

# Wollheims Ästhetik

von SEBASTIAN GARDNER (UCL)

Zweck der folgenden Bemerkungen ist nicht, eine Zusammenfassung von Wollheims Kunstphilosophie zu bieten, sondern einige Fingerzeige zu geben, warum seine Schriften in diesem Feld so wichtig und unverwechselbar sind.

## 1.

Vor langer Zeit hörte ich einen Vortrag, den Wollheim vor einer philosophischen Gesellschaft hielt und in dem er seine Auffassung von der Rolle des Betrachters im Bild entwickelte, was später zu einem Kapitel in *Painting as an Art*<sup>1</sup> wurde. Beim Verlassen des Seminarraums hörte ich, wie ein Kollege, ein Wissenschaftstheoretiker, der vermutlich noch nie eine Zeile von Wollheim gelesen hatte, seine Bewunderung für den Vortrag bekundete, doch er fügte hinzu: „Ich bin überzeugt, dass es in Wollheims Geist ungeheuer interessant zugeht, aber ich bin nicht so sicher, ob er auch in die Welt passt.“

Zumindest der erste Teil dieser Bemerkung trifft haargenau: Jeder, der Wollheims Schriften liest, wird dabei einen Eindruck von der Intensität seiner Kunsterfahrung und von den komplexen Gestalten, in denen sein geistiges Leben sich entfaltete, empfangen – was man gewiss nicht von allen Texten der analytischen Philosophie und nicht einmal der analytischen Ästhetik sagen kann.

Wenn man philosophische Gedanken auf die Psychologie des Individuums bezieht, dem sie ihre Existenz verdanken, wirkt das oft deflationär, denn es scheint so, als lasse man die betreffenden philosophischen Gedanken mehr von persönlichen Umständen abhängen als von der reinen Vernunft. Doch in Wollheims Fall ist das offenkundig nicht der Fall. Wo das Thema und der Gegenstand der philosophischen Untersuchung das innere Leben des Geistes in seiner ganzen Bandbreite ist, in seinen außergewöhnlichen wie in seinen alltäglichen Gestalten, erscheint die Forderung verfehlt, dass die Philosophie Abstand von der Erfahrung aus der Perspektive der ersten Person halten oder diese Erfahrung ‚entpersönlichen‘ sollte.

In diesem Kontext kommt es viel mehr auf die Fähigkeit an, bestimmte Gegenstände in einer nicht-gewöhnlichen, außerordentlich tiefgehenden Weise zu erfahren, als auf die Fähigkeit zur Konstruktion von Argumenten. Wollheim hatte eine geradezu stratosphärische Begabung zur

---

<sup>1</sup> Vgl. Richard Wollheim, *Painting as an Art*, London 1987 (Anm. d. Übers.).

Analyse und zum Argumentieren, doch was ihn befähigte, philosophische Dimensionen von Kunstwerken zu erfassen, die anderen Kunstphilosophen entgingen, war seine außerordentliche Sensibilität. Diese Begabung machte nicht allein Wollheims Leben zu einem ungewöhnlich reichhaltigen, wie seine Autobiographie es eindrucksvoll bezeugt;<sup>2</sup> sie war auch eine Quelle seiner philosophischen Kreativität.

Der zweite Teil jener Bemerkung meines Kollegen brachte nicht etwa, wie man vielleicht vermuten möchte, Skepsis gegen die Psychoanalyse zum Ausdruck, denn Wollheim hatte in jenem Vortrag gar nicht über psychoanalytische Theorien gesprochen. Er bezog sich vielmehr auf die Fülle an Gehalt, die strukturelle Tiefgründigkeit, die Wollheim den Bildern (von Degas und von Manet) zugeschrieben hatte, über die er gesprochen hatte. Doch es besteht natürlich eine sehr enge Verbindung zwischen Wollheims Auffassung von der Tiefe und Fülle der Kunst und seinem psychoanalytischen Engagement. Diese Verbindung ist eines der Themen, über die ich sprechen möchte.

## 2. Zwei Traditionen

Doch zunächst möchte ich mich Wollheims ambivalentem Verhältnis zur analytischen Ästhetik zuwenden und darauf hinweisen, dass Wollheim, obwohl er einerseits unbestreitbar in dieser Tradition verankert ist und es vielfach so erscheinen kann, als betreibe er eine Art Begriffsanalyse, doch zugleich in wichtigen Hinsichten vom sprachanalytischen Programm ziemlich radikal abweicht. Diese Punkte stehen in engem Zusammenhang mit seinem Versuch, die Psychoanalyse für die ästhetischen Fragestellungen fruchtbar zu machen.

