

D. Problemkonstellationen der literaturwissenschaftlichen Komparatistik

1. Ästhetik und Komparatistik

Jedes Arbeitsgebiet der Komparatistik ist mit Fragen der Ästhetik und des Ästhetischen befasst oder verbunden: Entsprechend ihrer Herleitung aus dem griechischen *aisthesis* (Wahrnehmung) umfassen die beiden Begriffe empirische und erkenntnistheoretische Konzeptionen der sinnlichen Wahrnehmung und das gesamte Gebiet der philosophischen und wissenschaftlichen Theorien des Schönen in Natur und Kunst seit der Antike. Da die Gegenstände dieser Erfahrung in der Geschichte der Ästhetik verkürzend oft als ›ästhetische‹ bezeichnet wurden und entsprechend die ihnen gewidmeten Überlegungen als ›ästhetische Theorien‹, sind im heutigen Sprachgebrauch Grenze und Intension von ›Ästhetik‹ und ›ästhetisch‹ häufig nicht deutlich markiert. Darüber hinaus werden künstlerische und gestalterische Überlegungen auch in Bereichen der Alltagskultur, in Architektur, Innenausstattung und Kunsthandwerk als Ausdrucksformen einer bestimmten Ästhetik bezeichnet, so dass generalisierend von einer ›Ästhetik der Moderne‹ wie ›der Postmoderne‹ oder auch spezifischer beispielsweise von einer ›Bauhaus-Ästhetik‹ die Rede sein kann. Systematische Überlegungen zum Verhältnis der Künste und ihrer Erfahrung können von dieser Unschärfe jedoch auch profitieren (Barck 2000–2005; Trebeß 2006) und eine Fülle komparatistischer Einzelstudien belegt, welches breites Spektrum von Themen und Texten unter diesen Paradigmen in den Blick gerät (Mattenklott 2004).

1.1 Ästhetik als Theorie der Wahrnehmung und Philosophie der Kunst

Die Anfänge einer akademischen vergleichenden Betrachtung von Sprachen, Literaturen und Künsten liegen in Europa im frühen 18. Jh. und sind mit der Herausbildung einer Ästhetik als Wissenschaft eng verbunden. Vorbereitet durch Alexander Gottlieb Baumgartens Aufwertung der sogenannten niedrigen Erkenntnisvermögen innerhalb einer umfassen-

den Theorie der »sinnlichen Erkenntnis«, die den Buchtitel *Aesthetik* zugleich als Bezeichnung einer neuen Sparte der Philosophie etabliert (Baumgarten 1750/1961), unternimmt Kants *Kritik der Urteilskraft* den für die Moderne zentralen Versuch, unter den Ableitungen des griechischen Begriffs *aisthesis* die sinnlichen Wahrnehmungen oder »Empfindungen« und den Sinn für das Schöne begrifflich zusammenzuführen (Kant 1790/2008). Kants Abgrenzung zwischen Sätzen über das Schöne oder Erhabene und solchen, die Vorlieben des Geschmacks im Kontext der Gefühle von Lust und Unlust benennen, arbeitet die beiden Redeweisen zugrundeliegende Struktur des Urteils heraus; seine Untersuchung der ›Bedingung der Möglichkeit‹ solcher Urteile fügt die Rede über das Schöne systematisch in die nachmetaphysische Erkenntnistheorie der *Kritik der reinen Vernunft* ein. Mit dieser Verknüpfung von sinnlicher und rationaler Erkenntnis ist um 1800 die bis heute maßgebliche Kunstphilosophie als moderne Grundlage der Theorien des Schönen etabliert. Sie erhält durch Winckelmanns Arbeiten zur *Geschichte der Kunst* eine weitere Fundierung, da dieser Elemente der französischen Kunsttheorie und ein immenses Fachwissen für den historischen und systematischen Vergleich der Künste zusammenbringt (Winckelmann 1825/1965).

Die Herausbildung der Ästhetik als Wissenschaft in der europäischen Philosophie der Aufklärung hat somit ihrerseits bereits komparatistische Züge: Sie verbindet die sensualistische Erkenntnistheorie englischer und schottischer Provenienz mit der Theorie des Schönen als des Wahren und Vernunftgemäßen nach Boileaus Formulierung für die französische Klassik, integriert den genuin französischen Sensualismus und Materialismus und wird in der deutschen Transzendentalphilosophie nach Kant idealistisch überformt. Hegels Vorlesungen zur Ästhetik stellen den Höhepunkt und Abschluss einer solchen Philosophie der Kunst dar, in der zumal die These vom ›Vergangenheitscharakter‹ der Kunst, die das Kunstwerk der Moderne aus seinem historischen und religiösen Zusammenhang löst und absolut setzt, dazu beiträgt, die Ästhetik als Theorie der Kunst der je zuständigen akademischen Disziplin zu

