ästhetische Urteil nach Kant auf die Lust oder Unlust im Subjekt und entzündet sich allein an der Form eines Gegenstandes, für dessen Funktion oder Bedeutung es sich gleichgültig zeigt. Darin liegt im übrigen auch die Differenz zum moralischen Urteil, mit dem ebenfalls, nunmehr aus Vernunftgründen, ein Interesse am Dasein eines Gegenstandes oder einer moralisch guten Handlung verbunden ist. Bedeutungslose Gegenstände, die für eine Inhaltsästhetik, wie sie den Begriff des Interessanten anfangs prägt, ein Problem darstellen, sind für Kants Ästhetik geradezu das Paradigma, da sie die konstitutive Freiheit der ästhetischen Reflexion deutlich werden lassen:

Um etwas gut zu finden, muß ich jederzeit wissen, was der Gegenstand für ein Ding sein solle, d.i. einen Begriff von demselben haben. Um Schönheit woran zu finden, habe ich das nicht nötig. Blumen, freie Zeichnungen, ohne Absicht ineinander geschlungene Züge, unter dem

Namen des Laubwerks, bedeuten nichts, hängen von keinem bestimmten Begriffe ab und gefallen doch (Kant 1908, 207).

Bemerkenswert ist nun, daß bei Kant, gleichsam auf dem Niveau der ästhetischen Autonomie, die er durch das Argument der Interesselosigkeit und die strikte, geltungslogische Trennung der ästhetischen von der moralischen und logischen Sphäre überhaupt erst herausgearbeitet hat, jenes in der vorkantischen Wirkungsästhetik im Begriff des Interessanten enthaltene dynamische Moment der ästhetischen Erfahrung, das über die autarke, unantastbare Einheit des Formal-Schönen hinausgeht, dennoch wieder auftaucht. Das Geschmacksurteil gründet sich zwar auf keinem Interesse an der Existenz eines Gegenstandes, gleichwohl, so schreibt Kant in einer Fußnote, kann es selbst, und zwar "in der Gesellschaft", ein empirisches und intellektuelles Interesse hervorbringen und wird in diesem Sinn ausdrücklich als "interessant" bezeichnet (Kant 1908, 205, vgl. auch 300).⁶ Dies bezieht sich ebenso auf die Mitteilbarkeit des subjektiven und dennoch mit Allgemeinheitsanspruch auftretenden Urteils wie auch auf die ästhetische Idee, die einen Reflexionsprozeß in Gang setzt, der sich im Begriff nicht stillstellen läßt und von dem sich Kant im Sinne einer Affinität von Moralischem und Ästhetischem, die ihre Differenz voraussetzt, den Übergang in einen sittlichen Zustand erhofft. Unter der Voraussetzung, daß wir das Schöne als Natur, d.h. ohne intentionalen, interessierten Zugriff erleben, können wir ein "unmittelbares Interesse" (Kant 1908, 302) an ihm nehmen und werden so vorbereitet, "selbst die Natur, ohne Interesse zu lieben" (Kant 1908, 267).

Friedrich Schlegel setzt in seiner frühen Abhandlung "Über das Studium der griechischen Poesie" (1795/96) die von Kant theoretisch eingeholte Autonomie des Ästhetischen emphatisch voraus, verbindet diese Haltung aber mit einem kritischen Blick auf die heterogenen Erscheinungsformen der neueren und zeitgenössischen Literatur, die dem Ideal einer nur durch sich selbst bestimmten, schönen Form in vielfacher Weise widersprechen. Aus dem Mangel an Allgemeingültigkeit, aus der "Herrschaft des Manirierten, Charakteristischen und Individuellen" (Schlegel 1979, 252) in den unterschiedlichsten

⁶ Vgl. auch Adornos Kommentar zu dieser Stelle in der "Ästhetischen Theorie", wo es heißt, daß Kant mit seiner Anmerkung "redlich und unfreiwillig" bezeuge, daß sich das ästhetische Phänomen trotz der von ihm theoretisch eingeholten konstitutiven Aussonderung der ästhetischen Sphäre aus der Empirie nicht auf seine formale Dimension reduzieren lasse (vgl. Adorno 1970, 21 f.).