Wenn man einen Schritt zurücktritt und die Ästhetik als Disziplin in historischer Perspektive betrachtet, kann man erkennen, dass in ihr zwei weitgehend unabhängig voneinander sich entwickelnde und aus unterschiedlichen historischen Quellen gespeiste Ansätze oder Methodologien verfolgt wurden.

Einerseits gibt es die sogenannte „kontinentale“ oder nach-kantianische Tradition, die von Kant über die deutschen Idealisten bis ins zwanzigste Jahrhundert zu Philosophen wie Adorno und Heidegger führt; eine Tradition, die der Kunst eine ganz enorme *philosophische* Bedeutung zuschreibt und sich um die Bestimmung des Ortes der Kunst im Rahmen eines umfassenderen philosophischen Systems bemüht. Ohne Bezug auf einen solchen umfassenderen metaphysischen

---

<sup>2</sup> Vgl. Richard Wollheim, *Germans: A Memoir of Childhood*, London 2004 (Anm. d. Übers.).

Kontext muss die Kunst, nach der weithin geteilten Auffassung von Philosophen in dieser Tradition, unverständlich bleiben.

Dem steht auf der anderen Seite die jüngere analytische Tradition gegenüber, die sich der Kunst sozusagen auf Bodenniveau nähert, so weit wie möglich ohne irgendein philosophisches „Vorverständnis“, und ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf die grundlegendsten empirischen Gegebenheiten der Kunst sowie auf unser alltagssprachliches Reden über Kunst richtet. Statt auf eine einheitliche Theorie auszugehen, die das „Wesen“ der Kunst angeben sollte (ohnehin eine Vorstellung, der analytische Ästhetiker mit erheblicher Skepsis begegnen), entwickelt sich die analytische Ästhetik in der Form eines Zusammenhangs von Auseinandersetzungen über die manifesten empirischen Eigenschaften von Kunstwerken.

Dieser Gegensatz zwischen nach-kantianischer und analytischer Ästhetik in der Richtung ihrer Beschäftigung mit der Kunst – ‚von oben nach unten‘ im einen Fall, ‚von unten nach oben‘ im anderen – führt beide dazu, sehr verschiedene Kriterien für die Beurteilung philosophischer Aussagen über Kunst zum Einsatz zu bringen. Die erste Frage eines nach-kantianischen Kunsttheoretikers ist üblicherweise: Was kann diese Aussage über die Kunst beitragen zum Entwurf einer umfassenden, synoptischen Perspektive auf das Verhältnis zwischen Kunst und Philosophie? Demgegenüber wird die erste Frage eines analytischen Ästhetikers lauten: Inwiefern ist diese Aussage über die Kunst *gedeckt* durch die in der schlichten, vorphilosophischen Beobachtung zugänglichen Eigenschaften von Kunstwerken?

### 3. Wollheim in der Geschichte der analytischen Ästhetik

Der philosophiegeschichtliche Ort Wollheims auf der so skizzierten Landkarte liegt, wie ich bereits sagte, eindeutig auf der ‚analytischen‘ Seite. Wie gewissenhafte Leser seiner Fußnoten wissen, verfügte er zwar über gründliche Kenntnisse in der Geschichte der philosophischen Ästhetik, doch er beschäftigte sich (jedenfalls in seinen veröffentlichten Schriften) nicht damit, umständliche Rekonstruktionen oder kritische Einschätzungen historischer Größen wie Schillers oder Hegels zu entwickeln. Das hat wesentlich mit seiner Aversion gegen Kant zu tun, dessen Ästhetik den Ausgangspunkt für einen Großteil der kontinentalen Tradition darstellte.

Wollheim war jedoch nicht bloß ein *Anhänger* der Tradition der analytischen Ästhetik, sondern er war einer derjenigen, die maßgeblich für die Existenz dieser Tradition verantwortlich waren. Die Bedeutung Wollheims für die Bildung der analytischen Ästhetik ist kaum zu

überschätzen. Als sein Buch *Art and its Objects*<sup>3</sup> 1968 erstmals erschien, hatte die Ästhetik noch kaum begonnen, sich von ihrer Auslöschung als Disziplin zu erholen, die in den frühen Jahren der analytischen Philosophie offiziell verkündet worden war.