überantworten (Hegel 1842/1955). Bereits die Kunsttheorien des 18. und 19. Jh.s versuchen, zunächst noch im Horizont der älteren Vermögenspsychologie, zum Gegenstand der Ästhetik auch das vormals aus den Theorien des Schönen Ausschlossene zu erklären. Dazu gehören Wahrnehmungen und Affekte des Widrigen, des Hässlichen, Ekelhaften, moralisch Anstößigen oder physisch Bedrohlichen, darunter beispielsweise der Schrecken und der Schmerz. Zunehmend wird dabei der Akzent von einer vormals platonischen Produktionsästhetik in Richtung der durch Aristoteles begründeten Wirkungsästhetik verschoben. Dessen in ihrer Wirkungsmächtigkeit nicht zu überschätzende Einführung von Grundbegriffen wie *mimesis* (Nachahmung), *katharsis* (Reinigung) oder des Doppelbegriffs *eleos* und *phobos* (seit Lessing im Deutschen in der Regel als ›Mitleid‹ und ›Furcht‹ übersetzt) zur Bezeichnung der Wirkung von Kunstwerken bieten eine Möglichkeit, die heterogene Fülle der Wahrnehmungen und Einstellungen individueller Personen mit einem hohen Grad an Allgemeinheit zu beschreiben. Schon die aristotelische *Poetik*, die erste systematische Formulierung einer solchen Wirkungsästhetik in der abendländischen Kunstphilosophie, lässt mit diesem Versprechen allgemeiner Kategorien für je besondere Gegenstände nicht zufällig offen, ob diese empirisch gewonnen oder deduktiv gefunden wurden und entsprechend die Ausführungen zu einzelnen Künsten und Gattungen eher deskriptiven oder normativen Charakter haben. Aristoteles markiert auch bereits die entscheidende Differenz in der Wirkung, die derselbe Gegenstand in Natur und Kunst, zumal im Bereich des Abscheulichen und Ekelhaften ausübt: Als Nachahmung erkannt, vermag ihm zufolge der eigentlich unansehnliche oder abstoßende Gegenstand noch dort eine Erkenntnis auszulösen, wo sein reales Gegenstück eine sofortige Abwendung provozieren würde. Im Gegensatz zur platonisch-idealistischen Gleichsetzung des Wahren, Guten und Schönen eröffnet diese Perspektive dem Ästhetischen einen Raum, der potentiell die gesamte gestaltete oder ungestaltete Erfahrungswelt des Menschen – womöglich sogar auch mancher Tiere – umfasst.

1.2 Ästhetik als Theorie der Wirkung und Reflexion von Affekten

Es ist insofern folgerichtig, dass mit der Wiederentdeckung der Rhetorik Quintilians und Ciceros und der aristotelischen Dichtungstheorie als ihrer Quelle auf einen ersten idealistischen Humanismus der europäischen Renaissance im 18. Jh. eine zweite Bewegung der Antikenrezeption folgt, die zur Begründung einer autonomen Ästhetik entscheidend beiträgt. Diese konzentriert sich zunehmend auf bislang tabuisierte Affekte und nimmt dabei auch eine Umwertung der tradierten Hierarchie der Sinne vor: Sind Kunstproduzenten und -theoretiker bis zum 18. Jh. von der Überlegenheit des Sehens über die vermeintlich niedrigeren Nahsinne Geschmack, Geruch und Gefühl überzeugt – wobei das Gehör als einziges Sinnesorgan, das nicht willentlich verschlossen werden kann, eine Sonderstellung einnimmt –, so erarbeitet Herder mit der Aufwertung des Tastsinns zugleich eine sensualistisch begründete Komparatistik (Schrader 2005, 117). Lessings nachdrückliche Unterscheidung der bildenden und redenden Künste als verschiedener Zeichensysteme mit je eigengesetzlicher Beschränkung des Dargestellten und der Darstellung (→ G 3) reformuliert in ähnlicher Weise den Wettstreit (*paragone*) der Künste im Sinne einer modernen Ästhetik, die ein empirisches Wissen über Affekte und ihre Ausdrucksformen mit der Kenntnis der teils normativen Theorien des Schönen und der Kunst verbindet. In diesem Sinn tragen auch die europäischen Klassizismen des 17., 18. und 19. Jh.s dazu bei, im Rahmen einer vordergründig idealistisch formulierten neuplatonischen Theorie des Schönen dessen Anderes für die Moderne in den Blick zu nehmen, konzentriert beispielsweise um den vieldeutigen Begriff des *pathos* (Leiden/Schmerz), den noch Hegel als »den eigentlichen Mittelpunkt der Kunst« bezeichnet (Hegel 1842/1955, 229). Gemeint ist eine »Macht des Gemüts«, die »bewegt« (ebd.); diese vormals rhetorischen Begriffe werden in Hegels Geschichtsphilosophie und Kunsttheorie transformiert, um den Status der »Kunstabstrachtung« im Anschluss an Winckelmann neu zu bestimmen. Nicht zufällig ist es das Leiden oder der Schmerz, das mit den Laokoon-Debatten des 18. Jh.s ins Zentrum der Kunsttheorie gelangt: Als »Bild des empfindlichsten Schmerzes« ist die Skulpturengruppe nach Winckelmanns Auffassung zugleich das Paradigma einer Kunst von überzeitlicher Gültigkeit, in vollkommener Ausführung