

II David Humes *Vier Abhandlungen* (dt. 1758, 1759)



Abb. 1: Johann Jacob Dusch (Hg.): *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften, nebst einigen Oden auf gegenwärtige Zeiten*. Altona 1758, Titelblatt.

Im 18. Jahrhundert trug die Begeisterung für die britische Kultur wesentlich zur Entwicklung der literarischen Produktion im deutschen Sprachraum bei. Besonders ab den 1750er Jahren faszinierte die Lyrik im hohen Ton eines Milton oder Young, wurden britische Romane sowie theoretische Schriften gelesen.¹ Bezogen auf die Jahrzehnte zwischen 1740 und 1780 wird zugleich von einer empiristischen Phase gesprochen.² In dieser Zeit erschienen Humes *Four Dissertations* und wurden kurz darauf ins Deutsche übersetzt. Hume kann – wie Pope und Shaftesbury – als Vordenker wesentlicher Elemente der ästhetischen Theoriebildung gelten. Man verband mit ihm den Empirismus, also die Auffassung, dass das Wissen auf Sinneswahrnehmungen beruht, denn es war bekannt, dass Hume Gefühl, Intuition und persönlicher Erfahrung eine besondere Bedeutung zusprach. Dabei war er gar kein strenger Empirist. Während bei Locke der Verstand komplexe Ideen bildet, die immer in einfachen Ideen der inneren oder äußeren Wahrnehmung gründen, unterscheidet Hume zwischen Eindrücken und Ideen. Er legt dadurch die Grundlage, die Welt der Ideen letztlich doch von den Tatsachen abzugrenzen und Erkenntnisse bei weitem nicht nur auf Erfahrungen zu gründen.³ Das hatte Auswirkungen auf seine Position im Geschmacksdiskurs. Doch diese feinen Unterschiede waren den deutschen Leserinnen und Lesern im 18. Jahrhundert kaum bekannt. Hume war als schottischer Aufklärer im Gespräch, zugleich verbreiteten sich seine deistischen Zweifel an einer Interaktion zwischen Gott und Mensch so schnell, dass das deutschsprachige Publikum für ihn eine Schublade aufgezogen hatte, noch bevor es auch nur die Chance hatte, seine Texte gründlicher zur Kenntnis zu nehmen.⁴ Bei-

1 Vgl. dazu Knapp u. Kronshage: Einleitung.

2 Peter-André Alt: *Aufklärung*. Stuttgart 2001, S. 7. Steffen Martus übernimmt dieses Schema insofern, als dass er als Grundstimmung oder intellektuelles Leitbild der mittleren Aufklärung eine offene, empiristische Orientierung am gesunden Menschenverstand und an den natürlichen Bedürfnissen der Menschen schildert, das Kant mit seiner unbequemen Philosophie durchkreuzt (ders.: *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert – ein Epochenbild*. Berlin 2015, S. 14f.).

3 Als Nachweis mag hier eine Stelle in der vierten Abhandlung dienen, in der er die Farbe als Phantasma der Sinne bezeichnet (David Hume: *Of the Standard of Taste*. In: Ders.: *Four Dissertations*. London 1757, S. 203–240, hier S. 215; vgl. ders.: *Von der Grundregel des Geschmacks*. In: Ders.: *Vier Abhandlungen* [übers. v. Friedrich Gabriel Resewitz]. Quedlinburg u. Leipzig 1759, S. 235–280, hier S. 262).

4 Diese Rezeptionshaltung wurde im Vereinigten Königreich vorgeprägt. Auch dort war Humes *Treatise* kaum gelesen worden, auch dort wurde Hume erst bekannter, als er begann, populärer zu formulieren. Seine eigentlich religionskritischen Schriften teilte er zu Lebzeiten nur mit den engeren Freunden. In Deutschland wurden seine *Dialoge über natürliche Religion* wenige Jahre nach seinem Tod und damit vor dem *Treatise* bekannt gemacht (vgl. Lore Knapp:

spielsweise wurde die erste konzentrierte Schrift *A Treatise of Human Nature: Being an Attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects* (1738–1740) erst am Ende des 18. Jahrhunderts übersetzt.⁵ Dass das Interesse an Humes Philosophie zu dieser Zeit weiter anhielt, wird auch daran deutlich, dass Wilhelm Gottlieb Tennemann 1793 eine Neuübersetzung der *Enquiry* anfertigte. Gerade zu der Zeit, in der bezogen auf die allgemeine Anglophilie sowie auf die empiristische Phase in Literatur und Philosophie die These vertreten wird, sie werde schwächer und durch neue Denkweisen ersetzt, werden diese Übersetzungsprojekte verfolgt. Die Rezeption Humes in Deutschland ist zu dieser Zeit eher noch intensiver als in den vorangegangenen Jahrzehnten.⁶

Die *Four Dissertations* (1757) wurden bereits Ende der 50er Jahre des 18. Jahrhunderts ins Deutsche gebracht und stehen damit relativ zu Beginn des empiristischen Diskurses in der deutschsprachigen Ästhetik.

1 Charakteristika des ästhetischen Empirismus bei Hume

Bezeichnend für die empiristische Ästhetik in David Humes *Four Dissertations* sind zehn Aspekte, die in den folgenden Unterkapiteln jeweils genauer beschrieben werden:

- Weiterentwicklung von Lockes Ideenlehre und Assoziationstheorie,
- Beschreibung eines ganzheitlichen Zusammenspiels von Empfindungen und Denkvermögen oder Sinneswahrnehmungen und Verstand,
- physiologisches Interesse an der Funktion der Sinne und Organe,
- psychologisches Interesse für eine große Bandbreite der Gefühlsausdrücke,⁷

Johann Joachim Eschenburgs „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften“. Bezüge zu Henry Home und Hugh Blair. In: Dies. u. Eike Kronshage [Hg.]: *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832*. Berlin 2016, S. 71–92, hier S. 87). Vgl. auch Christopher Voigt: *Der englische Deismus in Deutschland. Eine Studie zur Rezeption englisch-deistischer Literatur in deutschen Zeitschriften und Kompendien des 18. Jahrhunderts*. Tübingen 2003, S. 5.

⁵ Ludwig Heinrich Jakob veröffentlicht die Übersetzung in den Jahren 1790–1792. Vgl. Günter Gawlick u. Lothar Kreimendahl: *Hume in der deutschen Aufklärung. Umrisse einer Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart 1987, S. 47.

⁶ Vgl. Manfred Kuehn: *The Reception of Hume in Germany*. In: Peter Jones (Hg.): *The Reception of David Hume in Europe*. London 2005, S. 98–138; Gawlick u. Kreimendahl: *Hume in der deutschen Aufklärung*.

⁷ Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 204.

- Idee, ästhetische Emotionen naturwissenschaftlich zu untersuchen,⁸
- explizites Interesse an einer experimentellen Forschung im Bereich der Ästhetik,⁹
- breiter Gegenstandsbereich ästhetischer Erfahrung, der das Leben wie die Kunst und innerhalb der Künste auch transitorische, performative und ereignishafte Formen berücksichtigt,
- rezeptionsorientierte Herangehensweise,
- Interesse am künstlerischen Schaffensvorgang und an Auswirkungen des wahrnehmungstheoretischen Denkens auf die Aufführungspraxis im Theater,
- funktionale Analyse von emotionalen Reaktionen.

So wird statt vom Erhabenen konkret von den Gefühlen an einem Abgrund gesprochen und das Schöne wird als Mittel zum Vergnügen und in seiner Funktion der Gemeinschaftsbildung verstanden. Zweckfreier Genuss – etwa einer Landschaft – wird im Sinne einer rezeptionsorientierten Autonomieästhetik von solchem Genuss unterschieden, der an psychologische Antriebe oder Empfindungen wie Neid gebunden ist.¹⁰

2 David Humes *Of the Standard of Taste* (1757)

2.1 David Humes *Of the Delicacy of Taste and Passion* (1742)

In *Of the Delicacy of Taste and Passion* – einem kurzen Essay aus dem Jahr 1742, der bis heute nicht ins Deutsche übersetzt ist – beschreibt Hume das Verwobenheit von Emotionen und Empfindungen, Handlungen und Werturteilen.¹¹ Hume argumentiert in vier Schritten. Zuerst unterscheidet er eine Feinheit des Gefühls von einer Feinheit des Geschmacks, wobei er zunächst die Gemeinsamkeiten beider Eigenschaften herausstellt, um dann im zweiten Schritt den wesentlichen Unterschied zu nennen. Die Feinheit des Geschmacks sei nämlich erstre-

⁸ David Hume: *Of the Passions*. In: Ders.: *Four Dissertations*, S. 119–181, hier S. 181. Vgl. ders.: *Von den Leidenschaften*. In: Ders.: *Vier Abhandlungen*, S. 157–216, hier S. 216.

⁹ „When we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity, we must choose with care a proper time and place“ (Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 213).

¹⁰ Ebd., S. 169.

¹¹ David Hume: *Of the Delicacy of Taste and Passion* [vordatiert auf 1741]. In: Ders.: *Essays, Moral and Political*. 2 Bde. Hg. v. R. Fleming u. A. Alison. Edinburgh 1741/1742, hier Bd. 1, S. 1–8.

benswert und die Feinheit des Gefühls dagegen nicht. *Delicacy of Passion* lässt sich auch mit ‚emotionale Empfindsamkeit‘, ‚Labilität‘, ‚Feinfühligkeit‘, ‚Feinheit der Leidenschaften‘, ‚Leidenschaftlichkeit‘, ‚Begeisterungsfähigkeit‘ oder am ehesten wohl mit ‚besondere Emotionalität‘ übersetzen. Hume zieht die Anlage zur Gelassenheit solch einer emotionalen Intensität vor, zumal ein lebhaftes Temperament auch Vorsicht und Diskretion vermissen lasse und auf diese Weise zu Fehlern verleite. So ist es im dritten Schritt effektiv zu erklären, dass der Geschmackssinn dazu dienen kann, eine übermäßige Gefühligkeit und damit einhergehende Stimmungsschwankungen auszugleichen und zu mäßigen. Schließlich, viertens, geht es darum, dass eine durch die Künste geschulte Feinheit des Geschmacks auch förderlich für Liebe und Freundschaft ist. Der Argumentationsgang dient also dazu, den Nutzen eines ausgeprägten Geschmackssinns zu betonen, der sich durch den passiven oder auch produktiven Umgang mit den Künsten verfeinern lasse. Die Beschäftigung mit dem Schönen oder sogar mit der Kraft des Ungestalten kann, so heißt es, eine Überlegenheit gegenüber Ereignissen bewirken, die das Gemüt sonst in Aufruhr bringen würden. Darin besteht ein elitärer Anspruch, der im späteren Aufsatz *Of the Standard of Taste* ebenso aufgegriffen wird wie die Rede von der Feinheit des Geschmacks.

2.2 Empiristische Aspekte

Humes bekannter Essay *Of the Standard of Taste*, den er 1757 veröffentlicht, aber wohl 1755 oder sogar schon früher geschrieben hat,¹² trägt wesentlich zur Entwicklung der empiristischen Ästhetik bei.¹³ Der Text lässt sich in drei Teile gliedern. Im ersten Teil verbindet Hume die Redewendungen ‚Über Geschmack lässt sich nicht streiten‘ und ‚Schönheit liegt im Auge des Betrachters‘ mit den Empiristen. Die empiristische Rezeptionsästhetik beschränkt sich, so legen seine Aus-

¹² Vgl. Timothy M. Costelloe: *The British Aesthetic Tradition. From Shaftesbury to Wittgenstein*. Cambridge 2013, S. 102.