Die Ästhetik wurde als ein untergeordneter Bestandteil des britischen Idealismus angesehen, also jener philosophischen Tradition, gegen die sich abzugrenzen anfänglich das Selbstverständnis der analytischen Philosophie ausmachte. Und wie der britische Idealismus wurde auch die Ästhetik pauschal verworfen als eine Form philosophischer Rede, die auf einer Reihe von grundlegend verfehlten Begriffen beruhte, die durch eine richtige Auffassung von Sprache und Logik (so wurde behauptet) restlos aufgelöst werden könnte. Die Fragen, auf die die Ästhetik in der europäischen Tradition seit Kant Antworten zu geben versucht hatte, waren, so wurde gesagt, falsch gestellt; die vollmundigen Erklärungen der Ästhetiker galten entweder als unsinnig, beziehungsweise als bloße Tautologien, oder aber als haltlose Versuche zu empirischen Generalisierungen aus dem Lehnstuhl über Gegenstände, die eigentlich in den Zuständigkeitsbereich der empirischen Psychologie gehörten.

Einen wichtigen Schritt zur Wiedergewinnung der Möglichkeit philosophischen Nachdenkens über Kunst in der englischsprachigen Welt stellte – vor Wollheim – ein Buch von Monroe C. Beardsley dar: *Aesthetics. Problems in Criticism* (1958).<sup>4</sup> Darin wurde die Aufgabe der Ästhetik neu bestimmt als eine analytische Kommentierung der Begriffe, die im Diskurs der Literatur-, Kunst- und Musikkritiker Verwendung finden. Beardsley gab dem Kunstphilosophen immerhin wieder eine Aufgabe, wenn auch eine relativ begrenzte, denn der Auftrag, den er erteilte, ließ dem Kunstphilosophen keinerlei Raum für weitergehende konstruktive Entwürfe, die über das hinausreichten, was zur Klärung, Entwirrung (und so weiter) der kunstkritischen Praxis erforderlich wäre.

In diesem noch recht frostigen Klima zeigte Wollheims Buch, dass von Philosophen erheblich anspruchsvollere und weniger beschränkte Dinge über Kunst gesagt werden konnten, – insbesondere durch die Originalität und Brillanz seiner Vorschläge zu den Problemen der Repräsentation und des Ausdrucks in Kunstwerken. Wollheims Erklärungen der bildlichen Repräsentation durch das, was er „Sehen-in“ (oder „Hineinsehen“) nannte, und der expressiven Potentiale von Kunstwerken durch „Ausdruckswahrnehmung“ („expressive perception“) sowie

---

<sup>3</sup> Richard Wollheim, *Art and its Objects: An Introduction to Aesthetics*, New York, 1968; erw. Neuauflage: *Art and its Objects. With Six Supplementary Essays*, Cambridge 1980; dt. Übers.: *Objekte der Kunst*, Frankfurt/M. 1982 (Anm. d. Übers.).

<sup>4</sup> Monroe C. Beardsley, *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, New York 1958 (Anm. d. Übers.).

durch die projektive Zuschreibung bestimmter Eigenschaften („projective qualities“) haben weithin Anerkennung gefunden als Beiträge von bleibendem Wert.

Sein Buch leistete darüber hinaus zweierlei. Erstens formulierte es neue Fragen. So fragte Wollheim zum Beispiel, warum es überhaupt darauf ankommt, ob wir Kunstwerke als etwas geistiges oder als etwas physisches, als Individuen oder als Typen ansehen. Zweitens löste Wollheim durch die ihn auszeichnende, ebenso knappe wie treffende Kritik eine Reihe von Lehrmeinungen auf, die weithin akzeptiert wurden, aber das philosophische Nachdenken über Kunst behinderten; dazu gehörte unter anderem die Lehre von der „ästhetischen Einstellung“. (In späteren Texten hat Wollheim auch die Lehre, dass Kunst in Kategorien analysiert werden könne, die der Sprachanalyse angemessen sind, einer entsprechenden Kritik unterzogen.)

Die zunehmende Anreicherung der analytischen Ästhetik im Lauf der letzten dreißig Jahre kann daher zu einem erheblichen Teil zurückgeführt werden auf die Denkanstöße, die von Wollheims Buch und seinen späteren Schriften ausgingen.

#### 4. Wollheims Psychologismus

Es gibt allerdings eine wichtige, nicht immer genügend beachtete Differenz zwischen Wollheims Ansatz und dem, was in der analytischen Ästhetik als Standard gilt.

