

---

*Renate Reschke*

## Welche Geschichte für die Ästhetik?

*Władysław Tatarkiewicz und seine »sechs« Begriffe<sup>1</sup>*

---

I. Große *Geschichten der Ästhetik* sind selten geworden. Ihr Anliegen, dem ästhetischen Denken durch die Jahrhunderte zu folgen, der Genese und inneren Logik ihrer Begriffe zu vertrauen und deren Dynamik, Vielschichtigkeit und oft Ambivalenz(en) zu rekonstruieren, ist spätestens seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert in philosophisch-ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Diskursen nicht mehr *en vogue*. Die Gründe sind so verschieden wie unterschiedlich transparent, das Resultat ist eine weitgehende Abstinenz gegenüber umgreifenden historischen Darstellungen und ein weitgehender Verzicht auf disziplin-geschichtliche Gesamtentwürfe, jedenfalls im traditionellen Sinne. Władysław Tatarkiewiczs große *Geschichte der Ästhetik* in drei Bänden (von der Antike bis zur Neuzeit) aus den Jahren 1962–1966 (dt. 1979–1987<sup>2</sup>) gehört schon in die Kategorie solcher Raritäten, der selten gewordenen Unternehmungen, den historischen Horizont europäischer Geistesgeschichte im Feld ästhetischer Vorstellungen, Ideen und Begriffe auszuschreiben. Die *Geschichte der sechs Begriffe* wirkt noch viel mehr wie ein geistiger Dinosaurier in der gegenwärtigen Diskurslandschaft. In ihr ist viel bewahrt und vollendet von dem, was genuine Geistesgeschichte im 20. Jahrhundert mit ihren Wurzeln, die im 19. Jahrhundert liegen, hervorgebracht hat. Die Stringenz ihres Begriffsvertrauens und das Ungebrochen-Enzyklopädische des historischen Wissens gehören zu dem, was Władysław Tatarkiewicz vielleicht als einer der letzten, oder der letzte bedeutende, europäische Denker von Rang in Sachen Philosophie und Kunst noch einmal eindrucksvoll – mit aller Reichweite und allen Grenzen – demonstriert hat.

Die europäische Dimension war ihm wichtig. Sie ist es auch in der hier zu würdigenden *Geschichte der sechs Begriffe*. Europäisch denken, Europa denken von seiner Kunst und Philosophie her, es aus der Reflexion seiner ästhetischen Begriffe zu imaginieren, dies war Tatarkiewiczs Hauptanliegen: »die gesamte europäische<sup>3</sup> Ästhetik darzustellen«, ihre »in den verschiedenen Epochen geltenden Anschauungen« und »deren Wesen, Entwicklung und gegenseitige Beziehungen in systematischer Form darzulegen«<sup>4</sup>: Zudem von Osten, vom europäischen Osten, von Polen her, mit dem berechtigten Anspruch der Teilhabe an den europäischen Diskursen. Den Akzent auf das Gesamteuropäische zu legen,

darin lag nicht nur Kritik an solchen Ästhetik-Geschichten des 19. Jahrhunderts mit epochenbeschränkenden oder länderspezifischen Perspektiven (unter anderen Bernard Bosanquet, Friedrich Theodor Vischer, Robert Zimmermann), darin lag zugleich die für Tatarkiewicz normative Zentrierung des europäischen Gedankens um sein historisches Fundament in der antiken Kultur und ihrer Geistesgeschichte als Ursprung aller wesentlichen Mythen und Ideen, Begriffe und Theorien. Das noch immer Vertraut-Unvertraute der Antike gab ihm die Möglichkeit und die Garantie europäischer Identitätsfindung in einem gemeinsamen geistigen Ursprung. Die sechs Begriffe *Kunst*, *Schönheit*, *Form*, *Kreativität*, *Mimesis*, *ästhetisches Erlebnis* waren ihm, da alle im antiken Denken entstanden oder präsent, in diesem Sinne genuin europäische Begriffe, will heißen, aus dem Kontext des europäischen Geistes verständlich, ihn prägend, durch ihn Veränderungen unterworfen und in diesen Veränderungen als europäische kenntlich bleibend. Was noch vor einigen Jahren leicht mit naheliegenden Argumenten als europazentristisch kritisiert worden wäre, klingt heute weit weniger anachronistisch oder obsolet und gewinnt eine unerwartete Aktualität, wenn man bedenkt, wie sehr das Nicht-mehr-Selbstverständliche der griechisch-römischen Herkunft Europas erneut zum Gegenstand historischer, kultureller, kulturwissenschaftlicher Diskurse geworden ist.<sup>5</sup> Eingedenk des Faktums, daß alles Griechische und Römische selbst in einer spezifischen Dialektik des Eigenen und Fremden zu sehen ist, gewinnt der Gedanke des europäischen Fundaments auch für das ästhetische Denken und die Geschichtlichkeit *seiner* Begriffe wieder an Bedeutung.