Werken erklärt sich nach Schlegel als gemeinsames Prinzip die durchgängige "Richtung der Poesie, ja der ganzen ästhetischen Bildung der Modernen aufs Interessante" (Schlegel 1979, 252). War der Begriff des Interessanten bis dahin noch auf das Modell eines sich im Rezeptionsakt frei zu seinen Affekten verhaltenden Subjekts beziehbar, so dokumentiert Schlegels Begriffsgebrauch nun gerade den Zerfall dieses Modells der inneren, ästhetischen Distanz.⁷ Im Prinzip des Interessanten sieht er aber nicht nur aus klassizistischer Perspektive ein Zeichen ästhetischer Heteronomie, sondern auch das Symptom für eine historisch legitime Entgrenzung des Ästhetischen, der er letztlich geschichtsphilosophische Bedeutung beimißt, so daß der Begriff kurzzeitig bei ihm zu einem "Schlüsselbegriff der modernen Poesie" (Jauß 1968, 640) aufsteigen kann. Während Sulzer, Garve oder Eberhard noch von einem Gleichgewicht zwischen interessantem Gegenstand und Rezipienten ausgingen und dementsprechend die Dynamik des Interessanten, sein immanentes Steigerungsprinzip, im Akt der ästhetischen Kontemplation aufgehoben und begrenzt denken konnten, betont Schlegel den ästhetischen Überschuß des Interessanten, das nicht in einem Kulminationspunkt zur Ruhe gelange, sondern Bedürfnisse entfessele, ohne sie jemals vollständig zu befriedigen:

Interessant nämlich ist jedes originelle Individuum, welches ein größeres Quantum von intellektuellem Gehalt oder ästhetischer Energie enthält. Ich sagte mit Bedacht: ein größeres. Ein größeres nämlich als das empfangende Individuum bereits besitzt: denn das Interessante verlangt eine individuelle Empfänglichkeit, ja nicht selten eine momentane Stimmung derselben. Da alle Größen ins Unendliche vermehrt werden können, so ist klar, warum auf diesem Wege nie eine vollständige Befriedigung erreicht werden kann; warum es kein höchstes Interessantes gibt (Schlegel 1979, 252 f.).

Die stetig gereizte und doch unendlich "getäuschte Erwartung" (Schlegel 1979, 313) konstituiert statt dessen ein unstillbares Bedürfnis nach quantitativer Steigerung, ein "Streben nach einem absoluten Maximum der Kunst" (Schlegel 1979, 253), das Schlegel als Bewegungsgesetz der modernen Poesie in all ihren Formen erkennt und aus dem er ihre künftige Entwicklung abzu-

⁷ Herder will dagegen in der "Kalligone" (1800) noch am ursprünglichen unproblematisch-positiven Sinn des Interessanten und des Interesses festhalten und kritisiert Kants Begriffsgebrauch, der nicht dem gerecht werde, was dieser "feine complexe Begriff" enthalte. "Um zu gefallen muß der Dichter, der Künstler, ja die Natur selbst uns zuerst interessant werden; sonst geht alles, was sie uns auftragen, uns wie ungewürzte Kost, wie ein Gericht Nußschalen vorüber" (Herder 1967, 96 f.).

leiten sucht. Grundsätzlich besteht die Gefahr, daß die interessante Poesie einseitig das Moment der "ästhetischen Energie", gemeint ist ihr Potential an affektanstachelnden Mitteln, "alles, was den gemischten Trieb sinnlich weckt und erregt" (Schlegel 1979, 289), entfaltet, so daß sie einem destruktiven Zwang zur Selbstüberbietung, einem "Streben nach dem Neuen, Piquanten und Frappanten, bei dem dennoch die Sehnsucht unbefriedigt bleibt" (Schlegel 1979, 228) anheimfällt. Lessing hatte im "Laokoon" seine Forderung nach Vermeidung der Darstellung heftiger Affekte und seine Kritik am Einbruch des Häßlichen, Fehlerhaften und Ekelhaften in die Kunst noch mit dem Argument gerechtfertigt, daß ein schreiender Laokoon uninteressant wirken müsse, weil er der Einbildungskraft keinen Freiraum mehr lasse:

Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreyen hören; wenn er aber schreyet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichem, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken (Lessing 1893, 19 f.).