Wollheim wich vom analytischen Programm ab, indem er den Rückgriff auf *psychologische* Theorien als Lösungsansatz empfahl für Probleme, die doch als *begriffliche* angesehen wurden. Wenn er die Weise, wie ein Landschaftsgemälde einen bestimmten Gefühlszustand – etwa Melancholie – ausdrückt, als Projektion analysiert, handelt es sich dabei nicht um eine Analyse dessen, „was wir (vorphilosophisch) meinen“, wenn wir sagen, die Landschaft sei melancholisch, sondern er versucht, uns zu erklären, wie unsere Erfahrungen und alltagssprachlichen Begriffe verstanden werden sollten, indem er Begriffe heranzieht, über die wir entweder gar nicht verfügten oder die wir doch so nicht anzuwenden gewusst hätten. Die Einsicht, die Wollheims Erklärung uns eröffnet, soll mehr sein als bloß die Aufdeckung einer empirischen Eventualität, doch sie wird nicht als eine begriffliche Wahrheit ausgegeben.

In diesem Sinn sind Wollheims Theorien des Ausdrucks und der Repräsentation *spekulativ*: Sie übersteigen das „Begriffsschema“, an dem wir uns gewöhnlich, alltagssprachlich orientieren, wenn wir über Kunst nachdenken und sprechen.

#### 5. Warum spekulativ?

Damit stellt sich die Frage, sowohl ganz allgemein als auch insbesondere für Wollheim, warum man der Meinung sein kann, dass in diesem Sinn spekulative Theorien in der Ästhetik unerlässlich sind, und wie es möglich sein sollte, ihnen die erforderliche Fundierung zu verleihen, das heißt: unter welchen Bedingungen sie dem Einwand entgehen könnten, es handle sich dabei um nichts als haltlose Mutmaßungen.

Wollheim hielt nichts von der Antwort auf diese Frage, die aus dem Lager der nachkantianischen Ästhetiker gegeben wurde, nämlich dass die Spekulationen sich konsequent entwickeln ließen aus philosophischen Gewissheiten a priori, die die kognitiven Kapazitäten des gemeinen Menschenverstandes überstiegen.

Die Antwort lag für Wollheim stattdessen, wenig überraschend, in der Psychoanalyse. Der Grund, warum – für Wollheim – Spekulation unerlässlich ist, um ästhetische Fragen befriedigend zu beantworten, liegt darin, dass Kunst *psychologisch* verstanden werden muss und dass die gewöhnliche Alltagspsychologie nicht tief genug reicht oder nicht umfassend genug ist, um ein angemessenes Verständnis der Kunst zu gestatten. Wenn wir Kunst verstehen wollen, müssen wir mithin über die Alltagspsychologie hinausgehen.

## **6. Emotionale Wirkung fiktiver Gegenstände**

Diesen Punkt möchte ich nun vertiefen im Hinblick auf eines der vieldiskutierten Standardprobleme der analytischen Ästhetik – eines der wenigen Probleme, mit denen sich Wollheim, soweit ich weiß, zumindest in seinen veröffentlichten Schriften, niemals befasst hat. Falls das, was ich über dieses Problem sagen werde, zutreffen sollte, dürfte sich daraus zugleich auch eine Erklärung dafür ergeben, warum dieses Problem Wollheims Interesse nicht fesseln konnte.

Es geht um das Problem der emotionalen Wirkung fiktiver Gegenstände, wie es üblicherweise in der Standard-Klausurfrage gestellt wird: „Wie kann es sein, dass das Schicksal der Anna Karenina uns bewegt?“

Dabei wird das Problem üblicherweise so verstanden, dass die Möglichkeit, durch etwas bewegt zu werden (im Sinne von: emotional auf etwas zu reagieren), im allgemeinen einen bestimmten Glauben oder ein Fürwahrhalten voraussetzt (einen Glauben an die Wirklichkeit dessen, worauf das Gefühl sich bezieht), und dass in dem betreffenden Fall eben dieses Fürwahrhalten (die Annahme, dass jene Anna Karenina ‚wirklich‘ leidet) ausgeschlossen ist durch die Nicht-Wirklichkeit des Fiktiven. Wir wissen, dass die Geschichte von Anna Karenina bloße Fiktion ist, deshalb können wir nicht glauben, was wir doch glauben müssten, um Mitleid

mit Anna Karenina empfinden zu können, was zu dem Widerspruch führt, dass wir glauben und zugleich nicht glauben, dass Anna Karenina leidet, oder dass wir durch ihr Schicksal bewegt und zugleich doch nicht wirklich bewegt sind.