¹³ Vgl. zur Forschung Babette E. Babich u.a. (Hg.): *Reading David Hume's "Of the Standard of Taste"*. Berlin u. Boston 2019; Gerhard Streminger: *David Hume. Der Philosoph und sein Zeitalter*. München 2011, S. 403–407; Timothy Costelloe: *Hume's Aesthetics. The Literature and Directions for Research*. In: *Hume Studies* 30 (2004), S. 87–126; Alexander Broadie: *Hutcheson, Hume and Turnbull: Art and Aesthetic Theory*. In: Ders. (Hg.): *The Cambridge Companion to the Scottish Enlightenment*. Cambridge 2003, S. 280–297; Astrid von der Lühe: *David Humes ästhetische Kritik*. Hamburg 1996, S. 207–242; Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, S. 141–144.

fürhungen zunächst nahe, auf die vielfältige Beschreibung geschmacklicher Vorlieben sowie subjektivistischer Erkenntnisse und Urteile, die auf individuellen Sinneswahrnehmungen und Erfahrungen beruhen. Hume sucht darüber hinaus nach Regeln und Normen für gute Literatur und vorbildlichen gesellschaftlichen Umgang. Sein *Standard of Taste* ist auch ein Maßstab des Handelns.¹⁴ Im zweiten Teil entwickelt er in Anlehnung an seinen frühen Aufsatz *Of the Delicacy of Taste and Passion* fünf Kriterien für gute Kritiker. Sie müssen gesund und empfindsam sein, sollten – sei es durch praktische oder rezipierende künstlerische Betätigung – das Vergleichen in ihrem Beurteilungsbereich geübt haben, sich dabei aller Vorurteile enthalten und den klaren Menschenverstand nicht verlieren. Indem Hume einräumt, dass sich auch der beste Kritiker nicht in allen Zeiten, Kulturen und Generationen gleich gut auskennen kann, empfiehlt er keine Spezialisierungen, sondern einen assoziativen Blick für verbindende Elemente.¹⁵ Vollkommene Kritik ist ein unerreichbares Ideal, weil Übung und Erfahrung eine kulturelle Prägung bewirken und der Vorurteilslosigkeit unwillkürlich entgegenwirken.¹⁶ Der Essay hat daher einen idealistischen Charakter, der sich bestätigt, soweit der Maßstab des Geschmacks in der Idee besteht, die wahre Kritiker vom zeitlosen Objekt oder Verhaltensmuster bilden.

Bevor Hume im dritten Teil zu Toleranz in religiösen Fragen aufruft,¹⁷ nähert er sich einem Standard des Geschmacks mittels klassizistischer Merkmale, die den empiristischen Zügen seiner Herangehensweise zunächst entgegenstehen.¹⁸

14 Vgl. zur ethischen Komponente Mario Bührmann: *Das Labor des Anthropologen. Anthropologie und Kultur bei David Hume*. Hamburg 2008, S. 60.

15 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 234.

16 Vgl. zum idealistischen Blick auf den Kritiker Peter Kivy: *Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle*. In: *The British Journal of Aesthetics* 7/1 (1967), S. 57–66; Stephanie Ross: *Humean Critics: Real or Ideal?* In: *The British Journal of Aesthetics* 48/1 (2008), S. 20–28; Paul Guyer: *Humean Critics, Imaginative Fluency, and Emotional Responsiveness: A Follow-Up to Stephanie Ross*. In: *The British Journal of Aesthetics* 48/4 (2008), S. 445–456; James Shelley: *Hume and the Joint Verdict of True Judges*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 71 (2013), S. 145–153.

17 Dazu äußert sich Hume auch im Essay *Über die natürliche Religion* bezogen auf die Mode in verschiedenen Kulturen und die Relativität des Geschmacks: „And thus all mankind stand staring at one another; and there is no beating it out of their heads, that the turban of the *African* is not just as good or as bad a fashion as the cowl of the *European*.“ (David Hume: *The Natural History of Religion*. In: Ders.: *Four Dissertations*, S. 1–117, hier S. 75f.).

18 Humes Klassizismus besteht auch in der Anlehnung an die aristotelische Lehre der drei Einheiten in seinem Kapitel über die Regeln der Bildung von Assoziationen in der ersten *Enquiry*, wobei er eine Theorie der Fiktion entwirft, die jedoch innerhalb seines Systems vor allem Erkenntnistheoretisches an der Dichtung anschaulich macht (Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 17–23). Den Ausdruck klassizistisch nutze ich dabei im Sinne von

Er beschreibt am Kunstwerk die stimmige Einheit des Ganzen, die wechselseitigen Beziehungen seiner Teile¹⁹ sowie das Attribut der Zeitlosigkeit, das poetische Texte von philosophischen Theorien unterscheidet. Hume formuliert ein Stilideal um Eleganz, Schlichtheit und Dauer, wobei er sich – etwa bezogen auf Homer – auf die einhellige Erfahrung der Völker und Zeiten beruft.²⁰ Den Standard sieht er in bleibenden Werken – ergänzt durch die Idee vollkommener Schönheit.²¹ Dieser Argumentationsgang ist in zweierlei Hinsicht unstimmtig: Erstens kombiniert Hume das klassizistische Ideal der Zeitlosigkeit mit den aufklärerischen Vorgaben Sittlichkeit und Schicklichkeit. Seinem Zeitgeist entsprechend bezieht sich, was er verurteilt, auf die Barockliteratur. Als Vorbilder dienen Milton und Addison. Zweitens gerät er, indem er sich von den Empiristen abgrenzt, denen die Gefühle mehr bedeuten als der Verstand, in Widerspruch nicht nur zur Ausrichtung seines Essays *Of the Passions*, sondern auch zu seinem *Treatise of Human Nature*, in dem er die Vernunft als Sklavin der Affekte bestimmt.²² Zumindest bezogen auf die Moral war es eigentlich sein eigener Ansatz, die Grundlage mehr im Gefühl als in der Vernunft zu sehen.

Da die eingangs genannte empiristische Position wegen ihrer Kürze auch einprägsamer wirkt als die auf sie folgende Argumentation, wird sein Aufsatz häufig – und vor allem in der deutschen Rezeption – mit dem assoziiert, was er als die Wiedergabe der Gegenposition kennzeichnet. Dazu kommt, dass sich die empiristische Auffassung auch in den anderen Teilen von Humes Essay so erkennbar vermittelt, dass sich hier trotz des Ideals der Zeitlosigkeit von einem Beitrag zur empiristischen Ästhetik sprechen lässt, der auch den Übersetzern und aufmerksam Lesenden in Deutschland auffallen konnte.

Hume beschreibt Ziele von Rhetorik, Historiographie und Dichtung:

Der Zweck der Beredsamkeit ist zu überreden, der Zweck der Geschichte zu unterrichten, der Zweck der Dichtkunst durch Hilfe der Leidenschaften und der Einbildungskraft zu gefallen.²³

harmonisch, maßvoll, mustergültig, kanonisierungsfähig, klar. Vgl. auch Wilhelm Voßkamp: Art. Klassik, Klassisch, Klassizismus. In: Barck u.a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 3, S. 289–305, hier S. 291.

¹⁹ Vgl. Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 226 („consistence and uniformity of the whole“/„mutual relation and correspondence of parts“).

²⁰ Ebd., S. 213f.

²¹ Ebd., S. 215.

²² David Hume: *A Treatise of Human Nature* [1739/40]. A Critical Edition. Bd. 1: Texts. Hg. v. David Fate Norton u. Mary J. Norton. Oxford 2007, 2.3.3: *Of the Influencing Motives of the Will*.

²³ Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 262.

The object of eloquence is to persuade, of history to instruct, of poetry to please by means of the passions and the imagination.²⁴

Dass er das Gefallen ebenso wie die Überzeugungskraft oder die Lehre als Funktion auffasst, unterscheidet seine Herangehensweise vom autonomieästhetischen Grundgedanken der Zweckfreiheit seit Shaftesbury.

Zu den Aspekten, mit denen Hume an die empiristische Philosophie anknüpft, gehört zuerst die Relevanz der Sinne und Organe. Hume bringt ein Beispiel von einem Wein, der nach Metall schmeckt, und parallelisiert dabei den ästhetischen Geschmack mit dem äußeren Sinnesvermögen. Beim idealen Kritiker geht es um sein körperliches und psychisches Wohlbefinden;²⁵ auch den Wunsch nach Maßstäben in ästhetischen und moralischen Fragen bezeichnet Hume als natürlich. Empiristisch ist zudem Humes besondere Berücksichtigung emotionaler Aspekte bei der Beurteilung von Reden und anderen Performances. Der Blick auf die Emotionen, die Triebe und die Gesundheit speist sich aus den naturgegebenen Erfahrungen.

Auch Humes Wendung zu einer größeren Bandbreite der Gefühlsausdrücke ist eine Konsequenz der empiristischen Ästhetik. So werden Meinung und Geschmack im Essay mit Vielfalt, Unterschieden, Uneinheitlichkeit und Gegensätzlichem verbunden.²⁶ Hume argumentiert, die Einmütigkeit, die basierend auf Verstandesschlüssen hergestellt wird, bestehe häufig nur an der Oberfläche. Was wir uns unter Tugenden oder Schönem wirklich vorstellen, unterscheide sich mehr als das eindeutige Vokabular, mit dem Geschmacksdinge gelobt oder getadelt werden.²⁷

Humes Bildungsbegriff, der, wie oben erwähnt, für die Kritik von Relevanz ist, beruht weniger auf schulischen und universitären Lehrinhalten als auf künstlerischer oder gesellschaftlicher Aktivität in Bereichen von Geschmack. Bildung wie Geschmack basieren für ihn auf dem *common sense*. Zwar sei die skeptische Philosophie mit dem *common sense* auch häufig uneinig, hinsichtlich der Relativität des Geschmacks stimmten beide aber überein.

Hume ruft gegen Vorurteile auf²⁸ und erinnert damit an Lockes Philosophie der Toleranz.²⁹ Er wendet sich so deutlich gegen starre Auslegungen der rö-

²⁴ Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 226f.

²⁵ Das klingt in der Formulierung „organs or faculties of the mind“ an (ebd., S. 208; vgl. Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 242f.).

²⁶ Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 204.

²⁷ Ebd.

²⁸ Stefanie Stockhorst betont die auch für Lessing und Nicolai obligate Forderung nach Vorurteilslosigkeit (dies.: *Das Dilemma der Kritiker. Zur literarischen Wertungspraxis in der Aufklä-*

misch-katholischen Religion, dass sich diese Kritik auch auf die zuvor von ihm genannten universalen, katholischen Prinzipien der vermeintlich gebildeten Kritikerelite beziehen lässt.³⁰

Außerdem beschreibt Hume atmosphärische Inszenierungen als Experimente mit der Kraft der Schönheit oder Missgestalt.³¹ Die Rede vom Schönen erfährt hier eine überraschende Erweiterung durch das Unförmige oder Abnorme. Damit sind Weichen zu einer Ästhetik des Hässlichen und Unangenehmen fernab klassizistischer Ideale gestellt.³² Mit seinen Ansätzen zu einer experimentellen Forschung an Gegenständen des Geschmacks begründet er eine grundlegende Methode des Empirismus.