II. »Man könnte mich fragen, weshalb ich, da ich mich mit der Ästhetik beschäftige, die meiste Zeit ihrer Geschichte widmete«, steht in Tatarkiewiczs *Notizen zur Autobiographie* zu lesen.<sup>6</sup> Zuerst beantwortet er die rhetorische Frage mit der Vermutung: »Vielleicht aus Flucht vor der Verpflichtung, eigene Anschauungen anzusprechen«, dann mit der Begründung: »Eine Intention meines Schreibens war, das Bild dieser Welt zu vereinfachen, vor allem die Welt der Tätigkeit des Menschen und seiner Schöpfungen, und sie durch Vereinfachung übersichtlicher und verständlicher zu machen [. . .] Ich wollte mir auf der Grundlage der Geschichte darüber klarwerden, welche Möglichkeiten diese Welt bietet, die Welt der Ideen und die Welt der Kunst« und schließlich spricht er von der »Zweifelderwirtschaft<sup>7</sup>: »[. . .] die Kunst lehrt einen zu schauen, die Philosophie dagegen zu ordnen und zu verallgemeinern. Vielleicht verdanke ich diesen beiden Beschäftigungen, daß ich, zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten, zwischen der aktuellen Gegenwart und der Vergangenheit das Gleichgewicht bewahren kann.«<sup>8</sup> In diesen Facetten ist seine Methode, ist sein konzeptioneller Zugang zum Geschichtlichen der Ästhetik formuliert. Weitgehender Verzicht auf eine eigene ästhetische Theorie, ordnende begriffliche und katego-

riale Vereinfachung (Verwesentlichung und Verständlichkeit), historische Logik und Grenzgängertum zwischen Ideen- und Kunstwelt bestimmen sowohl die *Geschichte der Ästhetik* von der Antike bis in die Neuzeit, als auch die *Geschichte der sechs Begriffe*. Beide verbindet eine einheitliche Absicht: Die quellentextlich möglichst vollständige Präsentation und zugleich die (Re)Konstruktion ästhetischen Denkens. An den sechs Begriffen wird weiter- das heißt bis in die Moderne des 20. Jahrhunderts geführt, was im dritten Band der *Geschichte der Ästhetik* am Beginn der Neuzeit mit Gian Vincenzo Gravina und Giambattista Vico endet.<sup>9</sup> Tatarkiewicz hat den *Sechs-Begriffe*-Band selbst als »Ergänzung und Abschluß«, als quasi vierten Band seiner großen *Geschichte* angesehen.<sup>10</sup> Die Differenz beider liegt weniger im Material als in der Perspektive. Will die *Geschichte der Ästhetik* »eine von Menschen, Schriftstellern und Künstlern Iseinl, die sich in früheren Jahrhunderten über das Schöne und die Kunst, die Form und die Kreativität geäußert haben«, so soll es im *Begriffe*-Band um Begriffsgeschichte pur, um die »Geschichte der ästhetischen Probleme, Begriffe und Theorien« gehen.<sup>11</sup>

Geschichte der Ästhetik versteht Tatarkiewicz doppelt: »Sie ist einerseits die Geschichte der Entdeckungen und Fortschritte im ästhetischen Denken, andererseits die Geschichte der Rezeption dieser Entdeckungen in der Allgemeinheit und im Laufe der Jahrhunderte.«<sup>12</sup> So verstanden, thematisiert sie Kontinuität und Diskontinuität im Nachdenken über Kunst und Schönheit, trennt sie Originalität und Epigonentum von Ideen und Begriffen und weist sich selbst aus als konstitutiven Bestandteil von Ästhetik, als deren historische Dimension. Die Materialfülle zu bändigen, ist das große Anliegen von Tatarkiewicz. »Bändigung« heißt für ihn Vereinfachung, Konzentration, Zusammenfassung, um die »größte Ordnung und Übersichtlichkeit« zu erreichen. Diese ist zu erreichen, wenn man die »Vielfalt der Erscheinungen« in große Gruppen »nach allgemeinsten Kategorien einteilt.«<sup>13</sup> Geschichte der Ästhetik folgt dem Vermögen des Menschen, sich die Welt geistig zu ordnen und zu erklären. Für die Geschichte europäischer Kultur konstatiert er eine erstaunliche Beständigkeit und Langzeitwirkung der allgemeinsten Kategorien des Seins, des Handelns, des Wollens und des Denkens seit der Antike. Ihre Klassifikationsmuster und Strukturierungsfelder auf dem Gebiet des Ästhetischen haben sich im geschichtlichen Wandel bewährt, wie die Begriffe des Schönen und der Kunst seiner Meinung nach zeigen. Ihrer wortgebundenen Resistenz verdanken sie ihre fortgesetzte Wirkung. Der für ästhetische Begriffe und Namen charakteristischen Mehrdeutigkeit sucht der Ästhetiker zu begegnen, indem er Klassen von Elementen und Strukturen bildet, mit denen er operieren kann, um »die Kunst oder das Schöne oder das Gefallen an der Kunst und dem Schönen zu erklären.«<sup>14</sup> Der Ästhetik-Historiker folgt ihrem sich vollziehenden Bedeutungswandel, der oft über Jahrhunderte kaum wahrnehmbar abläuft, ehe eine innovative Veränderung

sichtbar wird. Er befindet sich nach Tatarkiewicz in der Situation eines beständigen Kampfes mit Synonymen und Homonymen, denen er die latenten Bedeutungszusammenhänge entwinden muß. Er sieht sich bei den Begriffen dem gegenüber, das Ludwig Wittgenstein als bloße »Familienähnlichkeit« bezeichnet hat, der mit Vorsicht zu begegnen ist, und vergleicht sich mit dem Förster, »der Pfade durch das Dickicht des Waldes schlagen oder sie zumindest begradigen muß«.<sup>15</sup>