Versuche, dieses Paradoxon aufzulösen, gehen üblicherweise so vor, dass irgendeine Kombination von Fürwahrhalten, Für-unwahr-halten und Nicht-für-wahr-halten (Zweifel oder Urteilsenthaltung) vorgeschlagen wird, wobei die verschiedenen Formen des Glaubens oder Nicht-glaubens häufig verschiedenen Ebenen oder Reflexionsstufen zugeschrieben werden, etwa als ein Glauben (oder Nicht-glauben) erster oder zweiter Ordnung. Stattdessen oder daneben mögen derartige Lösungsversuche auch neue mentale Einstellungen einführen, die zwar teilweise mit dem Glauben oder Fürwahrhalten verwandt sein mögen, sich in anderer Hinsicht aber auch davon unterscheiden. So wurde beispielsweise – um nur eine gegenwärtig einflussreiche Theorie zu nennen – vorgeschlagen, dass eine bestimmte Haltung des Sich-etwas-Vormachens oder Sich-etwas-vormachen-Lassens („*make-believe*“) eine entscheidende Rolle spielt bei der emotionalen Wirkung fiktiver Gegenstände.<sup>5</sup>

Die Kritik an derartigen Vorschlägen folgt wiederum einem standardisierten Muster. Einer bestimmten Lösung wird entweder vorgeworfen, dass sie das Problem lediglich verdecke oder in ihrem Versuch, es aufzulösen, scheitere, oder es wird zwar zugestanden, dass die Auflösung des Paradoxons formal überzeugend durchgeführt sei, aber anschließend dieser Auflösung vorgehalten, dass sie nicht mehr in der Lage sei, die emotionale Wirkung verständlich zu machen, indem hinreichende Bedingungen für das regelmäßige Eintreten dieser Wirkung angegeben werden.

Sofern der Lösungsvorschlag das Postulat einer neuartigen mentalen Einstellung erfordert, lautet der Standardeinwand, dass die unterstellte mentale Einstellung (des „Sich-etwas-Vormachens“ oder wie auch immer sie konzipiert sein mag) lediglich *ad hoc* konstruiert und dementsprechend inhaltslos sei, so dass der Vorschlag, ungeachtet seines Auftretens als Erklärung, tatsächlich nichtssagend bleibe.

Ich meine nun, dass es eine Erklärung dafür gibt, warum die Diskussion dieses Problems in der Ästhetik dem skizzierten Muster folgen – und warum sie unentschieden enden muss, bedingt dadurch, wie die Auseinandersetzung angegangen wird. Dabei ist davon auszugehen, dass die Weise, wie die Problemstellung formuliert wird – unter Verwendung von Begriffen des Glaubens und des Gefühls, die der Alltagspsychologie entstammen –, eine Lösung erforderlich macht, die ebenfalls auf der Grundlage der Alltagspsychologie erreichbar sein sollte. Das führt dazu, dass

---

<sup>5</sup> Vgl. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Function of the Representational Arts*, Cambridge, Mass. 1990 (Anm. d. Übers.).

der Alltagspsychologie eine hinreichende Erklärung für die emotionale Wirkung fiktiver Gegenstände abverlangt wird. Da aber die emotionale Wirkung fiktiver Gegenstände eines der zahlreichen psychologischen Phänomene ist, die die Alltagspsychologie allenfalls zur Kenntnis nehmen und irgendwie begrifflich erfassen kann, ohne sie jedoch erklären zu können, verhindert die Weise, wie die üblicherweise Auseinandersetzung angegangen wird, von vornherein die geforderte Lösung.

Was wir stattdessen – aus einer Perspektive, die mir als eine Wollheimianische erscheint – über die emotionale Wirkung fiktiver Gegenstände sagen sollten, ist: dass die Zusammensetzung unserer Annahmen und Überzeugungen, wenn wir durch fiktive Gegenstände emotional berührt werden und uns zu ihnen emotional engagiert verhalten, keineswegs das philosophische Problem aufwirft, das üblicherweise unterstellt wird. Anzunehmen, dass dieses Problem sich tatsächlich stellt, heißt, zu unterstellen, dass die Alltagspsychologie zutreffend, umfassend und hinreichend sei, – was in der Tat nicht der Fall ist. Was die Alltagspsychologie betrifft, handelt es sich nun einmal um eine schlichte Tatsache, dass die imaginative Leistung des Geistes hinreicht, um ein Gefühl hervorzurufen; um diese Tatsache verständlich zu machen, müssen wir offenkundig einen umfassenderen Begriff des Geistes einführen als den, an dem sich die Alltagspsychologie typischerweise orientiert.