Humes Regeln der Geschmackskritik gründen auf der Beobachtung natürlicher Regungen.

[A]lle allgemeine Regeln der Kunst [sind] auf die Erfahrung und auf die Beobachtung der allgemeinen Empfindungen der menschlichen Natur gegründet[.]³³

[A]ll the general rules of art are founded only on experience and on the observation of the common sentiments of human nature[.]³⁴

Dieser Ansatz ist empiristisch, zumal er – die anthropologische Norm auch hier einschränkend – betont, die individuellen Gefühle gingen mit der allgemeinen

rung im Spannungsfeld von Wohlgefallen und Rationalisierungsdruck am Beispiel der letzten Rezension des Christlob Mylius. In: Klaus Birnstiel, Elisabeth Décultot u. Boris Previšić (Hg.): Register der Kritik. Schreibweisen der Aufklärung zwischen Episteme und Gattung. Göttingen 2022, Druck in Vorbereitung). Humes Essay wird daher auf offene Ohren gestoßen sein.

29 Wegen der Relevanz der äußeren und inneren Sinne rückt das Denken für Hume in die Nähe anderer Bereiche des Geschmacks. Philosophie, Erkenntnistheorie und Ästhetik sind verbunden. Vgl. zu Humes Weiterentwicklung der Begriffe *consciousness*, *reflection*, *introspection* Donald C. Ainslie: *Hume's True Scepticism*. Oxford 2015, S. 45–47, 117–119.

30 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 213, 239f.

31 „When we would make an experiment of this nature, and would try the force of any beauty or deformity, we must choose with care a proper time and place“ (ebd., S. 213). Auch die Rede von der Kraft ließe sich empirisch interpretieren. Vgl. hierzu Malika Maskarinec: *The Forces of Form in German Modernism*. Evanston 2018.

32 Vgl. Bührmann: *Das Labor des Anthropologen*, S. 64.

33 Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 247.

34 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 212. Vgl. dazu im dritten Buch des *Treatise*: „In what sense we can talk either of a right or a wrong taste in morals, eloquence, or beauty, shall be consider'd afterwards. In the mean time, it may be observ'd, that there is such a uniformity in the general sentiments of mankind, as to render such questions of but small importance“ (Hume: *A Treatise of Human Nature*, 3.2.8) sowie Bührmann: *Das Labor des Anthropologen*, S. 66.

Natur nicht immer konform. Humes Regeln können auf Beobachtung, also Nachahmung, oder auf Erfindung basieren.

[O]bgleich die Dichtkunst niemals der genauen Wahrheit unterworfen seyn kann, so muß sie doch durch Regeln der Kunst eingeschränkt werden, die ein Verfasser entweder durch sein Genie, oder durch die Beobachtung entdeckt hat.³⁵

[T]hough poetry can never submit to exact truth, it must be confined by rules of art, discovered to the author either by genius or observation.³⁶

Er denkt Shaftesbury folgend und Kant antizipierend an sich selbst die Regeln gebende Genies und nennt sie in einem Atemzug mit der Mimesis. Aus diesen beiden Ansätzen, die im deutschen Sprachraum von Gottsched bis Goethe die beiden Pole Regelpoetik und Genieästhetik markieren, ergibt sich nach Hume kein Widerspruch. Schriftsteller stünden immer in einer Schönheitstradition, durch die sie bei allen originellen Abweichungen überzeugen. Hume, der Physiologe, und Hume, der Klassizist, treffen sich in einer Konzeption der Produktion, bei der es um das Zusammenspiel von Empfindungen und Denkvermögen geht.

Hume geht es um das mit den Empfindungen gemischte, ganzheitliche Denken in Abgrenzung vom rein theoretischen Denken. Beim Schreiben, Sprechen und Handeln unterscheidet er einen Bereich, der den ständigen Prozess der Wissensgewinnung gestaltet und den Umwälzungen des Denkens unterliegt, sowie einen solchen, der unabhängig von rationalen Konstruktionen als schön oder wahrhaftig empfunden wird.³⁷

Generell ist die Rede vom Geschmack oder dessen Feinheit eine empiristische Herangehensweise, insofern sie vom Betrachter ausgeht, statt Objekte, Texte oder Aufführungen zu beschreiben. Zudem sind die Gegenstände des Geschmacks bei Hume weit entfernt von dem, was später häufig mit Hilfe theologisch, rationalistisch, regelpoetisch, klassizistisch oder idealistisch geprägter Argumentationen als Kunstwerk definiert wird. Seine Argumentation rückt Ereignisse, mündliche Darbietungen sowie Handlungsweisen ins Zentrum.³⁸ Diese Offenheit bezogen auf den Gegenstand der Kritik entspricht einer wahrnehmungsorientierten empiristischen Ausrichtung. Zum Gegenstand dieser Ästhetik wird, was geeignete Kritiker als geschmackvoll oder dauerhaft wahrnehmen.

³⁵ Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 245.

³⁶ Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 211.

³⁷ Zu den rationalen Konstruktionen in Humes eigenem Essay gehören der vollkommene Mensch, die Dauer oder die Einheit des Ganzen.

³⁸ Vgl. Knapp: *Formen des Kunstreligiösen*, S. 33.

So lässt sich der im Essay suggerierte Widerspruch zwischen klassizistischer und empiristischer Position relativieren. Humes Auffassung nach wird der Maßstab des Geschmacks vom gesunden, kulturell erfahrenen, aber vorurteilslosen Menschen bestimmt, dessen klarer Verstand sich mit einer feinen Empfindung verbindet. Der perfekte Kritiker verkörpert und erkennt das vollkommene Ideal durch seine Wahrnehmungs- und Auffassungsgabe. Auch in diesem Sinne zitiert Hume die gängige Auffassung, Schönheit liege im Blick des Betrachters:

Die Schönheit ist keine Eigenschaft in den Dingen selbst: sie ist bloß in der Seele vorhanden, welche diese Dinge betrachtet[.]³⁹

Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them.⁴⁰

Es entspricht der erfahrungsorientierten Ausrichtung des Empirismus, dass die Regeln guten Geschmacks als Vorgaben für die Rezeption beschrieben werden. Selbst die Vorstellung eines idealen Kritikers hat damit einen empiristischen Zug. So steht Hume komplexen Ideen wie ‚Schönheit‘ auch skeptisch gegenüber. Die zeitloseste Schönheit könne nicht erkannt werden, wenn Stimmung, Konzentration und äußere Umstände der Rezeption nicht gut genug sind.⁴¹ Das klassizistische Ideal der Zeitlosigkeit wird in die Betonung der Relevanz des Betrachters gebettet.

2.3 Zur rationalistisch-idealistischen Lesart um 1990

Hume beschreibt den Geschmack als eine zentrale Kategorie der Identitätsbildung im Individuellen wie im Kulturellen. Jeder Mensch hat seinen Geschmack, und Kulturen lassen sich über die Gewohnheiten, Vorlieben und Moden bestimmen, die ihre Mitglieder verbinden. Über die Feststellung dieser identifizatorischen Funktion hinaus begibt Hume sich auf die Suche nach allgemeinen Aussagen über den guten Geschmack. Er experimentiert beim Schreiben und beschreibt diesen Vorgang mit den Worten: „to mingle some light of the understanding with the feelings of sentiment“.⁴² Um sich seiner Idee des guten Ge-

³⁹ Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 243.

⁴⁰ Hume: Of the Standard of Taste, S. 208f.

⁴¹ Ebd., S. 213.

⁴² Ebd., S. 216.

schmacks zu nähern, mischt er etwas Licht in die Gefühle. Er stellt sich den Geschmack als eine Verbindung verschiedener körperlicher Vorgänge des Empfindens und Denkens vor.

Diese Formulierung „to mingle some light of the understanding with the feelings of sentiment“ findet sich im Jahr 1990 in der einzigen neueren Übersetzung von Jens Kulenkampff übersetzt mit, Hume wolle „das Licht des Verstandes in das Empfinden von Gefühlen“⁴³ mischen. Kulenkampff bringt erstens die Vokabel des Verstands ins Spiel, obwohl sich leicht vom „Verstehen“ sprechen ließe. Zweitens schreibt er „das Licht des Verstandes“ statt „etwas Licht“ und suggeriert damit drittens, Hume spreche statt vom Wechselverhältnis zwischen Empfinden und Verstehen von der Notwendigkeit einer Bereicherung der Gefühle durch den Verstand. Auch „common sense“⁴⁴ übersetzt Kulenkampff mit „gemeine[r] Verstand“.⁴⁵ Tatsächlich bedeutet *sense* im Englischen nicht nur Sinn, sondern auch Verstand. Nach Hume sind ein guter Geschmack und ein gesunder Verstand untrennbar und gewissermaßen sogar gleichbedeutend: „[W]ith regard to the Liberal arts, a fine Taste is really nothing but strong sense, or at least depends so much upon it, that they are inseparable.“⁴⁶ Kulenkampff betont den ‚Verstand‘ jedoch mehr als bei einer Übersetzung mit ‚Allgemeinsinn‘ oder ‚gesunder Menschenverstand‘, während sich die Rede von der Gesundheit der Sinne und Organe als ein roter Faden durch Humes Text zieht. Dieser bezeichnende Aspekt des britischen Denkens, die Rede von den verschiedenen Arten des Sinns, vom *common sense*, *good sense* und *moral sense*, vermittelt sich in der Übersetzung nicht.

Der Verstand ist für Hume ein Bündel an Sinneseindrücken. Ohne Wahrnehmung gibt es keinen Verstand und umgekehrt.⁴⁷ Das betrifft auch seine Überlegungen zu Empfindung und Geschmack.

Wie weit die Feinheit des Geschmacks und die der Leidenschaft neurologisch miteinander verbunden sind, ist schwierig zu bestimmen. Mir scheint eine sehr beachtenswerte Verbindung zwischen ihnen zu bestehen.⁴⁸

43 David Hume: Über den Maßstab des Geschmacks. In: Ders.: Vom schwachen Trost der Philosophie. Essays. Auswahl, Übersetzung u. Nachwort v. Jens Kulenkampff. Göttingen 1990, S. 71–104. Eine Neuauflage erschien 2014 im gleichen Verlag.

44 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 209.

45 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 78.

46 Hume: *Of the Delicacy of Taste and Passion*, S. 5.

47 Vgl. Sascha Seiler: *Zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. Die Figur des Verschwundenen in der Literatur der Moderne und Postmoderne*. Stuttgart 2016, S. 27.

48 Die Wahl des Begriffs ‚neurologisch‘ ist zwar anachronistisch und modernisierend, scheint mir den Sinn der bislang unübersetzten Passage jedoch zu treffen.