Was er findet, ist eine Informations- und Datenfülle, bei der er vor der Entscheidung für die Totalität des Materials oder seiner begründeten Auswahl steht. Wollte Tatarkiewicz in seiner *Geschichte* eine »möglichst vollständige Quellentextsammlung« und »möglichst viele Informationen aus der alten Ästhetik l. . l vermitteln«<sup>16</sup>, so geht es in der *Begriffe*-Geschichte dezidiert um Auswahl und systematisierende historisch-darstellende Analyse. Das Argument, in Richtung auf die Neuzeit und Moderne vergrößere sich das Angebot der Theorien und Begriffe in einem Maße, das zum selektiven Umgang zwingt, überzeugt dabei allerdings wenig. So, als ob es der Begründung bedürfte, daß Selektivität zur Methode gehört. Differente Diskursgebundenheit des Materials und der Fragestellung arbeiten stets auswählenden Analysen zu. Viel mehr verstört den Historiker die Tatsache der Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Denkansätze. Hinsichtlich der Kunst wird die sich zerfasernde Vielfalt ihres Begriffes konstatiert, die Tatarkiewicz, seiner Methode gemäß, vereinfachend und erklärend in die geistesgeschichtliche Differenz zur Antike stellt: »Der antike Kunstbegriff war klar und deutlich, aber er entspricht nicht mehr den heutigen Bedürfnissen. Der neuzeitliche Begriff entspricht diesen Bedürfnissen eher, aber er ist nicht klar und deutlich. Der erstere ist nur noch ein historischer Begriff, der letztere, scheinbar aktuell, bedarf der Korrektur.«<sup>17</sup> Die Auseinandersetzung um den Begriff der Kunst in der Moderne wird denn auch zur Achillesferse jeder Ästhetik im 20. Jahrhundert. Dieses Jahrhundert bleibt, trotz gegenteiliger Ankündigung, nicht nur quantitativ ein Desiderat im Konzept von Tatarkiewicz. Phänomenologische und psychologische Ästhetik finden zwar Eingang mit ihren Stichworten von Einfühlung und Erlebnis als Zeugen irreversibler Entfernung von Kunst- und Schönheits-Ästhetik; moderne Kunst und Künstler haben zwar ihren Part durch bildliche Illustration und Registrierung ihrer Werke und den wiederholten Hinweis auf die Unübersichtlichkeit moderner Kunst und Theoriebildung und letztlich auf die undefinierbarkeit dessen, was Kunst sei. Hinter solchem Resümee steht aber insgesamt ein traditionelles Kunstverständnis, das dem antiken bis neuzeitlichen näher scheint und sich verpflichtet fühlt als moderner Kunst- und Diskursrealität.

Mit beeindruckend umgreifender Geisteskraft entwirft Tatarkiewicz – apart fast zeitgleich mit Theodor W. Adornos fundamentaler Infragestellung moderner Kunst, seiner Diagnose des hoffnungslos veralteten philosophischer Ästhe-

tik und dem Vorwurf ihrer Verfangen- und Verfallenheit im und ans Denksystematische(n) tradierter Philosophie<sup>18</sup> – (s)eine Geschichte der Ästhetik als die ihrer (philosophischen) Begriffe. Der lange Atem der Geschichte, den er gelegentlich der Entstehung des Begriffes der schönen Künste und seiner Ausdifferenzierung (»die Aussonderung der schönen Künste nahm zwei Jahrtausende in Anspruch, und die Einteilung der schönen Künste begann in Wirklichkeit erst im 18. Jahrhundert«<sup>19</sup>) hervorhebt, ist es, der die Faszination gegenüber der geschichtlichen Ableitung ästhetischen Denkens für ihn begründet. So ist es nicht verwunderlich, daß für Tatarkiewicz die Zeit bis zur Aufklärung sein ausführlichstes Interesse einnimmt. Alle Begriffe, die zum Instrumentarium moderner Ästhetik(en) gehören, findet er meist seit der Antike vor, wenn auch mit beträchtlichen Bedeutungsverschiebungen und Sachverhaltsänderungen. Der Name bleibt oft, der Begriff (ver)ändert sich. Dem nachzuspüren, in den Veränderungen widersprüchlich die Kontinuität des Denkens zu entdecken, sie zum Kriterium der Darstellung zu machen, darin liegt das methodische Potential des Tatarkiewiczsehen Ansatzes. In die Kontinuität ist ihre Historizität ein(be)geschlossen. Die historische Signatur der Ästhetik, den Zeitindex ihrer Theorien im Raum ihrer Begriffe geltend zu machen, gehört für den polnischen Ästhetik-Historiker zu ihrem genuinen Selbstverständnis. Sie kann als deren konkrete Selbstinterpretationsleistung verstanden werden. Ihre Bedeutung liegt darin, Differenzen so sichtbar zu machen, daß sie es trotzdem erlauben, eine Kontinuität zu behaupten. Mit dem letztlich Beharren auf den Vorrang der Kontinuität gegenüber der Diskontinuität insistiert Tatarkiewicz auf ein Theorieverständnis, das den Anspruch auf die Konsistenz ihrer Themen aus der Überzeugung eines historischen geistigen Ursprunges bezieht und geltend macht, daß der historische Blick nicht anders kann, als sich auf der Zeitachse zu bewegen, die Chronologie und Linearität in sich ein- und zusammenschließt. Ein Konzept, das in gegenwärtigen Diskursen nicht (mehr) mehrheitsfähig ist, das aber in der Konsequenz seiner Darstellungskraft Grund zur epilogischen, das heißt zur erwägenden Teilnahme und Diskussion gibt. Es geht Tatarkiewicz keineswegs um eine einseitig verstandene Zeitabfolge der Begriffe und ihrer Inhalte, es geht auch nicht um die Abstinenz gegenüber modernen Fragestellungen, sondern hinter der Ausdrücklichkeit und oft redundanten Ausführlichkeit verbirgt sich eine Skepsis gegen das Überwältigtwerden durchs Gegenwärtige und das Verständnis des historischen Denkens als eines, das Historisches als Historisches kenntlich machen und lassen will.