Die allgemeine Moral, die aus der Beschäftigung mit diesem besonderen Problem gezogen werden kann, besagt, so meine ich, dass Probleme in der Ästhetik, die ihrer Form nach psychologisch sind oder von denen angenommen wird, dass sie psychologische Lösungen erfordern, philosophisch nicht gelöst werden können ohne Rückgriff auf psychoanalytische Theorien oder andere psychologische Modelle, die über die Alltagspsychologie hinausgehen. Da nun Wollheim bereits von einer Konzeption des Geistes ausging, die von vornherein die Grenzen der Alltagspsychologie überschritt, konnte er schon die Prämisse jener Auseinandersetzung um die Möglichkeit der emotionalen Wirkung fiktiver Gegenstände niemals akzeptieren und hat sich folgerichtig auf diese Diskussion nicht eingelassen.

### **7. Wollheims weite, grundsätzliche Kunstauffassung und Philosophie des Geistes**

Ich sagte bereits, dass der Unterschied zwischen nach-kantianischer und analytischer Ästhetik sich in ihren unterschiedlichen Einstellungen im Hinblick auf die zu verfolgende Richtung der philosophischen Erklärung niederschlägt, indem ich den stückweise „von unten nach oben“ vorgehenden analytischen Ansatz, der sich alle Mühe gibt, der Kunst keinerlei philosophisches



Vorverständnis überzustülpen, abhob von der nach-kantianischen Neigung, „von oben“ mit vorgeblichen Wahrheiten *a priori* darüber, was Kunst wesentlich sein müsse, zu beginnen.

Nun bringt Wollheims psychoanalytisch informierter Zugang zur Kunst es mit sich, dass er auch im Hinblick auf diese grundlegende methodologische Alternative nicht direkt dem analytischen Typus entspricht. Wollheims Vorschläge in der Ästhetik entspringen immer einer weiten Konzeption des Geistes. Diese Konzeption, in die selbstverständlich elementare Motive der Psychoanalyse eingegangen sind, ist grundsätzlich abstrakter und rein philosophischer Natur. Wollheim begreift den Geist als etwas, das nicht zufällig, sondern ganz wesentlich in einer Bestrebung besteht, ein bestimmtes Verhältnis zu sich selbst zu erreichen, sich selbst zu erfassen oder in Besitz zu nehmen, in einer Weise, die es ihm ermöglichen sollte, Befriedigung oder Erfüllung in sich selbst und durch sich selbst zu erlangen. Diese Dimension eines selbstbezüglichen Strebens ist zu unterscheiden von der Reflexivität des gewöhnlichen epistemischen Selbstbewusstseins und ist nicht zu verwechseln mit irgendeinem partikulären Begehren oder einer bestimmten Einbildung, die der Geist vor sich bringt; es handelt sich dabei eher um etwas, das entscheidend daran beteiligt ist, den menschlichen Geist überhaupt erst dazu zu befähigen, dass er so etwas wie Wünsche oder Vorstellungen ausbilden kann.

Dieser Gedanke taucht in Wollheims Schriften immer wieder auf – schon in dem frühen Aufsatz „The mind and the mind's image of itself“,<sup>6</sup> in seiner Lehre von den mentalen Zuständen, die eine Repräsentation ihrer selbst implizieren, was sowohl in seiner Theorie des Erinnerungsvermögens<sup>7</sup> eine Rolle spielt als auch in seiner Konzeption des leiblichen Ich,<sup>8</sup> in seinem Begriff einer „archaischen“ Theorie des Geistes, der Imagination und der Phantasie, und so fort. Er ist auf das engste verknüpft mit dem, was Wollheim das Bild des Geistes von sich selbst als *räumlichem* nennt oder als zumindest (wie er es einmal ausdrückte) „mit einem Anflug von Räumlichkeit behaftet“: Das Bild des Geistes von sich selbst in einer räumlichen Vorstellung ist sozusagen sein erster Versuch, sich selbst in den Griff zu bekommen.

Ich glaube, diese Konzeption kommt auch darin zum Tragen, wie Wollheim selbst seine Analysen der Repräsentation und des Ausdrucks im Kunstwerk einschätzt: Diese Analysen gehören für ihn zu (und werden getragen von) einer weiter gefassten Konzeption, die Kunstwerke

---

<sup>6</sup> Richard Wollheim, „The mind and the mind's image of itself“, *International Journal of Psycho-Analysis* 50 (1969), S. 209-220. Es handelt sich um Wollheims Ernest Jones Lecture vor der British Psycho-Analytical Society, vom 13. März 1968 (Anm. d. Übers.).