Demgegenüber rückt der Begriff des Interessanten bei Schlegel in die Nähe einer Ästhetik des Schocks, der die Gefahr der Abnutzung droht. Schlegels Hoffnungen und seine entschiedene Parteinahme für die moderne Literatur gründen sich jedoch, trotz der klassizistischen Grundannahmen seiner Abhandlung, auf das Reflexionspotential, auf den intellektuellen Gehalt der interessanten Dichtung, die ihr bisheriges Maximum in der philosophischen Tragödie Shakespeares erreicht habe. Im Ausgriff auf einen geschichtlich offenen Sinnhorizont oder, wie Schlegel sagt, auf die "Allheit" (Schlegel 1979, 291) als ihrem bestimmenden Grund und Ziel entwirft die interessante Dichtung einen der klassischen Kunstform überlegenen, da unendlich erweiterbaren Reflexionszusammenhang, der sich allerdings nicht mehr wie in der antiken Kunst, die noch auf mythischem Boden verankert war, in einer organisch geschlossenen, schönen Ganzheit objektiviert, sondern zu zerrissenen und disharmonischen Formen führt. Schlegel will dennoch im Interessanten nur ein vorübergehendes Krisensymptom erkennen und prognostiziert eine bevorstehende Wende zum Objektiven, die er etwa in Goethes Dichtung, die zwischen dem Interessanten und dem Objektiven stehe, sich ankündigen sieht. Ästhetisch-technische Gesetze und die Anschauung der antiken Dichtung sollen diese erhoffte Dialektik des Interessanten gewährleisten und forcieren, indem sie den Richtungssinn der modernen Literatur bestimmen, ohne sie doch auf die Nachahmung der unwie-

derholbaren klassischen Formen zu verpflichten. Mit dem Übergang zur frühromantischen Literaturdoktrin und dem Projekt einer progressiven Universalpoesie gehen wesentliche Kriterien des Interessanten, vor allem das Moment der unbegrenzten Steigerung und die Betonung seines intellektuellen Gehalts, in die Bestimmung der romantischen Literatur ein. Deren poetologische Konzept setzt jedoch nicht allein eine Umwertung des zuvor negativ und als Übergangsphänomen gesehenen Interessanten voraus, sondern schließt noch weitergehende Umdispositionen ein, die auf eine Bestärkung jener mit dem Begriff des Interessanten zuerst registrierten Verselbständigung des Ästhetischen zielen, was sich unter anderem auch daran ablesen läßt, daß die frühromantische Literatur ihr Paradigma nicht mehr in der Tragödie, sondern in der universalen Mischform des Romans hat.

Schlegels ambivalente Bewertung des Interessanten im "Studiumaufsatz" markiert einen ästhetik- und literaturhistorischen Scheidepunkt. Einerseits signalisiert der Begriff die rigorose Freisetzung der sinnlichen, imaginativen und reflexiven Impulse im Medium der Kunst. War die Überwindung der Wirkungsästhetik und damit die Abkoppelung des Ästhetischen vom Rhetorischen auf den Begriff der Interesslosigkeit gegründet, so deutet sich darin die Möglichkeit der Entbindung eines ursprünglichen ästhetischen Wirkungsvermögens an, d.h. eine Wirkungsästhetik im Zeichen der Kunstautonomie. Dies weist in eine Richtung, in die der Weg der ästhetischen Moderne führen wird, die ihr Wirkungspotential mit aller Macht auszureizen bestrebt ist, für die der Begriff des Interessanten selbst aber, und zwar schon in der Frühromantik, nicht mehr zentral ist. Der Grund hierfür liegt darin, daß der Begriff andererseits auch das Entstehen einer neuen, primär auf symbolische Triebbefriedigung ausgerichteten Unterhaltungsliteratur reflektiert und damit in das Spannungsfeld einer kunstsysteminternen Ausdifferenzierung gerät, die sich an Gegensätzen wie "hoch" und "niedrig", "trivial" und "anspruchsvoll" orientiert.

Sulzer hatte in seinem Artikel über das Interessante noch vermerkt, daß das Vergnügen an unwahrscheinlichen oder exotischen, weit entfernt liegenden Gegenständen im allgemeinen nicht als interessant bezeichnet werde, weil diese Sujets moralisch irrelevant seien:

So sieht ein müßiger Mensch aus seinem Fenster auf die herumwandeln den Menschen herunter, und ist zufrieden, wenn nur immer etwas Neues vor sein Gesicht kommt. In dieser Fassung lesen wir auch bis-

weilen Beschreibungen von Geschichten, an denen wir weiter keinen Antheil nehmen, als daß wir uns dabey die Zeit vertreiben. Von dergleichen Dingen sagt man nicht, daß sie interessant seyen ... (Sulzer 1967, 692)

Im Gegensatz dazu verwendet Wordsworth den Begriff einige Jahre später im berühmten Preface zu den "Lyrical Ballads" (1800) in Verbindung mit Äußerungen, mit denen er seine Dichtung von der "popular Poetry of the day" und ihrer Trivialität und Armseligkeit abzugrenzen sucht:

The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and [...] above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement (Wordsworth 1964, 734).