How far the Delicacy of Taste, and that of Passion, are connected together in the original Frame of the Mind, it is hard to determine. To me there appears a very considerable Connexion betwixt them.⁴⁹

Humes Überlegung zeugt von dem Interesse, zu bestimmen, wie in unserem „Denkapparat“⁵⁰ Geschmack und Gefühle verbunden sind. Es ist die Rede von dem Bau oder der Gestalt dessen, was die Fähigkeiten zu empfinden und zu fühlen beherbergt. Die Vorstellung einer anatomischen oder physiologischen Verbindung zwischen beiden Vermögen spricht zugleich von der Annahme ihrer Materialität. Diese zu Humes Zeit noch virulente Suche nach dem Ort der Seele geht in die zukunftssträchtige Vorstellung einer körperlichen Lokalisierung verschiedener Emotionen und Empfindungen über. Hume umschreibt die Gefühle („feelings“) auch als „finer emotions of the mind“,⁵¹ also als körperlich lokalisierbare Bewegungen. Die physiologische Herangehensweise der britischen Empiristen deutet sich im doppelten Wortsinn von *sense* und auch durch die körperliche Implikation von *mind* an, kann im Deutschen zwar schlecht eingeholt werden, wird von Kulenkampffs Übersetzung aber mehr verdeckt als nötig.

Nach Hume können Gefühle die Dinge nicht repräsentieren, sondern nur eine Übereinstimmung „betwixt the objects and the organs or faculties of the mind“ wiedergeben; Empfindungen entstünden nur, wenn es eine gewisse Verbindung oder Übereinstimmung mit den Dingen gebe, die empfunden werden.⁵² Dies signalisiert eine Denkweise der Verbindung von innen und außen und erinnert an die spätere Phänomenologie oder den Fluss der Teilchen, wie er im asiatischen *Ki* beschrieben wird.⁵³ Auch dass es Hume vor allem um angenehme Empfindungen geht, weckt – wie auch die Rede von der Gelassenheit und der Sammlung⁵⁴ – Assoziationen an ein fernöstliches Denken. Diese Bedeutungsnuance geht bei Kulenkampff verloren. Seine Übersetzung geht in diesem Zusammenhang in die gegenteilige Richtung, indem sie von „Bestimmungen, die der Verstand trifft“ und „Vermögen des Geistes“⁵⁵ spricht. Zusätzlich zu der

49 Hume: Of the Delicacy of Taste and Passion, S. 4.

50 Hume spricht auch von „machine“ (ders.: Of the Standard of Taste, S. 213). Das ganz Körperliche und das Mechanistische wechseln sich ab.

51 Ebd., S. 212.

52 Ebd., S. 208.

53 Vgl. Yuho Hisayama: Erfahrungen des *ki* – Leibessphäre, Atmosphäre, Pansphäre. Freiburg 2014.

54 Hume: Of the Standard of Taste, S. 213.

55 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 77. Vgl. ders.: Of the Standard of Taste, S. 208.

erneuten Akzentuierung der Aktion des Verstandes ist *mind* hier – wie seit etwa 1790 üblich – mit Geist übersetzt, was die Bedeutungsdimension der Gemütsbewegungen in den Hintergrund drängt. Wenn Hume „those finer emotions of the mind“ erwähnt⁵⁶ und damit die feinen Bewegungen im Zusammenspiel von sinnlicher Empfindung und neuronaler Verarbeitung meint, dann reduziert Kulenkampff das auf die „feineren geistigen Bewegungen“⁵⁷. „The internal organs“⁵⁸ übersetzt er nicht etwa mit ‚die inneren Sinne‘, sondern mit die „geistigen Organe“⁵⁹. Der Physiologe oder auch Rezeptionsästhetiker Hume kommt in einer derart idealistisch geprägten Lesart kaum zur Geltung. Die Menge der Beispiele, in denen Kulenkampff den Geist oder Verstand in den deutschen Text einfügt, zeigt stattdessen, wie seine Übersetzung von der deutschen Ideengeschichte geprägt ist. Seine Übersetzungen sind nicht falsch, nähern Hume aber einer idealistischen Ästhetik an,⁶⁰ verdecken die empiristische Ausrichtung von Humes Ansatz und erschweren es einem Interesse an empiristischer Ästhetik, Fuß zu fassen.

Nun steht der Idealismus gerade auch für eine ‚ideale‘ Verbindung von Körper und Geist, während die Zuschreibung rationalistisch – besonders im Zusammenhang mit dem 18. Jahrhundert – vor allem auf die Frühaufklärung bezogen wird. Beide Begriffe für sich sind zur Charakterisierung von Kulenkampffs Übersetzung nicht präzise genug. Daher ist sie im Titel dieses Unterkapitels mit einer Bindestrichkonstruktion als rationalistisch-idealistisch bezeichnet.

Hume geht es darum, den guten Geschmack an die Wahrnehmungen, Gefühle und körperlichen Abläufe zu binden, um die untrennbare Kombination von Geschmack und Empfindung – „of taste and sentiment“⁶¹ – herauszuarbeiten. Während Hume „the perfection of our mental taste“⁶² zum Maßstab des Geschmacks erklärt, Schönheit also von einer Vollkommenheit des Menschen

56 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 212.

57 Hume: *Über den Maßstab des Geschmacks*, S. 81.

58 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 215.

59 Hume: *Über den Maßstab des Geschmacks*, S. 83. Auch „wit“ (ders.: *Of the Standard of Taste*, S. 220) übersetzt er mit „Geist“ (ders.: *Über den Maßstab des Geschmacks*, S. 87) statt mit ‚Witz‘.

60 Einen Gegensatz dazu bildet Kulenkampffs Übersetzung von „true standard“ (Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 277). Statt von einem ‚wahren‘ spricht Kulenkampff hier vom „gültigen Maßstab“ (Hume: *Über den Maßstab des Geschmacks*, S. 91), als gehe es um einen aktuell geltenden Maßstab, während Hume diesen eher idealistisch kennzeichnet.

61 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 215.

62 Ebd., S. 220.

abhängig macht, die sich in seinen umfassenden und genauen Empfindungen äußert, präzisiert Kulenkampff unnötig, es gehe um „die Vollkommenheit des Geschmacks als eines geistigen Vermögens“⁶³. Zwar unterscheidet Hume zu Beginn seines Essays zwischen dem Geschmackssinn und dem Geschmack im übertragenen Verständnis, doch hier, an dieser fortgeschrittenen Stelle seiner Darstellung, geht es ihm gerade nicht um eine Abgrenzung und Hervorhebung des Geistigen, sondern um das Zusammenspiel aller Organe, das damals wie heute nicht vollständig erforscht war.⁶⁴

Auch in dem bekannten Satz, beauty „exists merely in the mind which contemplates them“⁶⁵, umfasst *mind* die Sinne, mit denen Äußeres aufgenommen wird. So erklärt Hume:

Some particular forms or qualities, from the original structure of the internal fabric, are calculated to please, and others to displease.⁶⁶

Während sich das hier zitierte „original structure of the internal fabric“ auch mit ‚natürliche Struktur des Inneren‘ wiedergeben ließe, findet sich in der Übersetzung von 1990 auch an dieser Stelle die Formulierung von „der natürlichen geistigen Verfassung des Menschen“⁶⁷. Hume setzt eine direkte Verbindung zwischen der inneren Struktur des menschlichen Körpers und den als schön befundenen Teilen der Wirklichkeit voraus. Ein Künstler, der formt, oder ein Mensch, der eine schöne Situation initiiert oder als solche bewertet, folgt also, so lässt sich Humes Formulierung erklären, eigenen inneren Strukturen.

Neben diesem Themenfeld um Körper, Geist und Verstand weicht in Kulenkampffs Übersetzung auch der Bereich der Kunsttheorie von Hume ab. Der Maßstab des Geschmackvollen wird nach Hume vom Menschen gesetzt. Seiner produktionsästhetischen Vorstellung von den „compositions of genius“⁶⁸ wird die Übersetzung „Kunstwerk“⁶⁹ nicht gerecht, ist der *Standard of Taste* doch ein Richtwert des geschmackvollen, empfindsamen Denkens, Schaffens und Handelns. Die Rede von „taste and sentiment“⁷⁰ wird zwar an literarischen Beispielen entwickelt, dient aber weniger deren Beurteilung als der Kritik am Denken

63 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 87.

64 Vgl. Engler-Coldren, Knapp u. Lee: Embodied Cognition around 1800: Introduction.

65 Hume: Of the Standard of Taste, S. 209.

66 Ebd., S. 214.

67 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 83.

68 Hume: Of the Standard of Taste, S. 238.

69 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 101.

70 Hume: Of the Standard of Taste, S. 215.

in den Grenzen einer Religion oder eines theologischen Systems. Wer mit den inneren und äußeren Sinnen denke, wird keine falschen Glaubensgrundsätze aufstellen. Darum geht es Hume und deswegen kommt er am Ende auf die Toleranz zu sprechen. Kulenkampffs Übersetzung dagegen suggeriert durch mehrere kleine Eingriffe, Hume würde auch den Gedanken eines vollkommenen Kunstwerks entwerfen. Allerdings beziehen sich seine Beispiele vor allem auf den mündlich vorgetragenen Text und die Rede, die in ganz verschiedenen Zusammenhängen situiert sein kann. Auch „peruse any performance“⁷¹ engt er auf die Bedeutung „literarische Werke lesen“⁷² ein, während es hier auch um politische Reden und historiographische Texte geht sowie – an einer Parallelstelle – um die unterschiedlichen Zwecksetzungen verschiedener Vortragsformen.⁷³ ‚Art‘ dient Hume auch als Oberbegriff für das, was im deutschsprachigen 18. Jahrhundert mit ‚schöne Wissenschaften‘ bezeichnet wurde. Eine bestimmte Kunst („particular art“⁷⁴) – also das Schreiben und Sprechen über Historisches, Erfundenes oder Politisches – mit „Kunstsparte“ zu übersetzen,⁷⁵ führt dagegen in die Richtung einer Werkästhetik, die nur in den klassizistischen Passagen von Humes Aufsatz vorkommt.

Zwar sieht sich der Mensch in den Kompositionen und Aufführungen oder Vorträgen und Performances, die Hume erwähnt, idealerweise in seiner Vollkommenheit gespiegelt, doch die Analogie von Mensch und Kunst – etwa im Sinne von Moritz, Schiller oder Goethe – hat bei Hume eine andere Qualität. „Men of delicate taste“⁷⁶ haben feine Sinne und Nerven und zugleich einen klaren Verstand. Hier statt von feinem Geschmack von „ästhetischer Sensibilität“⁷⁷ zu sprechen, übergeht zudem die Ungebräuchlichkeit des Begriffs ‚Ästhetik‘ in Humes Sprachraum. Sie knüpft stattdessen an Alexander Gottlieb Baumgarten an, der den Begriff 1752 im ersten Band seiner Schrift *Aesthetica* mit einer metaphysischen Auffassung von Schönheit verband, die Hume eher vermeidet.

Auch Worte wie „Kunstrichter“⁷⁸ für „critic“⁷⁹ binden die Rede vom guten Geschmack in den Handlungen an einen emphatischen Begriff von Kunst, wäh-

71 Ebd., S. 227.

72 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 92.

73 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 224.

74 Ebd., S. 220f.

75 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 87.

76 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 231.

77 Hume: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 96.

78 Ebd., S. 102.

79 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 238. Vgl. „Möchtegernkunstrichter“ (ders.: Über den Maßstab des Geschmacks, S. 79) für „pretended critics“ (ders.: *Of the Standard of Taste*, S. 210).

rend Hume allgemeiner von Regeln in Sachen des Geschmacks spricht – von „rules of criticism“⁸⁰ oder „rules of composition“⁸¹. Mit der Wiedergabe Letzterer Durch die Übersetzung „Kunstregeln“⁸² oder „Regeln künstlerischer Produktion“⁸³, auch durch die freien Zusätze „ästhetische Eigenschaften“⁸⁴ und „Kunstbeurteilung“⁸⁵, wird eine dem Hume’schen Empirismus nicht ganz angemessene Bedeutungsverschiebung vorgenommen.