III. Tatarkiewicz's Begriffsgeschichte ist eine hermetisch geistesgeschichtliche. Auch da, wo Kunstbeispiele und Kunsterfahrung aufgerufen werden, sind diese eher als ideelle Reflexion und Referenz denn als Realität präsent. Das ausschließliche Aufeinanderbezogensein der Begriffe ist genuin selbstreferentiell,

verzichtet wesentlich auf äußere, das heißt gesellschaftliche, politische, kulturelle Kontexte und Parameter. So beeindruckend das ausgebreitete historische Panorama der Begriffe ist, ihre repetierende Deskription gibt zwar – und dies nur teilweise – die eingeschriebenen Inhalte und die interne Logik ihrer Entwicklung preis, nicht aber ihre Dynamik und Dialektik nach innen und außen. Die geschichtliche Realität bleibt ebenso ausgespart wie die kulturellen Konflikte. Nicht, daß sie nicht genannt würden oder im Bewußtsein wären, sondern ihre Substanz findet sich nicht in der Darstellung der Begriffe. Ihr Aufsuchen in der begrifflichen Infrastruktur ist Tatarkiewiczs Sache nicht. Er versagt sich der Dialektik von Begriff und Realität, von Reflexion und historischer Konkretheit und rekurriert mit Beharrlichkeit auf die binnen- und quellentheoretische Variabilität und sieht darin das eigentliche *movens* oder *agens* seiner Begriffshistorie. Nur in wenigen Ausnahmefällen ragt Kulturell-Gesellschaftliches in die Argumentation. Um beispielsweise zu erklären, warum in der Renaissance und im Barock ein Gefühl für die Besonderheit der schönen Künste aufkam, heißt es: »Man kann [...] gesellschaftliche Ursachen angeben: Die gesellschaftliche Stellung der Architektur, der Malerei, der Bildhauerei, aber auch der Musik und der Dichtung änderte sich, und zwar so sehr, daß ihre Unterscheidung, ihre Aussonderung zu einer ganz natürlichen Sache wurde.«<sup>20</sup> Ein solcher Hinweis ist allerdings weder Erklärung noch Analyse. Was in die Begriffe an Realität arretiert ist, die widersprüchliche Mehrschichtigkeit ihrer affirmativen und utopischen, ihrer sachbezogenen und machtintensiven Momente, was sie aufgenommen und was durch die Art der Aufnahme erfaßt, was marginalisiert und verdrängt oder verschwiegen wurde, dies alles erschließt sich nicht in bloßer Begriffsgeschichte. Ihre Kontextualisierung nicht nur in den Diskursen, denen sie sich verdanken, sondern auch die Kontextualisierung der Bedingungen dieser Diskurse wäre dazu erforderlich. So konzentriert oder reduziert sich Geschichte der Ästhetik auf die Geschichte ihrer *Leitgedanken*.<sup>21</sup> Und es entstehen für Tatarkiewicz Fragen, die eigentlich keine sind oder sein müßten. Etwa, warum die Griechen keinen auf die Künste bezogenen Kunstbegriff besaßen, und auch, warum das Mittelalter nicht bereit war, die Dichtung unter die Künste zu rechnen, oder warum Charles Batteux's Einteilung der Künste in schöne und mechanische Mitte des 18. Jahrhunderts auf fruchtbaren geistigen Boden fiel, angenommen wurde und seitdem als wichtigstes Klassifikationsereignis der Ästhetik gelten kann, oder warum erst Mitte des 17. Jahrhunderts der fiktive Wert der Poesie und die Erfindungskraft der Dichter wirklich thematisiert wurde, und die nichtssagend enttäuschende Antwort gegeben wird, es habe sich vorher niemand gewagt: »Bis sich schließlich jemand fand, der es tat.«<sup>22</sup> Und *last but not least*, wenn die Frage, warum die moderne Ästhetik weitgehend auf den Begriff des Schönen verzichtet, mit einem Vorwurf beantwortet wird, daß es leichter sei, auf schwierige Begriffe zu verzichten, als