Während der Begriff am Vorabend der Autonomieästhetik noch gar nicht mit Zerstreung und Unterhaltung assoziiert wird, untermauert er hier den Kunstanspruch und die Differenz zur populären Massenware. Aber schon bei Schlegel zeichnet sich der Wandel des Sprachgebrauchs ab, der darin besteht, daß seit Ende des 18. Jahrhunderts auch triviale Gattungen, wie etwa der Schauerroman, mit dem Adjektiv "interessant" belegt werden (vgl. Jauß 1968, 640, Schulte-Sasse 1971, 53 f.).

Schopenhauer zieht in einem kleinen Aufsatz von 1822 ein Fazit: Die Suggestivkraft des Interessanten, die eine "Aufregung unsers Willens" (Schopenhauer 1941, 108) hervorruft und zur leidenschaftlichen Teilnahme reizt, ist eine Hauptursache für den Erfolg der publikumswirksamen Unterhaltungsliteratur. Gleichwohl bleibt das Interessante als "Bindemittel der Aufmerksamkeit" (Schopenhauer 1941, 117) ein unverzichtbarer Bestandteil auch der schönen Literatur,

"theils weil es schon von selbst aus den Begebenheiten hervorgeht, welche erfunden werden müssen, um die Charaktere in Aktion zu setzen; theils weil das Gemüth ermüden würde, mit ganz antheilslosem Erkennen von Scene zu Scene, von einem bedeutsamen Bilde zu einem neuen überzugehn" (Schopenhauer 1941, 116).

Fassen wir zusammen: zu Beginn seiner ästhetischen Karriere fungiert der Begriff des Interessanten als allgemeine Authentifizierungskategorie auf dem Gebiet der Kunst. Kunst muß auf irgendeine Weise interessant sein, denn im

Interessanten manifestiert sich die Affektbrücke zwischen ästhetischem Gegenstand und rezipierendem Subjekt, ohne die sich das Kunsterlebnis nicht einstellen würde. Später verliert der Begriff seine ausgezeichnete Stellung. Interessantheit bleibt zwar ein konstitutives Element des Ästhetischen, reicht aber allein nicht aus, um den authentischen Geltungsanspruch der Kunst und Literatur zu begründen. Die *bloße* Stimulierung der Affekte, die Herstellung des Angenehmen *und sonst nichts* signalisiert jetzt Nichtauthentizität, Pseudokunst, Kitsch. Die Eigenart des Ästhetischen muß sich nunmehr an seiner Widerständigkeit erweisen, ein Ziel, das die Romantik z.B. dadurch zu erreichen sucht, daß sie systematisch die Allegorisierung der Bedeutungen eines Textes, die Ironisierung der Selbstpräsentation des Autors in seinem Werk und die Subversion der Anschlußmöglichkeiten für den Leser betreibt. Der Selbstverständigungsprozeß der ästhetischen Moderne folgt der Suche nach einem Modell, das nicht nur die von der Kunst erzeugten affektiven Wirkungen berücksichtigt, sondern darüberhinaus produktions-, darstellungs- und rezeptionsästhetische Momente zu einer operativen Einheit zusammenschließt.

Literatur

- Adorno, Theodor W (1970) *Ästhetische Theorie*. Gesammelte Schriften. Bd. 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Aristoteles (1993) *Rhetorik*. Übersetzt, mit einer Bibliographie, Erläuterungen und einem Nachwort von Franz G. Sieveke. 4. Aufl. München: Fink.
- Bachmann-Medick, Doris (1989) *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- Boileau-Despréaux, Nicolas (1961) *Œuvres*. Paris: Garnier Frères.
- Breitinger, Johann Jacob (1966) *Critische Dichtkunst*. Bd. 1. Faksimiledruck der Ausgabe von 1740. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Descartes, René (1984) *Die Leidenschaften der Seele*. Herausgegeben und übersetzt von Klaus Hammacher. Hamburg: Meiner.
- Diderot, Denis (1968) *Ästhetische Schriften*. Bd. 1. Hrsg. von Friedrich Bassenge. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Du Bos, Jean Baptiste (1967) *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Reprint der 7. Aufl., Paris 1770. Genève: Slatkine.
- Eberhard, Johann August (1786) *Theorie der schönen Wissenschaften zum Gebrauch seiner Vorlesungen*. 2. Aufl. Halle: Waisenhaus.