3 Das Netzwerk um Johann Jakob Duschs Übersetzung von *Of the Standard of Taste* (1757)

Bereits in den Jahren 1758 und 1759 entstanden zwei Übersetzungen von David Humes *Essay Of the Standard of Taste* (1757), die von dem Hamburger Gymnasiallehrer Johann Jakob Dusch und von dem reiselustigen Pfarrer Friedrich Gabriel Resewitz publiziert wurden. Verglichen mit Kulenkampff bewegen sich die beiden historischen Übersetzungen näher an Humes empiristischer Ausrichtung. Dusch und Resewitz folgen beide ihrem persönlichen Interesse und geben der deutschsprachigen ästhetischen Theoriebildung im 18. Jahrhundert damit neue Impulse. Auf der Basis ihrer sicheren beruflichen Positionen treiben sie die Rezeption der schottischen Ästhetik jenseits gängiger Lehrmeinungen und Machtgefüge an.

Doch die Frage, wie Humes *Four Dissertations* in den deutschen Sprachraum gelangt sind, ist mit dem Wissen um die beiden Hauptakteure, die Übersetzer, noch nicht ausreichend beantwortet.⁸⁶ Wie erfuhr Johann Jakob Dusch von der Existenz des Textes? Warum war er motiviert, ihn zu übersetzen? Welche Reaktionen bewirkte die Publikation der deutschen Fassung?

Bei der Erforschung dieser Fragen geht es darum, „Ketten von Mittlern zu entfalten“,⁸⁷ durch die sich Prozesse abbilden lassen. Diese Mittler werden im

80 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 212.

81 Ebd., S. 210.

82 Hume: *Über den Maßstab des Geschmacks*, S. 80.

83 Ebd., S. 79.

84 Ebd., S. 86.

85 Ebd., S. 88.

86 Das vorliegende Kapitel (II.3) ist eine gekürzte, überarbeitete und ergänzte Fassung des Aufsatzes Knapp: Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Methode der Geschichtsschreibung.

87 Bruno Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*. Übers. v. Gustav Roßler. Frankfurt a.M. 2007, S. 189.

Sinne Bruno Latours als Akteure gedacht. Nach Latour sind prinzipiell alle benennbaren Dinge auf dieser Welt Aktanten. Sie werden zu Akteuren, wenn sie in Prozesse involviert werden. Eigentlich bestehen Netzwerke also aus Aktanten, allerdings aus aktivierten Aktanten, weswegen Latour selbst nahelegt, man müsse eigentlich von einem ‚Aktanten-Werknetz‘ sprechen.⁸⁸ Nur durch das Werken, die Aktivität oder Arbeit der einzelnen Bestandteile, entsteht das Netz, das kein abgeschlossenes Werk, sondern ein prinzipiell unabgeschlossenes Netz ist. Es gibt keine Verbindungen, die nicht durch Akteure hervorgerufen wurden und neue Akteure anstoßen. Akteure lösen Ereignisse aus, knüpfen Beziehungen, bewirken Transformationen, stoßen Vorgänge an.

Die Frage nach der Übersetzung im transnationalen Netzwerk des Empirismus passt besonders gut zu Latours Ansatz, weil er kritisiert: „Unsere ganze französische Kultur ist in ihren Grundlagen dem Wesen nach rationalistisch. Das 19. Jahrhundert kann hier als Fortsetzung des Cartesianismus gelten [...]. [D]ie Republik Frankreich, die Wissenschaft und der Rationalismus marschieren im Gleichschritt“.⁸⁹ Ein solcher Gleichschritt wird durch ein Denken durchkreuzt, das auf Erfahrungen und Experimenten basiert. So betont Hume in seiner *Enquiry Concerning Human Understanding* (1748), es sei „nur die Erfahrung, die uns über die Natur und die Grenzen von Ursache und Wirkung belehrt und uns befähigt, das Dasein eines Gegenstandes aus dem eines anderen herzuleiten“.⁹⁰ Durch die Darstellung dieses Denkens in kleinen Schritten ergeben sich immer neue Verbindungen. Daher spiegelt die Theorie die Prozesshaftigkeit des Lebens und der Geschichte. Latour ist allerdings noch strenger als Hume, indem es ihm darum geht, Akteure zu verfolgen, statt nach Ursachen zu suchen. Es geht darum, möglichst viele Ursachen – zum Beispiel des Zustandekommens eines Textes – durch Akteure zu ersetzen und auf diese Weise das Netzwerk zu bestimmen.⁹¹

Auf diese Weise wird die Akteur-Netzwerk-Theorie zur Erklärungsmethode der Literaturgeschichte. Dabei wird nicht der Sachverhalt vorgeformten Thesen angepasst, sondern es entstehen mit jedem neuen Akteur neue Fragen. Sich diesen Fragen zu stellen, bedeutet „nach unten und nicht nach oben“⁹² zu forschen, worin Latours Maxime einer Ästhetik ‚von Unten‘⁹³ entspricht, wie sie auch die empiristisch geprägte Theoriebildung in Schottland auszeichnet. So

88 Ebd., S. 247.

89 Ebd., S. 191.

90 Hume: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 179f. Vgl. ders.: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 122.

91 Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 104.

92 Ebd., S. 174.

93 Vgl. Fechner: *Vorschule der Aesthetik*. Erster Theil, S. 1.

bietet die Akteur-Netzwerk-Theorie einen Weg, unnötige Klassifizierungen und vorschnelle Schlüsse zu verhindern sowie – bezogen auf die Geschichte der Ästhetik – übergeordnete Systeme zu relativieren. Darüber hinaus geht es darum, „die Assoziationen zu entfalten, die einen Sachverhalt solide und dauerhaft gemacht haben“.⁹⁴ Es wird also auch geprüft, auf Basis welcher Verbindungen sich die oben genannten Thesen etabliert haben.

Johann Jakob Dusch, geboren 1725 in Celle, studierte Theologie, Englisch sowie Schöne Künste und Wissenschaften in Göttingen. Prägend für ihn war Albrecht von Haller, der sich 1727 in England medizinisch fortgebildet hatte und ab 1736 als Professor für Anatomie, Chirurgie und Botanik in Göttingen arbeitete, wo er 1738 ein anatomisches Theater mit Sammlung und einen botanischen Garten anlegte und Universitätsrektor wurde. Georg II. August von Hannover, seit 1727 König von Großbritannien/Irland und Gründer der Göttinger Universität, wählte von Haller zum Leibarzt.⁹⁵ Zu Duschs Zeit an der Universität – Mitte der 1740er Jahre – setzt Haller sich mit ansteckender Begeisterung dafür ein, dass man bereits im Erscheinungsjahr 1748 begann, Richardsons Roman *Clarissa* ins Deutsche zu übersetzen.⁹⁶ Außerdem unterrichtet John Tompson dort Englisch.⁹⁷ In diesem Umfeld entwickelt Dusch eine ausgeprägte Anglophilie. Seine eigene Lyrik, für die er bereits 1748 ausgezeichnet wird,⁹⁸ baut deutlich auf der Haller'schen auf.⁹⁹ Nach Stationen als Hauslehrer geht Dusch 1756 als Lehrer an das Gymnasium Academicum in Altona¹⁰⁰ und lebt hier in einem wei-

94 Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft, S. 160.

95 Thomas O. Beebee: Johann Jakob Dusch and the Genealogy of Epistolary Fiction. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 91/3 (1992), S. 360–382, hier S. 367f.

96 Astrid Krake: ‚Translating to the Moment‘ – Marketing and Anglomania. The First German Translation of Richardson’s ‚Clarissa‘ (1747/1748). In: Stefanie Stockhorst (Hg.): *Cultural Transfer through Translation. The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Amsterdam 2010, S. 103–119, hier S. 112–119.

97 Vgl. Konrad Schröder: „Hardly has a university had a more distinguished master of languages than Tompson was.“ (Johann David Michaelis, 1768) – John Tompson’s Personality, his Biography, and his Significance for English Language Teaching and English Studies in Germany. In: Barbara Schlaff, Johannes Schlegel u. Carola Surkamp (Hg.): *The Institution of English Literature: Formation and Mediation*. Göttingen 2017, S. 25–44, hier S. 27.

98 Gunter E. Grimm: Kommentar. In: Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 4: *Werke 1758–1759*. Hg. v. Gunter E. Grimm. Frankfurt a.M. 1997, S. 779–1276, hier S. 1074.

99 Adolf Frey: *Albrecht von Haller und seine Bedeutung für die deutsche Literatur*. Hamburg 2013 [ND der Ausg. Leipzig 1879], S. 161f.

100 Er privatisierte „zu Altona seit 1756, nach 1762 erteilte ihm der König von Dänemark den Charakter eines Professors, Rektor des dortigen akademischen Gymnasiums seit 1766, zugleich

teren Zentrum des britisch-deutschen Literaturtransfers. Es mag sein, dass er hier auch Hermann Andreas Pistorius kennenlernt, der sich in den Jahren 1754 und 1755 mit der Übersetzung von Schriften von Hume beschäftigt.¹⁰¹ Dusch publiziert *Drey Gedichte* (1756), mit denen er sich deutlich an Formulierungen von Thomson und Pope anlehnt. Auch seine Lektüren Miltons und Youngs fließen mit in die eigene Lyrik ein. Gerade dies wird ihm jedoch vorgeworfen.

3.1 *Bibliothek der schönen Wissenschaften* (1757)

Anfang 1757 erscheint im ersten Heft des ersten Bandes der *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* eine Rezension der *Drey Gedichte*.¹⁰² Zwar erkennt Duschs Berliner Rezensent zahlreiche Anspielungen und Zitate, teilt also durchaus seine Belesenheit im Englischen und setzt das auch in Szene, doch er ist – wie viele Zeitgenossen und wie übrigens auch Dusch – dabei, ein Originalitätspostulat zu entwickeln, für dessen Konturierung sich die Diffamierung vermeintlicher Nachahmungsliteratur anbietet. Also formuliert er jede Ähnlichkeit zu bereits publizierten Texten der europäischen Aufklärung als Schwäche und hat auch darüber hinaus einiges zu kritisieren. Autor der Rezension ist möglicherweise Friedrich Nicolai.¹⁰³ Auf der ersten Seite der Kritik spielt

Professor der Englischen und Teutschen Sprache seit 1767“ (Johann Georg Meusel: Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller. Bd. 2. Leipzig 1803, S. 447).

101 Vgl. Gawlick u. Kreimendahl: Hume in der deutschen Aufklärung, S. 20f., 51f.

102 Anon.: [Rez. zu] *Drey Gedichte* von dem Verfasser der vermischten Werke in verschiedenen Arten der Dichtkunst. Altona u. Leipzig 1756. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 1 (1757), 1. Stück, S. 168–180.