sie zu verbessern.<sup>23</sup> Das Warum wird in keinem Fall, dies ist methodisch konstitutiv, auf die soziokulturellen Bedingungen zurückgerechnet. Was Tatarkiewicz in seinem Buch *Vom Glück* oder in seinen Aristoteles-Studien über das menschliche Glück und dessen mentale und kulturelle Bedingtheit geschrieben hat, hätte, in Korrespondenz zu ästhetischen Fragen und Begriffen gesetzt, in eine Richtung geführt, die seit dem frühen 20. Jahrhundert virulent ist. Tatarkiewiczs Interesse an den Begriffen in ihrem immer Geistig-Gleichen, das in aller Veränderung kenntlich bleibt, trifft sich kaum mit der seit Fritz Mauthner selbstverständlichen Überlegung, die fast zeitgleich formuliert worden ist, in jedem Begriff sei eine ganze »Monographie zur Geschichte der Menschheit« eingelagert.<sup>24</sup> Die Schnittstelle zwischen Epoche und Ästhetik ist nach Mauthner so in die Sprachstruktur der Begriffe eingesenkt, daß es ausdrücklicher Dechiffrierungsarbeit bedarf, und daß eine Geschichte der Ästhetik immer eine Decodierung der in die Begriffe eingegangenen Kulturkonstruktionen ist.

Dies zu leisten ist Aufgabe jeder Geschichte der Ästhetik. Ästhetische Begriffe haben die Kultur einer Epoche in ihr kulturelles Mark gesogen. Ihre Konnotationen machen sie zu Vehikeln des kulturellen Gedächtnisses; sie zu entschlüsseln heißt, Spuren zu verfolgen, Schneisen in das Dickicht zu legen (um noch einmal das Förster-Gleichnis als Selbstbild Tatarkiewiczs zu bemühen) und sie in der (Re)Konstruktion zum Sprechen zu bringen. Dies ist das Aufgabenfeld des Historikers. Indem er ihre scheinbare (oder wirkliche) Hermetik aufbricht, holt er im Akt der Deutung dialektisch zerstörend und bewahrend zugleich jenes Wirkliche in die Gegenwart, mit dem der rechnet, der sowohl um die Vertrautheit des Geschichtlichen als um seine Fremdheit weiß. Die erinnernde Rekonstruktionsarbeit ist kein bloß subjektiver Akt, vielmehr handelt es sich um einen diskursbezogenen Prozeß ideeller Anverwandlung überlieferter Begriffe und Erfahrungen, die in ihnen gespeichert sind, ans Gegenwärtige, so daß die Reinterpretation des vormals Gedachten zugleich Verständnis des Vergangenen *und* des Gegenwärtigen wird. Mit der Konzentration auf die Semantik der Begriffe dechiffriert Geschichte der Ästhetik die Spuren von Gesellschaften, Kulturen, Wissen und Kunst und gibt ihnen ihre Inhalte und Signaturen verändert zurück. Sie macht ihre historische Dimension selbst zu einer ästhetischen Kategorie und liefert eine Art hermeneutischer Scharfstellung des durch Vergessen und Überlieferung trübe gewordenen Kolorits der Begriffe. Auf diese Weise bleibt die Nähe und Differenz der Epochen transparent, erhält das von Tatarkiewicz geforderte Bewußthalten der *signa temporis* der Begriffe eine epochale kulturelle Dimension und entkräftet jede Naivität, man könnte wirklich begreifen, wie in der Vergangenheit gedacht wurde. Die *Geschichte der sechs Begriffe* kommt nicht an diese Modernität der Methode heran.

IV. Was Friedrich Nietzsche in ambivalenter Wertung als monumentalische und antiquarische Historie bezeichnet hat<sup>25</sup>, in einer bemerkenswerten Weise zwischen diesen sich paradox bedingenden Umgangsweisen mit Historischem, in der Spannung zwischen Größe und Provinzialität, zwischen Bewahrung und Klein(lich)keit ist Tatarkiewczs Begriffsgeschichte angesiedelt. Er setzt methodisch und konzeptionell ganz auf die Kraft der Begriffe und die ihrer Geschichte. Die gewählten sechs Begriffe gehören aus seiner Sicht zu den jede Ästhetik-Geschichte konstituierenden Leitbegriffen. Die großen Ästhetik-Geschichten des 19. Jahrhunderts haben wesentlich aus der Perspektive des Schönen ihre Kompendien erstellt und der Ästhetik zugleich einen ihrer Hauptbegriffe suggeriert und eingeschrieben und nicht nur dessen vermeintliche Unverzichtbarkeit demonstriert, sondern an die Unauflösbarkeit des Zusammenhanges von Ästhetik und Schönheitsbegriff das Selbstverständnis der ganzen Wissenschaftsdisziplin gebunden. Auch im 20. Jahrhundert wurden geschichtliche Darstellungen um Begriffe zentriert. So haben wesentliche geschichtliche Studien sich auf das Schöne und die Kunst, auf den schönen Schein oder das Erhabene, bzw. auf den doppelten Ursprung der Ästhetik im Erhabenen und Schönen konzentriert. Aber auch Mimesis, Sinnlichkeit/Wahrnehmung (Aisthesis), ästhetische Situation/ästhetisches Erlebnis sind bis zum Jahrhundertende als Sonden in die Geschichte ihrer Theorie(n) eingesetzt worden. Auch Tatarkiewicz *Sechs-Begriffe*-Geschichte findet im Spektrum und Kontext solcher Darstellungen ihren Ort und Part.