- Eberhard, Johann August (1807) *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen*. 2. Aufl. Halle: Hemmerde und Schwetschke.
- Fuchs, H.J. / Gerhardt, V. (1976) Artikel "Interesse". In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 4. Hrsg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe & Co. Sp. 479 - 494.
- Garve, Christian (1974) *Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände*. Hrsg. von Kurt Wölfel. 2 Bde. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Goethe, Johann Wolfgang (1981) *Einleitung in die Propyläen*. Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 12. Hrsg. v. Erich Trunz. 9. Aufl. München: Beck. S. 38 - 55.
- Herder, Johann Gottfried (1967) *Kalligone*. Sämtliche Werke. Bd. 22. Hrsg. von Bernhard Suphan. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1880. Hildesheim: Olms.
- Home, Henry (1970) *Elements of criticism*. Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Edinburgh 1762. Hildesheim, New York: Olms.
- Jauß, Hans Robert (1968) (Diskussionsbeitrag) In: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. Hrsg. von Hans Robert Jauß. München: Fink. S. 640.
- Kant, Immanuel (1908) *Kritik der Urteilskraft*. Akademieausgabe. Bd. 5. Berlin: Georg Reimer.
- Kant, Immanuel (1911) *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Akademieausgabe. Bd. 4. Berlin: Georg Reimer.
- Kant, Immanuel (1912) *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Akademieausgabe. Bd. 2. Berlin: Georg Reimer. S. 385 - 463.
- Kant, Immanuel (1917) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Akademieausgabe. Bd. 7. Berlin: Georg Reimer.
- Knabe, Peter-Eckard (1972) *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*. Düsseldorf: Schwann.
- König, Johann Christoph (1784) *Philosophie der schönen Künste*. Nürnberg: Felsersche Buchhandlung.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1893) *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Sämtliche Schriften. Bd. 9. Hrsg. von Karl Lachmann. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagsbuchhandlung.
- Lukács, Georg (1963) *Der Problemkreis des Angenehmen*. Werke. Bd. 12. Neuwied, Berlin: Luchterhand. S. 521 - 574.
- Meyer, Johann Heinrich (1965) Über die Gegenstände der bildenden Kunst. In: *Propyläen. Eine periodische Schrift*. Hrsg. von Goethe. Bd. 1. Fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe Tübingen 1798. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Orth, Ernst Wolfgang (1982) Artikel "Interesse". In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 3. Hrsg. v. Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck. Stuttgart: Klett-Cotta. S. 305 - 365.
- Rhetorica ad Herennium* (1994). Hrsg. u. Übersetzt von Theodor Nüßlein. Zürich: Artemis & Winkler.

- Schlegel, Friedrich (1979) *Über das Studium der griechischen Poesie*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 1. Hrsg. von Ernst Behler. München, Paderborn, Wien: Schöningh. S. 217 - 367.
- Schopenhauer, Arthur (1941) *Über das Interessante*. In: Handschriftlicher Nachlaß. Bd. 2. Hrsg. von Eduard Grisebach. Leipzig: Reclam. S. 108 - 117.
- Schulte-Sasse, Jochen (1971) *Die Kritik an der Trivalliteratur seit der Aufklärung. Studien zur Geschichte des modernen Kitschbegriffs*. München: Fink.
- Stierle, Karlheinz (1980) Diderots Begriff des "Interessanten". In: *Diderot und die Aufklärung*. Hrsg. v. Herbert Dieckmann. München: Kraus. S. 65 - 85.
- Sucharowski, Wolfgang (1979) Interessant. Beschreibungsversuche zum Gebrauch. In: *Sprachwissenschaft* 4, 4. S. 370 - 410.
- Sulzer, Johann Georg (1967) Artikel "Interessant". In: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Bd. 2. Reprografischer Nachdruck der 2., verm. Auflage Leipzig 1792. Hildesheim: Olms. S. 691 - 694.
- Werber, Niels (1992) *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Wölfel, Kurt (1975) Über ein Wörterbuch zur deutschen Poetik des 16. - 18. Jahrhunderts. Ein Vortrag. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 19, 1, S. 28 - 49.
- Wordsworth, William (1964) *The poetical works*. Ed. by Thomas Hutchinson. New Edition. London: Oxford University Press.