<sup>7</sup> Vgl. Richard Wollheim, „Memory, Experiential Memory and Personal Identity“, in: G. Macdonald (Hrsg.), *Perception and Identity: Essays Presented to A. J. Ayer, with His Replies*, Ithaca, NY, 1979, S. 186–234.

<sup>8</sup> Vgl. Richard Wollheim, „The Bodily Ego“, in: R. Wollheim & J. Hopkins (Hrsg.), *Philosophical Essays on Freud*, Cambridge, 1982, S. 124–138 (Anm. d. Übers.).

als Entäußerungen psychologischer Zustände auffasst, welche Konzeption ihrerseits zu seiner weiter gefassten Konzeption des Geistes gehört (und von dieser gestützt wird), die erklärt, warum der Geist überhaupt das Bedürfnis danach sollte entwickeln können, sich so zu entäußern, wie es in künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen zu beobachten ist.

In diesem Zusammenhand erscheint es mir aufschlussreich, Wollheim in Kontrast zu setzen zu R. G. Collingwood, mit dessen Kunstphilosophie Wollheims eigene Kunsttheorie – bei aller tiefgehenden Kritik, die er daran übte – vieles gemeinsam hat.

Collingwood setzt – nach idealistischer Tradition – Kunst mit *Ausdruck* gleich, und zwar entsprechend einer ganz bestimmten Vorstellung: Der Künstler produziert demnach sein Werk, um einen bestimmten Gefühlszustand *auszudrücken*. Der (meines Erachtens) unbefriedigendste Punkt bei Collingwood betrifft das *Motiv* für den Willen zum Ausdruck. Collingwood stellt es so dar, als ginge es dem Künstler darum, durch expressive Artikulation in der Form des Werkes allererst *Klarheit* über seinen eigenen affektiven Zustand zu erlangen. Doch dies (so jedenfalls erschien es mir von Anfang an) ist ein allzu oberflächliches Motiv – oder eine zu oberflächliche Beschreibung des dem künstlerischen Ausdruck zugrundeliegenden psychologischen Motivs. Denn darin wird ja ein unabhängiges *kognitives* Interesse vorausgesetzt, das sich (von oben) auf den betreffenden affektiven Geisteszustand richtet, so dass das Kunstwerk als das Resultat aus dem glücklichen Zusammenwirken zweier voneinander unabhängiger mentaler Vektoren erscheint – einerseits dem emotionalen Druck des Subjekts, sich abreagieren zu müssen, andererseits dem kognitiven Interesse des Subjekts, um sein Gefühl zu wissen und es zu kennen. Wollheims Konzeption des Geistes kann, indem sie eine einzige, gemeinsame Quelle sowohl für die kognitiven als auch für die affektiven Bewegungen des Geistes angibt, die bei Collingwood implizierte Kontingenz des Zustandekommens der Kunstwerke vermeiden und somit das ergänzen, was bei Collingwood fehlt.

### **8. Woher kommt diese Konzeption?**

Wenn nun dieser Gedanke, dass der Geist danach strebt, Selbstbezüglichkeit zu erreichen, wie ich unterstellt habe, für Wollheim grundlegend ist, stellt sich natürlich die Frage: Woher kommt diese Konzeption? Wie kam sie zu Wollheim? Wie kam er zu ihr?

Diese Frage verdient eine Antwort, denn bei dieser Konzeption des Geistes handelt es sich offenkundig nicht in irgendeinem direkten Sinn um etwas induktiv aus empirischen Gegebenheiten Abgeleitetes, und Wollheim war doch, wie ich gesagt habe, keineswegs ein

Anhänger, wenngleich immerhin ein Leser, der idealistischen Philosophen, denen eine solche Auffassung vom Geist als Axiom galt.

Zur Beantwortung dieser Frage kann ich drei Vorschläge anbringen (die sich nicht gegenseitig ausschließen):

Erstens – von F. H. Bradley, jenem britischen idealistischen Philosophen, für den sich Wollheim seit seinen philosophischen Anfängen sehr interessierte und über den er 1959 eine Monographie veröffentlichte.<sup>9</sup> In Bradleys absolutem Idealismus wird die Welt zu einer sich selbst erfassenden Einheit aufgelöst. Wollheim interpretierte dies – wie er im Nachwort zu seiner Studie erklärt – als eine Art Projektion in Form eines metaphysischen Systems, eine Projektion eines Ideal-Zustandes, zu dem nicht nur der Philosoph Bradley sich unwiderstehlich hingezogen fühlte, sondern auf den in der Tat und mit Recht der menschliche Geist überhaupt aus ist.