Dem Kunst- und dem Schönheitsbegriff gehören 300 Seiten Aufmerksamkeit, den vier anderen zusammen knapp 200 Seiten. Dieser quantitativen Separierung und Gewichtung entspricht die inhaltliche. Hat die *Geschichte der Ästhetik* mit diesen beiden Begriffen das ganze Feld von der Antike bis zur Neuzeit erschöpfend auszuschreiten geglaubt, so hat die zeitliche Ausweitung des Beobachtungsfeldes bis in die Moderne das Einbeziehen weiterer Grundbegriffe zwar nötig gemacht, um aber in den meisten Fällen zu konstatieren, daß sie von ihren Anfängen her älteren Datums sind, als moderne Theorien es glauben machen möchten, und daß ihre offensichtlichen oder unterschweligen Bindungen an Kunst und Schönheit ihnen ihre Inhalte strukturieren. Die Ausweitung des Spektrums ist in den seltensten Fällen eine wirkliche. Der Form-, Mimesis- und Kreativitätsbegriff sowie der vom ästhetischen Erlebnis haben eine Vergangenheit, die ihre modernen Theorien zwar nicht in den Schatten, aber in die Relativität des Historischen stellen. Tatarkiewicz recherchiert buchstaben genau und klassifiziert ihre Untergruppen bis ins Detail. Er ruft prominente und wenig bekannte Vertreter der Ästhetik in den unterschiedlichen Epochen auf, läßt sie zu Wort kommen, um das Auf und Ab der Konjunkturen ästhetischer Begriffe zu bezeugen. Die Kunstvorstellungen der Antike, genauer ihr *techné*-Begriff in Differenz zu den einzelnen Künsten, seine beweg-

te und widersprüchliche Tradierung bis in die Renaissance, der radikale Neuansatz, den die Neuzeit mit der Aufklärung und klassischen Moderne zu verantworten hat und seine schließliche Infragestellung im 20. Jahrhundert mit den Überlagerungen durch psychologische Interessen und durch den Einbruch industrieller und medialer Bereiche in den tradierten Kunstbegriff werden bis in die entlegensten Winkel der Theorieangebote verfolgt. Im 19. Jahrhundert war, so Tatarkiewicz, der Kunstbegriff ins Wanken gekommen. Fotografie, Industrie-architektur und Tanzmusik, später der Film, widerstreben ihrer Einverleibung in die seit Batteux geltenden Kunstkriterien. So objektiv er dies als gegebene Tatsachen zu deuten sucht, so sehr ist die Irritation zu bemerken und die nicht eingestandene Hilflosigkeit, aus der sich zu retten sich nur der Verzicht auf die Definition der Kunst oder der beruhigende Blick in die Geschichte anbietet: »Wir leben in einer Zeit, die nach *Neuheit* sucht: Wird diese Suche niemals enden? Die Geschichte lehrt, daß sich alles ändert; man darf annehmen, daß auch das heute so lebhafteste Bedürfnis nach Veränderungen früher oder später vergehen wird. [...] Wir befinden uns auf unebenem Gelände, wir wissen nicht, was uns bevorsteht. Es drängt sich ein Vergleich auf: Wenn ein Fluß auf Unebenheiten und Felsblöcke trifft, bildet er Wirbel aus und ändert dann sein Bett. Es kommt aber auch vor, daß er in die alte Richtung zurückkehrt und gerade weiterfließt.«<sup>26</sup> Methodische Verstörung äußert sich hier als historische Gelassenheit.

Mit dem Schönheitsbegriff verhält es sich vergleichbar. Die von Tatarkiewicz als *Große Theorie* bezeichnete Tendenz, das Schöne als Proportion der Teile zu definieren<sup>27</sup>, der sich alle namhaften Vertreter des antiken, des mittelalterlichen und des neuzeitlichen Denkens entweder zustimmend oder kritisch verpflichtet sahen und die bis ins 18. Jahrhundert zentrale Bedeutung besessen hat, habe ihre mehrfachen Krisen zwar überstanden, für die Moderne jedoch dominiere der Zweifel an ihrer unangefochtenen Geltung. Tatarkiewicz sieht den Begriff in der Dialektik zwischen Objektivismus und Subjektivismus (Platon *versus* Hume und *vice versa*) in den Jahrhunderten seit der Antike und in der Moderne zuerst parzelliert und schließlich von dem des Ästhetischen überformt und verdrängt. Einer der Gründe dafür liegt in dem, was Carsten Zelle den doppelten Ursprung der Ästhetik im Schönen und Erhabenen, das heißt in der seit der Aufklärung sich vollziehenden Dualität bzw. Duplizität des Ästhetischen, genannt hat.<sup>28</sup> Auch Tatarkiewicz widmet seine Aufmerksamkeit diesem Prozeß und registriert seit dem 18. Jahrhundert den englischen Einfluß des Erhabenen auf das kontinental-ästhetische Denken. Für ihn ist dies aber eine Ausdifferenzierung des Schönen, eine Bereicherung seines kategorialen Gefüges, nicht seine Konkurrenz. Das Mißtrauen gegenüber dem Schönen in gegenwärtigen Diskursen sieht er zwar als Erschütterung, aber als eine die Ästhetik im ganzen nur temporär beunruhigende. – Zum Formbegriff und zu dem der Mimesis wäre viel sagen. In der Tatarkiewicz'schen Version ihrer Geschichte