103 In einer weiteren Rezension über Dusch im Folgejahr, die mit dem Kürzel „F.“ endet, wird darauf hingewiesen, an den Kürzeln sei nachzuprüfen, dass beide Rezensionen von unterschiedlichen Autoren geschrieben wurden (vgl. Anon. [„F.“]: [Rez. zu] *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften, nebst einigen Oden auf gegenwärtige Zeiten*. Hg. v. Joh. Jak. Dusch, der Alton. Christian. Akad. Prof. der schönen Wissenschaften. Altona bey David Oversen 1758. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 4 [1758], 1. Stück, S. 532–542, hier S. 536). Zudem wird Lessings Behauptung wiedergegeben, er habe nie einen Text von Dusch rezensiert, was jedoch leicht widerlegt werden kann, hatte er doch bereits am 28. Januar 1755 in der *Berlinischen privilegierten Zeitung* Duschs *Vermischte Werke in verschiedenen Arten der Dichtkunst* (1754) besprochen (vgl. ebd. sowie Dan L. Flory: Lessing's Controversy with Dusch. In: *Lessing Yearbook* 5 [1973], S. 172–185, hier S. 172). Am Ende der Rezension von 1757 (Anon.: [Rez. zu] *Drey Gedichte* von dem Verfasser der vermischten Werke, S. 180) steht kein Kürzel. Gegen Lessings Verfasserschaft der Rezension von 1758 mit dem Kürzel „F.“ spricht zumindest das dortige Resümee, an „die erhabnen Empfindungen eines Klopstock“ komme

er auf die Anglophilie an, indem er Dusch zu Autoren zählt, die in ihrer eklektischen Schreibweise weder für Gottsched noch für Bodmer Partei ergriffen und weder besonders prinzipiengeleitet noch besonders originell, also „weder Whigs noch Torys“ seien.¹⁰⁴ Diese Ausdrucksweise deutet gleich zu Beginn der Rezension darauf hin, dass Dusch als Akteur im britisch-deutschen Literaturtransfer wahrgenommen wurde. Der Rezensent weiß auch, dass er Dusch mit dem Vorwurf mangelnder Originalität treffen kann, zitiert er doch gerade eine Stelle aus den Gedichten, an der Dusch selbst sich gegen das Nachbeten cartesianischer und wolffianischer Lehrmeinungen richtet, das „Mode“ und „Wahn“ an den Universitäten in Halle oder Paris von den Menschen verlangen würden.¹⁰⁵ Der Rezensent arbeitet Verse von Pope, Thomson, Kleist, Young, Klopstock, Homer, Horaz, Milton und Schlegel als Stichwortgeber heraus und verweist zudem auf Zachariae, Haller, Withof und Gellert.¹⁰⁶ Stünde Dusch über dem Originalitätspostulat, dann könnte er sich von diesen Vergleichen geschmeichelt fühlen. Er setzt jedoch im großen Stil zu einer Verteidigung an. Er konzipiert einen ganzen Sammelband, um sich zu positionieren. Sein Vorgehen verrät, dass ihn der Vorwurf beschäftigt, er orientiere sich zu sehr an seinen Vorbildern, doch gleichzeitig setzt die Besprechung in ihm einige Energie frei.

Vereinfacht man die bisherige Darstellung, so wird deutlich, dass das anglophile Umfeld von Dusch in Göttingen (Akteur 1) ihn erstens zum Erlernen des Englischen motiviert und zweitens zur Nachahmung der englischen Dichter. Daraus resultieren seine Englischkenntnis (Akteur 2) und seine Gedichtsammlung (Akteur 3), die im nächsten Schritt eine kritische Rezension hervorruft (Akteur 4). Sie ist Impulsgeber für ein Bandprojekt, in dem die Hume-Übersetzungen enthalten sind (Akteur 5). Diese Übersetzungen werden also durch den zweiten Akteur, Duschs Kenntnis der englischen Sprache, und indirekt auch noch durch den ersten Akteur, die Göttinger Beziehungen nach England, mit ermöglicht. Die schematische Darstellung der Komponenten als Akteure, die einander anstoßen, Wirkungen und Prozesse auslösen, verdeutlicht jedoch auch, dass die Wirklichkeit weit komplexer ist. Jeder Akteur hat zahlreiche zusätzliche Impulsgeber, die ihm zur Existenz verhelfen. Dazu zählen sowohl die Geschichte der Göttinger Universität als auch Duschs Bildungsweg

Dusch mit seinen Versen nicht heran (Anon. [„F.“]: [Rez. zu] *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften*, S. 542), weil Lessing Klopstock an anderen Stellen wiederum heftig kritisierte.

104 Anon.: [Rez. zu] *Drey Gedichte von dem Verfasser der vermischten Werke*, S. 168.

105 Ebd., S. 173.

106 Seltsamerweise nennt Flory nur deutsche Vorbilder und lässt alle englischen Autoren weg. Vgl. Flory: *Lessing's Controversy with Dusch*.

sowie der Intertext seiner Gedichte. Es zeichnet Akteur-Netzwerke aus, dass ihre Darstellung den Schreibenden auf die Komplexität der Zusammenhänge aufmerksam macht und ihn gleichzeitig dazu zwingt, eine der jeweiligen Fragestellung entsprechende Auswahl zu treffen.

Im hier gewählten Fokus sind vor allem die Fragen offen, wie Dusch überhaupt auf den Text aufmerksam wurde und was ihn motivierte, gerade diesen Text zu übersetzen. Es fehlen also noch wesentliche Akteure. Im Folgenden zielt die Darstellung weiter darauf, das Zustandekommen dieser Übersetzung zu erklären.

3.2 Duschs Revanche

Während der Arbeit an seinem Band liest Dusch mit Interesse von einem Aufsatz über die Freiheit des Geschmacks von David Hume.¹⁰⁷ Der Name ist ihm aus Besprechungen der 1740er und 1750er Jahre ein Begriff.¹⁰⁸ Nun begegnet er ihm in der Leipziger Zeitschrift *Brittische Bibliothek* oder auch in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen*¹⁰⁹ wieder, die Dusch als englandliebender Gelehrter gern liest. Der Herausgeber Philipp Caspar Fritsch, geboren 1720,¹¹⁰ arbeitet mit der Buchhandlung von Johann Wendler zusammen. Dieser setzt aus ideellen und wirtschaftlichen Gründen auf ein großes Sortiment englischsprachiger Bücher.¹¹¹ Im fünften Heft des zweiten Bandes von 1757 erfährt Dusch, dass in

107 Im vierten Stück von Band 2 der *Brittischen Bibliothek*, in dem ein Trauerspiel von Humes entferntem Verwandten John Home, dem er seine *Four Dissertations* gewidmet hat, besprochen wird, sind die *Dissertations* mit allen Angaben in einer Fußnote erwähnt (Anon: [Rez. zu] John Douglas: A Tragedy. London 1757. In: *Brittische Bibliothek* 2 [1757], 4. Stück, S. 391f., hier S. 391).

108 Vgl. dazu Gawlick u. Kreimendahl: Hume in der deutschen Aufklärung, S. 52–62; Kuehn: *The Reception of Hume in Germany*, S. 100–111. Albrecht von Haller, seit 1737 Herausgeber der *Göttingischen Gelehrten Anzeigen*, machte sie zu einem fachlich vielseitigen, kritischen Organ mit vielen Bezügen zum englischsprachigen Raum. In Duschs Studienjahren oder kurz danach erschien hier beispielsweise eine Besprechung der *Philosophical Essays Concerning Human Understanding* (ab 1758 umbenannt in *Enquiry Concerning Human Understanding*).

109 Anon.: [Rez. zu: David Hume: *Four Dissertations*. London 1757]. In: *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* 1 (1758), 42. Stück, S. 401–403.

110 Vgl. zu Johann Christoph Gottsched: Ders.: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 7: August 1740 – Oktober 1741. Unter Einschluss des Briefwechsels von Luise Adelgunde Victorie Gottsched. Hg. v. Detlef Döring. Berlin 2013, S. 600.

111 Martin Munke: Philipp Erasmus Reich und die Verbreitung britischer Literatur in Deutschland. Import und Übersetzung. In: Knapp u. Kronshage (Hg.): *Britisch-deutscher Literaturtransfer 1756–1832*, S. 21–38, hier S. 27.

der Wendlerischen Buchhandlung Humes *Four Dissertations* sowie der zweite Band der *History of Great-Britain* zu haben sind.¹¹² Er bestellt die Abhandlungen, wählt den dritten und vierten Essay über das Trauerspiel und über den Geschmack zur Übersetzung aus und publiziert seine deutschen Fassungen bereits im Folgejahr als Teil des Bandes *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften*.¹¹³ Im Vorwort schreibt er, der Abdruck der beiden Übersetzungen Humes habe die Funktion, seine anderen Beiträge im Band etwas zu adeln.¹¹⁴ Aus seiner Perspektive ist David Hume ein bekannter Name und dessen Übersetzung mehr wert als manch eigene Rezension; allerdings sind ihm die eigenen Erzeugnisse doch auch so wichtig, dass er ihrer Verbreitung gern etwas Auftrieb gibt.

Duschs Buch ist in die drei Teile – Briefe, Abhandlungen und Übersetzungen – gegliedert, gefolgt von einem Anhang mit Oden. Es beginnt mit einem kritischen Briefwechsel über Lessing und Uz mit einer Person, die, wie Dusch im Vorwort schreibt, nicht namentlich genannt sein will. Zwei der kritischen Briefe beziehen sich auf *Miss Sara Sampson* und leiten damit die Übersetzung *Of Tragedy* ein. Zwischen diesem Teil mit Briefen und dem Teil mit den beiden Übersetzungen gibt es darüber hinaus vier Abhandlungen, von denen drei laut Dusch ebenfalls von dem ungenannten Briefpartner sind. Von besonderem Interesse ist die letzte, die den Übergang zu Humes Essays bildet. Es ist eine *Vertheidigung der schlechten Schriftsteller*, die indirekt auch den Betrieb der Literaturrezensionen aufs Korn nimmt. Außerdem bezieht sie sich im Zuge des Ansatzes, die Differenz in Geschmacksurteilen mit der Verschiedenheit der Menschen zu begründen, explizit auf Hume, allerdings nur auf den ersten, empiristischen Teil von dessen Argumentation, nicht auf den zweiten, klassizistischen. Zwar wäre es möglich, dass der anonyme Freund und Autor die Hume'schen Essays ebenfalls gelesen hat. Die Selbstverständlichkeit, mit der der Name Hume hier eingeflochten wird, weist jedoch darauf hin, dass der

112 Am Ende des vierten Stücks von Band 2 der *Brittischen Bibliothek* heißt es: „Nachstehende englische Bücher sind in der Wendlerischen Buchhandlung zu haben“. Genannt werden 32 Titel, darunter „Hume's (David) history of Great-Britain, Vol. II. containing the Common wealth and the Reigns of Charles II. and James II. 4. London 1757“ und „Hume's (David) Four Dissertations, 1. the natural history of religion; 2. Of the Passions; 3. Of tragedy; 4. Of the Standard of Taste, 8. London 1757“ (*Brittische Bibliothek* 2 [1757], 4. Stück, S. 436).