Zweitens meine ich, dass Wollheim, indem er diese Konzeption ausarbeitete, etwas entfaltete, das bereits in der psychoanalytischen Theorie begrifflich impliziert ist. Das ist natürlich eine andere Geschichte, aber es ist schon des öfteren von Ideengeschichtlern bemerkt worden, dass die Psychoanalyse – neben all dem naturwissenschaftlichen Materialismus des 19. Jahrhunderts, der in Freuds Denken Eingang fand – in einer Abstammungslinie steht, die bis auf die frühere deutsche Romantik zurückführt, und wesentliche Einflüsse der romantischen Naturphilosophie verdankt, in der die Vorstellung vom Geist als einem auf sich selbst gerichteten produktiven Vermögen bereits entwickelt worden war. #

Drittens meine ich – womit ich auf meine eingangs gemachten Bemerkungen zurückkomme –, dass Wollheim auf diese Konzeption des Geistes, die sich für ihn durch aufmerksame Beobachtung und Reflexion auf sein eigenes inneres Leben zur Gewissheit verdichtete, durch etwas kam, das wohl als eine reine cartesianische Einsicht beschrieben werden muss: Er *sah* sozusagen unmittelbar, dass die grundlegende Gestalt des Geistes in dem Sinn reflexiv ist, den ich anzudeuten versucht habe.

## 9. Wollheims Romantik

Eine letzte Bemerkung, die noch einmal auf den skeptischen Kommentar zurückkommt, den ich eingangs zitierte, – auf den Zweifel, ob Wollheims Geist, so interessant es auch immer darin zugehen mag, überhaupt „in die Welt passt“.

Die Antwort darauf ist selbstverständlich, dass es darauf ankommt, von welchem Teil der Welt denn die Rede sein soll. Die elementare physische Naturwelt weist gewiss nicht die Art von

---

<sup>9</sup> Richard Wollheim, F. H. Bradley, Harmondsworth 1959.

Strukturen und Gestalten auf, die Wollheim interessierten. Doch das hat Wollheim ja auch nie behauptet oder unterstellt; er war *kein* Idealist, er nahm *nicht* an, dass die Natur von irgendetwas geist-artigem getragen sei.

Wenn jedoch von jenem Teil der Welt die Rede sein soll, der der Geist ist, jene Art Geist, wie er in uns am Werk ist, dann muss die Antwort „Ja“ lauten, denn nach Wollheims Darstellung unterscheidet sich der Geist von den übrigen Teilen der Welt eben durch die ihm innewohnende Fähigkeit, reflexive Formen auszubilden, die in der Natur sonst nicht vorkommen. Dieselbe Antwort gilt darüberhinaus auch für jene Teile der Welt, die der Geist sich anzueignen, sich zu eigen zu machen wusste, – und nichts entspricht dieser Beschreibung mehr als Kunstwerke. Ein Kunstwerk ist ein Stück Natur, das zu einem Stück Geist verarbeitet worden ist. Wenn wir Kunst betrachten und darin jene komplexen Gestaltbildungen und Tiefenstrukturen entdecken, die Wollheims Erläuterungen zur Malerei und anderen Künsten an den Tag bringen, dann sehen wir etwas, *was wirklich da ist*: Unser Geist erfährt, dass er tatsächlich „in die Welt passt“, und zwar so, dass er hier *zu sich selbst (heim-) kommen* kann, gerade so, wie es seit jeher der tiefste, konstitutive Wunsch des Geistes gewesen ist.

Demnach ist Wollheim eine Art philosophischer Romantiker. Eine der außerordentlichsten Leistungen Wollheims ist, dass er imstande war, eine romantische philosophische Vision der Art, die historisch eher der nach-kantianischen Tradition zugerechnet würde, in einer Sprache zu artikulieren, die geeignet war, ihm den tiefen Respekt, wenn schon nicht die ungeteilte Zustimmung, der hartnäckigsten, von ihrem Temperament her zutiefst skeptisch eingestellten analytischen Philosophen einzutragen.

*Aus dem Englischen von Eberhard Ortland*