gehören sie zum unveräußerlichen Bestand ästhetischer Grundbegriffe. Er breitet das ganze Spektrum ihrer Beständigkeiten und ihres Wandels seit (spätestens) Aristoteles aus, um auch für die Moderne deren Unverzichtbarkeit zu postulieren. Kreativität schließlich und ästhetisches Erlebnis sieht er als Spätformen theoretischer Reflexion in der Moderne. Nicht, daß nicht über künstlerische Kreativität, über eine *ars activa* oder über eine *vita contemplativa* in früheren Jahrhunderten (Aristoteles, Thomas von Aquin) nachgedacht worden ist, oder sie zum theoretischen Repertoire ästhetischen Denkens gehörte. Aber noch dem *felix aestheticus* Alexander Gottlieb Baumgartens zum Beispiel fehlte Entscheidendes, das Moment der psychologischen Begründung. Tatarkiewicz sieht hier mit Recht ein Merkmal und genuines Metier der Moderne. Der Trend der Ästhetik zur Psychologie hält für ihn seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert unvermindert an und strukturiert seitdem alle wesentliche ästhetische Reflexion. Für ihn eine Tendenz, die ihr Signum allen Versuchen eingepreßt hat, die moderne Ästhetik zu fundamentieren. Ästhetik lebt, so Tatarkiewicz, von der Lebendigkeit ihrer Begriffe. Ihre Begriffsgeschichte mit einem Friedhof zu vergleichen, hält er daher nicht für opportun. Vielmehr sei sie eine Art »Reparaturwerkstatt: manche Teile werden repariert, andere entfernt und durch neue ersetzt«. <sup>29</sup> Die *Geschichte der sechs Begriffe* ist allerdings kaum eine Reparaturwerkstatt in diesem Sinne. Sie ist eine Sammlung und ein Nebeneinander der Begriffe, für deren Vernetzung die grundlegenden Linien nicht immer transparent sind, und deren interne Verbundenheit allein in ihrer Historie zu finden ist.

V. Was bleibt abschließend zu sagen? Tatarkiewicz beendet seine Begriffsgeschichte mit dem Hinweis auf den Titel seines Buches und einem Resümee der Motive ästhetischer Begriffs- und Theoriebildung. Er habe bewußt, obwohl es eine Geschichte ästhetischer Grundbegriffe sei, auf das Attribut »ästhetisch« verzichtet, da dieses erst spät und nur für einen relativ kurzen Zeitraum seine Position für eine Geschichte der abgehandelten Begriffe reklamieren kann. Die »Geschichte europäischer Reflexion über das Schöne und die Kunst, das Schöpferische und die Form [habe es] über die längste Zeit nicht gekannt«. <sup>30</sup> Damit formuliert er ein Problem genereller Art, dem, von wann ab es Sinn macht, von einer Geschichte der Ästhetik zu sprechen. Er hat sich entschieden: Er akzeptiert die Zeit-Differenz zwischen der Existenz eines Phänomens und seiner begrifflichen Reflexion ebenso wie die Pluralität und die Gegensätzlichkeit seiner inhaltlichen Bestimmungen. Er hat sich entschieden, der Existenz der »ästhetischen« Phänomene den Vorrang zu geben und seine Geschichte mit dem Erscheinen ihrer Existenz beginnen zu lassen. Die Realität ist lange vor ihrer begrifflichen Definition.

Diesen Definitionen korrespondieren Motive der Reflexion, denen Tatarkiewicz in Dankbarkeit, wie er sagt <sup>31</sup>, die Namen derer gegeben hat, die sich dau-

erhaft mit ihnen verbinden. Von den Pythagoräern (Maß, Zahl, Harmonie), den Orphikern und den Sophisten, Platon (das Schöne als Idee) und Aristoteles, Plotin und Pseudo-Dionysios, Alighieri Dante und Francesco Petrarca (Kunst als Fiktion), Leone Battista Alberti und Michelangelo Buonarroti, Jean Racine und Emmanuele Tesauro (Kunst als Metapher), Jean Baptiste Dubos und Giambattista Vico (poetische Wahrheit), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Kunst-dialektik) und Karl Marx (gesellschaftliche Fundamentierung der Kunst), Theodor Lipps (Empathie) und Guillaume Apollinaire (Kunst-Grenzsprengung). Charles Le Corbusier gibt den Namen für das letzte Motiv, das der, an die soziale Existenz angepaßten, Form. Wie immer man zu diesen die Geschichte der Ästhetik prägenden Motiven steht, zweierlei fällt auf. Zum einen nimmt ihre Zahl in Richtung der Moderne kontinuierlich und dramatisch ab. Anders formuliert: Alle wesentlichen, durchgängigen Motive der Ästhetik findet der Historiker im antiken Denken und durch dieses dauerhaft besetzt und ausgeschrieben. Zum anderen ist die *Liste der Motive* aus einem einzigen Grund erstellt, um ihre »Fülle und ihre allmähliche Entstehung vor Augen zu führen« und um »Anstoß« zu sein zu »vollständigeren, systematischeren Versuchen, die ästhetischen Begriffe, Ideen und Theorien zusammenzustellen.«<sup>32</sup> In diesem letztlich Credo des Ästhetik-Historikers faßt sich sein Selbstverständnis und das seines Buches zusammen: Geschichte der Ästhetik ist die Zusammenstellung historischer Begriffe und Theorien unter der Optik ihrer internen Systematisierung, ist vor allem Beobachtung und Darstellung von Langzeitprozessen, an denen der Ursprung und die Allmählichkeit mehr interessieren als jede Widersprüchlichkeit und jede Diskontinuitätserfahrung. Eingedenk der Tatsache, daß auch die Geschichte der Ästhetik ihre Geschichte hat, gehört dieses Angebot Tatarkiewiczs zu den bemerkenswerten europäischen Angeboten aus dem 20. Jahrhundert.