113 David Hume: Abhandlung vom Trauerspiele u. dergl.: Abhandlung und Regel des Geschmacks. In: Johann Jakob Dusch (Hg.): *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften*, nebst einigen Oden auf gegenwärtige Zeiten. Altona 1758, S. 219–239 u. 239–284. Im Inhaltsverzeichnis angekündigt als: „1) Vom Trauerspiele, aus den vier Abhandlungen des David Hume Esq. 2) Von der Grundregel des Geschmacks, aus eben demselben.“

114 Johann Jakob Dusch: Vorrede. In: Ebd., o.P.

Freund Fiktion und der Text von Dusch ist. Wird im Zusammenhang von Zeitschriften von „usurpierte[r] Autorschaft“ durch Verleger wie Wieland, Schiller und Cotta gesprochen,¹¹⁵ die ungenannte Rezensenten für sich arbeiten lassen, so nutzt Dusch diesen Brauch, indem er umgekehrt die Beteiligung von Mitarbeitern behauptet, die nicht genannt sein wollen. Zum Teil hängt die Behauptung auch mit seinem eigenen Rollenspiel oder der Ironie zusammen, die aus einigen Sätzen des Aufsatzes spricht.

In der Vorrede des Bandes wendet sich Dusch an die Verfasser der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, die seine Lyrik als Nachahmung diffamiert hatten, und verwendet 17 von 21 Seiten direkt darauf, deren Kritikpunkte zu widerlegen. Er betont, die Nachahmung einzelner Stellen sei eine gängige Praxis. Ewald von Kleist habe mindestens so viel aus Thomsons *Frühling* in sein gleichnamiges Gedicht übernommen wie er – Dusch selbst – von Kleist. Übrigens sei es naheliegender, „das Original in dem Windsor Forest des Pope“ als sein Gedicht denn als Nachahmung von Thomson und Kleist zu sehen.¹¹⁶ Indem er auch Horaz und Ovid als Impulsgeber bezeichnet und die lange Reihe an Namen und Vorschreibern in der Rezension seines Kritikers noch verlängert, formuliert Dusch die ausgeprägte Intertextualität seines Gedichts als Akteur-Netzwerk, bei dem seine verschiedenen Lektüren zur Textentstehung beitragen. Seine Gegenrede kann damit zugleich als Reaktion auf die Idee der Genieästhetik verstanden werden, für die die *Bibliothek der schönen Wissenschaften* eintritt. Im Heft mit der dort folgenden Rezension dieses Bandes finden sich zum Beispiel die Begriffe „Unsterblichkeit“¹¹⁷ und „Genie“¹¹⁸ auf Lessing und Uz bezogen. Doch zurück zu Duschs Bandprojekt.

115 Astrid Dröse u. Jörg Robert: Editoriale Aneignung und usurpierte Autorschaft. Schillers ‚Thalia‘-Projekt. In: Zeitschrift für Germanistik 27/1 (2017), S. 108–131.

116 Er könne „verschiedene Gedanken zeigen, die aus dem Frühlinge des Thomson in den Frühling des Herrn von Kleist verpflanzt sind“, und schreibt: „Nichts ist gewisser, als daß der Herr von Kleist aus dem Thomson eben so viel nachgeahmet hat, als ich aus seinem Gedichte; und nichts ist zu gleicher Zeit bekannter, als daß der Frühling des Herrn von Kleist ein vortreffliches Gedicht ist, welches man dem Thomsonischen ohne Beedenken an die Seite setzen kann. / Da es den Verfassern gefallen hat, mein Gedicht bloß zu einer Nachahmung zu machen; so verwundere ich mich noch mehr darüber, daß sie nicht das Original in dem Windsor Forest des Pope gefunden haben! Unstreitig sind mehr und weit längere Stellen aus diesem nachgeahmet.“ (Ebd.).

117 Anon.: [Rez. zu] Von dem Nationalstolze. Zürich 1758. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 4 [1758], 1. Stück, S. 551-578, hier S. 552.

118 Anon.: [Rez. zu] Vermischte kritische Briefe. Rostock 1758. In: *Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* 4 [1758], 1. Stück, S. 578-592, hier S. 581f.

3.3 *Verteidigung schlechter Schriftsteller*

Während sich Dusch in der Vorrede über seine *Drey Gedichte* gegen konkrete Beanstandungen richtet, ist die Abhandlung *Vertheidigung der schlechten Schriftsteller* allgemeiner, indem sie die Individualität des Geschmacks betont und Verkaufszahlen auswertet. Dusch argumentiert, schlechte Schriften, die vielen gefallen und von vielen gelesen werden, hätten einen größeren Nutzen als gute Schriften, die nur wenigen gefallen.¹¹⁹ Sortierte man die schlechten Schriften aus, so entstünden große Lücken (im Akteur-Netzwerk). „Eine ganze Menge von Wesen, in der Kette der Dinge wird unwirksam und unnütz seyn; und in der Maschine des politischen Körpers werden viele Räder stehen“ – dies aber sei „dem Zwecke der Schöpfung zuwider“.¹²⁰ Die funktionale Analyse des Buchhandels wird hier ergänzt durch das Argument einer evolutionären Ästhetik, das besagt, nicht die Klügeren, sondern die Masse, und nicht die Originalität, sondern die Anpassung setze sich durch. Im Fortgang beschreibt Dusch das dynamische Netzwerk von Produktion und Rezeption: „Gebt aber dem Codrus seine Feder, so kann Grilla den Augenblick wieder lesen, und alles ist wieder in Bewegung. Unterwerfet euch dem Wissen der Natur, so wie er. Die Natur hat nichts umsonst erschaffen; alles soll arbeiten.“¹²¹ Von der Natur der Schöpfung ausgehend kommt Dusch auf die Natur der Menschen zu sprechen. Schwachen Menschen könne man ihre körperliche Schwäche und das Ausweichen auf geistige Arbeit so wenig vorwerfen wie die mangelnde Qualität ihrer Schriften, vor allem dann nicht, wenn sie eine große Leserschaft fänden. Wichtiger als die sprachliche Qualität sei der gesamtgesellschaftliche Nutzen. Er formuliert: „Wenn an der einen Seite der wahre Geschmack, wenn eine Menge einzelner Personen, ja wenn die Wahrheit selbst darunter leidet, daß schlechte Schriftsteller schreiben; so leidet an der andern Seite der Staat, und eine ganze Nation darunter, wenn sie nicht schreiben.“¹²² Zur Veranschaulichung der Gefahr, die eine Welt ohne schlechte Schriftsteller bedeute, zitiert Dusch eine Darstellung des Zusammenbrechens der Ordnung aus Alexander Popes *Essay on Man*.¹²³ Das pragmatische, funktionsorientierte, gesellschaftliche Denken hat für ihn Priorität vor dem Durchsetzen von Regeln, Maßstäben und Normen des Geschmacks.

119 Anon.: *Vertheidigung der schlechten Schriftsteller*. In: Dusch (Hg.): *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften*, S. 195–218, hier S. 197.

120 Ebd., S. 208.

121 Ebd., S. 209.

122 Ebd., S. 210.

123 „Ruling Angles from their Spheres be hurl'd / Being on Being Wreckd, and World on World, All this dread order break!“ (zit. nach ebd., S. 210).

Mit seinem Hinweis, der wahre Geschmack sei immer der Geschmack Einzelner, wagt Dusch sich *en passant* ins Zentrum klassizistisch und metaphysisch argumentierender Ästhetiken vor. Er bezweifelt auch, die Wahrheit selbst könne unter schlechten Schriftstellern leiden, und stellt es damit als wenig förderlich heraus, die ästhetischen Ideale auf Kosten der nationalen Wirtschaft zu verteidigen. Die Staatsökonomie benötige Schriften jeglicher Qualität als Ware,¹²⁴ zudem sei die Produktion schlechter Schriften viel günstiger als die Produktion anderer Güter, und Reichtum bringe Raum und Freiheit für Gewerbe und Kunst.¹²⁵

Verschiedene Akteure stoßen Duschs Argumentation an: die Kritik aus Berlin, Humes *Dissertations* und die Herausgeberfiktion. Erst wird Dusch selbst als schlechter Schriftsteller diffamiert. Auf diese Kritik reagiert er direkt und mit einer allgemeinen Abhandlung über den Nutzen schlechter Schriftsteller, die er durch die Übersetzung des Textes von Hume stützt. Denn darin findet er die Position referiert: „Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty“.¹²⁶ Dusch entfaltet seine Position gewissermaßen unter Humes Fittichen. Er nutzt dessen Namen, den dieser in Deutschland seit Sulzers Herausgabe der deutschsprachigen Erstausgabe der *Enquiry* (engl. 1748, dt. 1756) hat,¹²⁷ und unterstreicht die Differenz zur Haltung der Berliner, wobei die genaue Argumentationsweise des Essays gar nicht so relevant ist. Während Dusch sich einerseits von der Vorstellung eines metaphysisch gegebenen Schönheitsideals distanziert, spiegelt er zugleich ironisch die anonyme Rezension seiner Gedichte, indem er behauptet, diesen Text über schlechte Schriftsteller gar nicht geschrieben zu haben, sondern nur herauszugeben. Er schreibt, Kürzel (wie sie sich nämlich unter den neueren Rezensionen der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* finden) ließen sich ohnehin nicht auflösen. Damit inszeniert er ein Versteckspiel um seine Person, das der genieästhetischen Position dann doch näherkommt als sein Begriff von der Begründung des Geschmacks.

Außerdem reagiert er mit einer weiteren Anspielung auf die Rezension in der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*. Diese endet mit der Anspielung auf

124 Ebd., S. 218.

125 Ebd., S. 210.

126 David Hume: *Of the Standard of Taste*. In: Ders.: *Essays: Moral, Political, and Literary*. Hg. v. Eugene F. Miller. Indianapolis 2014, S. 266–284, hier S. 268.

127 Heiner F. Klemme: Die Bedeutung der „Schattenphilosophie“ für die „Philosophie der deutschen Schule“. Über Johann Georg Sulzers Auseinandersetzung mit David Hume (1755). In: Elisabeth Décultot, Philipp Kampa u. Jana Kittelmann (Hg.) unter Mitwirkung v. Aleksandra Ambrozy: *Johann Georg Sulzer – Aufklärung im Umbruch*. Berlin 2018, S. 92–99, hier S. 93.

Alexander Pope: „Allein er / Glows when he reads, and trembles when he writes“.¹²⁸ Es ist auf Dusch zu beziehen, dem unterstellt wird, im Schreiben zu glühen und zu erschauern, sich also für einen großen Schriftsteller zu halten, ohne dass sich seinen Leserinnen und Lesern diese Gefühle über seine Literatur vermitteln würden. Darauf reagierend, wählt er ebenfalls ein Pope-Zitat, indem er die Zeilen zitiert: „Authors are partial to their wit, tis true / But are not Critics to their Judgement too?“¹²⁹ Den Vorwurf, als letztlich unsicherer Schreiber zweiter Klasse zu wenig über den eigenen Tellerrand zu gucken, gibt er an die Kritiker zurück.