#### Anmerkungen

---

1 Überarbeitete Fassung eines Vortrags zur Buchvorstellung von Władysław Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe: Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt/Main 2003, veranstaltet vom Deutschen Polen-Institut Darmstadt und dem Seminar für Ästhetik der Humboldt-Universität zu Berlin am 4.11.2003.

2 Vgl. die Rezension der Verfasserin in: *Weimarer Beiträge*, 2/1988.

3 Hervorhebung durch die Verfasserin.

4 Władysław Tatarkiewicz: *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1: *Die Ästhetik der Antike*, Basel-Stuttgart 1979, S. 16.

5 Christian Meier spricht davon, daß die antike griechische Kultur eine welthistorische Dimension besaß, die europäisch war »und zugleich vermutlich eine *conditio sine qua non* auf dem Weg zum modernen Europa« (*Die Antike in der Geschichte Europas*, in: *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der*

- Moderne*, hg. von Walter Jens, Bernd Seidensticker, Berlin–New York 2003, S. 10); Jürgen Mittelstraß sieht in den Strukturen des antiken Denkens noch immer das prägende Moment für das gegenwärtige: »Ohne das griechische Denken und in diesem Sinne ohne die Antike wäre auch unsere Welt eine andere Welt. Daß diese Welt [...] eine griechische Form hat, macht die andauernde Gegenwart der Antike [...] aus« (*Die Gegenwart der Antike in Schule und Universität*, in: Ebd., S. 32).
- 6 Władysław Tatarkiewicz: *Notizen zur Autobiographie*, in: *Nachbarn. Texte aus Polen*, hg. von Jutta Janke, Hubert Schumann, Berlin 1985, S. 329.
- 7 Ebd., S. 329 ff.
- 8 Zitiert nach Alfred Loepfe: *Władysław Tatarkiewicz*, in: *Tatarkiewicz: Geschichte der Ästhetik*, Bd. 1: *Die Ästhetik der Antike*, S. 14.
- 9 »Man hatte schon früher bedauert, daß der dritte Band mit dem Jahr 1700 abschloß. Doch wer hätte den Mut gehabt, von einem Manne, der 81 Jahre auf dem Buckel hatte, zu verlangen, daß er den ganzen Apparat noch einmal aufbaue, der jetzt noch viel umständlicher sein würde? Und doch: Es wäre schade gewesen, wenn wir um das Lesevergnügen gekommen wären, die Entwicklung und die Fortsetzung bis in die Gegenwart sechsmal nachzuvollziehen. Ja, sogar für diese kleinere Arbeit hatte Tatarkiewicz seine Jahre zu kurz und seine Schaffenskraft zu gering veranschlagt und darum den Begriff der ästhetischen Vollkommenheit wohl absichtlich ausgespart.« (Loepfe: *Władysław Tatarkiewicz*, S. 13 f).
- 10 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Beriffe*, S. 11.
- 11 Ebd., S. 11.
- 12 Tatarkiewicz: *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1: *Die Ästhetik der Antike*, S. 26.
- 13 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 15.
- 14 Ebd., S. 20.
- 15 Ebd., S. 28.
- 16 Tatarkiewicz: *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1: *Die Ästhetik der Antike*, S. 17 f.
- 17 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 48.
- 18 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1973, S. 391 ff.
- 19 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 110.
- 20 Ebd., S. 92.
- 21 Tatarkiewicz: *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1: *Die Ästhetik der Antike*, S. 386.
- 22 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 361.
- 23 Ebd., S. 79 f., 92, 94 ff., 213.
- 24 Fritz Mauthner: *Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Leipzig 1923, Bd.1, S. 123.
- 25 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen II: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*, in: *Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Bd.1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München–Berlin–New York 1980, S. 259 ff.
- 26 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 78.
- 27 Ebd., S. 176 ff.
- 28 Carsten Zelle: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart–Weimar 1995.
- 29 Tatarkiewicz: *Geschichte der sechs Begriffe*, S. 488.
- 30 Ebd., S. 486.
- 31 Ebd., S. 494.
- 32 Ebd., S. 498 f.