Die Möglichkeit einer Unterscheidung zwischen guter und schlechter Literatur proklamiert Dusch eher, als dass er sie in Frage stellt. Doch seine Behauptung vom gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Nutzen schlechter Schriftsteller ist provokant. Wie auch der Rezensent dieses Buches anführt, drängt es sich auf, Duschs eigene Produkte als Beispiele schlechter Literatur mitzudenken, allerdings auch – und daran denkt der Rezensent nicht – als Nutzen. Wenn die Publikation der Übersetzung Humes tatsächlich vor allem das Interesse am Band schüren soll, wie Dusch in der Vorrede schreibt,¹³⁰ dann sind diejenigen, die Dusch zu dieser Verteidigung provoziert haben, auch wichtige Impulsgeber der Übersetzung. Duschs vermeintlich schlechte Gedichte von 1756 führen also in Verbindung mit der kritischen Schriftproduktion dazu, dass Humes Text übersetzt wird. Das ist ein Beispiel für das herausfordernde Argument, auch Schriften, die als schlecht beurteilt werden, seien nützlich für die Gesellschaft. Dan Flory sieht das nicht, wenn er schreibt, die gegenseitigen Invektiven hätten Dusch, Nicolai und Mendelssohn in eine Sackgasse geführt und nichts sei erreicht worden.¹³¹ Denn durch die Aktivierung Duschs wird der britisch-deutsche Literaturtransfer im Bereich von Ästhetik und Gattungstheorie maßgeblich vorangetrieben. Im gleichen Aufsatz schreibt Dusch:

Der Geschmack ist so verschieden, als die Gemüthsarten und Leidenschaften sind. Diese Verschiedenheit, die die Natur mit so vieler Weisheit in allen ihren Werken beobachtet hat, findet sich auch mit eben der Weisheit in den Empfindungen der Denkungsart, dem Vergnügen, dem Geschmacke der Menschen. Stellet euch das Unglück vor, wenn alle auf einen Gegenstand verfallen

128 Anon.: [Rez. zu] Drey Gedichte von dem Verfasser der vermischten Werke, S. 180.

129 Dusch: Vorrede, o.P.

130 Ebd.: „Ich habe dieser Sammlung einiger Schriften von uns, wenigstens der meinigen unter denselben, durch die Uebersetzung zweoer Abhandlungen des Herrn Hume ein Ansehen geben wollen“.

131 Flory: Lessing's Controversy with Dusch, S. 177.

sollten! [...] Wenn wir nun verlangen, daß alle Menschen einen richtigen, wahren Geschmack haben sollen; so verlangen wir, da überhaupt die Wahrheit nur eine einzige, oder sich überall gleich ist, daß ein einziger Geschmack eine Menge von Menschen beherrschen soll, die in andern Absichten fast unendlich verschieden sind: oder wir verlangen, daß sie zuvor alle einerley Empfindung, Gemüthsart, Leidenschaften und Seelenvermögen haben sollten.¹³²

Dusch hält sich damit an den subjektiven Geschmacksbegriff, den Hume zu Beginn seines Essays referiert, und beruft sich im nächsten Absatz auch explizit auf Hume, weil dieser Meinungsverschiedenheiten auf die Verschiedenheit der Menschen zurückführt.¹³³

Die dann folgende, weitgehend wörtliche Übersetzung von Humes Text wird auf zweierlei Weise zum Akteur. Erstens weckt sie Interesse am Band und seinem Herausgeber; zweitens dient sie dem aufklärerischen Diskurs um den Geschmack ebenso wie der Aufsatz über das Trauerspiel dem Diskurs um die Tragödientheorie. Bloßer Aktant, also zunächst ohne Funktion, bleibt die klassizistische Position in Humes Aufsatz. Innerhalb des Bandes wird Duschs Verteidigungsaufsatz durch Hume gestützt, weil beide nicht im Sinne einer strengen Abhandlung Begriffe entwickeln, sondern eher essayistisch Positionen in die Diskussion bringen, zu denen sich bereits in den Texten selbst Gegenargumente finden. Während Dusch an Humes Darstellung der empiristischen Position anknüpft, ist das Gesamtprojekt ein Plädoyer für die Literaturkritik und für die öffentliche Auseinandersetzung. Es widerlegt Argumente, startet neue Angriffe und zielt stärker auf provokante Thesen als auf das Erreichen einer eigenen Wahrheit oder Schönheit. Ein wichtiger Akteur dieser Auseinandersetzung zwischen Dusch, den Berliner Herausgebern Nicolai und Mendelssohn sowie den von Dusch kritisierten Autoren Lessing und Uz bzw. ihren entsprechenden Publikationen ist, wie bereits erwähnt, der Gedanke der Genieästhetik, der bereits Mitte der 1750er Jahre alle Beteiligten umtreibt. Dusch fühlt sich von dem Vorwurf, nicht originell zu schreiben, gewaltig provoziert und argumentiert doch gegen das Originalitäts- und Qualitätspostulat. Aus seiner tendenziell evolutionstheoretischen Perspektive heraus lässt sich die Nachahmung von Vorgängern als eine Form der menschlichen Mimikry einordnen,¹³⁴ als eine Stärke – ebenso wie die Aktivität in Netzwerken und Verweiszusammenhängen des Literaturbetriebs.

132 Anon.: Vertheidigung der schlechten Schriftsteller, S. 204f.

133 Ebd., S. 206.

134 Vgl. Kyung-Ho Cha: *Humanmimikry. Poetik der Evolution*. München 2010, S. 13.

3.4 *Bibliothek der schönen Wissenschaften* (1758)

Duschs Band und mit ihm die Übersetzung von Humes Essay wird (wie auch der zweite Band von Baumgartens *Aesthetica*) bereits 1758 im ersten Heft des vierten Bandes der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* besprochen. Der Rezensent erklärt, sich zu der Kritik an den Schriften von Lessing und Uz nicht äußern zu wollen, lobt Duschs Vorrede und tut die „Vertheidigung der schlechten Schriftsteller“ als „langweilig“ ab.¹³⁵ Die Übersetzungen finden sein Interesse. Zum Trauerspiel-Essay verfasst er den Einwand, die Lust am Grausamen gebe es, was David Hume übersehe, durchaus auch ohne das Zutun der Künste. Der Einwand steigert Humes erfahrungsbasierte Herangehensweise und nimmt sie ernst.¹³⁶ Dagegen besteht die Zusammenfassung der Übersetzung von *Of the Standard of Taste* nur aus vier längeren Sätzen, in denen Hume Scharfsinn zugesprochen, aber auch kritisiert wird, Hume spiele die bleibende Schönheit gegen eine historisch wechselnde Wahrheit und damit die Kunst gegen die Wissenschaft aus.¹³⁷ Es kommt den Berliner Herausgebern entgegen, dass Hume nach Begründungen für die Existenz allgemeingültiger und überzeitlicher Schönheit sucht. Doch sowohl der Protestant Nicolai als auch der Jude Mendelssohn beargwöhnen Hume wegen seines Deismus. Aus Humes langem und nicht durchgängig stringentem Essay, der entstanden war, um einen Band zu füllen, in dem zwei Abhandlungen nicht gedruckt werden durften, die Vertretern der schottischen Kirche nicht gefielen, wird nun die Polemik gegen den Katholizismus herausgegriffen und beanstandet.¹³⁸ Auf die unausgewogene Wiedergabe folgt die Bemerkung, es sei sicherlich im Sinne des Herausgebers – der als Übersetzer mit keinem Wort gewürdigt wird –, wenn seine eigenen Oden nicht besprochen würden.

135 Anon. [„F.“]: [Rez. zu] Vermischte Kritische und Satyrische Schriften, S. 540.

136 Der Rezensent schreibt, die Abhandlung vom Trauerspiel sei „bestimmt, die berufene Schwierigkeit aufzulösen, warum wir an der Abbildung unangenehmer Gegenstände Vergnügen finden. Der Verfasser ist der Meynung des du Bos zugetahn, führet auch dasjenige an, was Fontenelle hinzugethan, und füget eine etwas nähere Erklärung von dem Seinigen hinzu, die gelesen zu werden verdient. Daß das Anschauen wirklich unangenehmer Gegenstände, auch ohne Hülfe der schönen Künste gefallen könne, scheint Hume nicht zugeben zu wollen, aber die Erfahrung bestätigt es. Ein jeder ist begierig, eine verwüstete Stadt oder ein Schlachtfeld in Augenschein zu nehmen, so lange er sich die allzuheftige Rührung, die ihm der Anblick gewähren wird, nicht lebhaft genug vorstellen kann.“ (Ebd., S. 540f.).

137 Ebd., S. 541.

138 „Homers Helden, glaubt er, hätten nicht bloß einfältige, sondern öfters ungezogene Sitten, und die Schriftsteller einer gewissen Religion füllten ihre Gedichte mit Glaubensgrundsätzen an, die zu Schwärmerey und Menschenhasse verleiten.“ (Ebd., S. 541f.).

3.5 Reaktion der *Brittischen Bibliothek*

Während sich nun auch Lessing zum Gegenschlag in den *Literaturbriefen* rüstet, hat Duschs Kalkül, mit seiner Hume-Übersetzung Aufmerksamkeit zu erregen, bereits Erfolg. Denn Fritsch, der Herausgeber der *Brittischen Bibliothek*, wertet Duschs Übersetzung als Resultat der eigenen Ankündigung des Textes und lässt nun auch die ersten Bände von Humes *History of Great-Britain* rezensieren.¹³⁹ In diesem Zusammenhang wird wiederum Duschs Übersetzung und damit David Hume erwähnt und bekannt gemacht, allerdings nicht ohne aus protestantischer Perspektive kritisch hinzuzufügen, Hume sei in John Lelands Deistenlexikon aufgenommen worden.¹⁴⁰ Es heißt weiter:

So wenig er als Philosoph das Lob erhalten hat, daß er in Absicht auf die Religion allezeit richtig denke, eben so wenig hat er es sich als Geschichtschreiber erworben. Man hat in England Briefe über seine Geschichte von Grosbritannien aufzuweisen, welche die darinnen eingestreuten Gedanken von der Religion nicht sehr empfehlen. Dem sei wie ihm wolle: so wird kein Kenner ihm das Lob versagen können, daß er ein Scribent von Genie und Feuer sei und seine Geschichte von Grosbritannien wird wegen der vortrefflichen Schreibart, und der meisterhaften Erzählung der Begebenheiten, allemal mit keinem gemeinen Vergnügen gelesen werden.¹⁴¹

Trotz der Skepsis lässt sich Dusch auch diesmal anregen und beginnt 1762, alle Bände der *History of Great-Britain* zu übersetzen, allerdings erst, nachdem er 1758–1763 *Sämtliche Schriften* von Alexander Pope übersetzt hat.

139 Anon.: [Rez. zu] *The History of Great-Britain*, by David Hume. Esq. Vol. I. Edinburgh 1754. Vol. II. London 1757. In: *Brittische Bibliothek* 3 [erschienen 1758, auf dem Titelblatt vordatiert auf 1759], 3. Stück, S. 272–319. Am Ende ist eine Fortsetzung angekündigt.

140 In der Fußnote zu Beginn der Rezension heißt es, Dusch habe wenige Monate zuvor eine Übersetzung der Abhandlungen über das Trauerspiel und über den Geschmack publiziert. Der Rezensent nennt die genaue Seite aus dem im Vorjahr erschienenen zweiten Band der *Brittischen Bibliothek*, auf der Humes *Four Dissertations* genannt worden waren, und weist damit nachdrücklich auf den eigenen Anteil am Übersetzungsprozess hin: „Wir erinnern uns, ihn gegen unsre Leser schon auf der 391. Seite des zweyten Bandes unsrer Bibliothek erwähnt zu haben. Aus der neuen Schrift, die wir damals von ihm anführten, haben wir die dritte und vierte Abhandlung von dem Trauerspiele, und von der Grundregel des Geschmacks in des Herr Dusch vermischten Schriften, die zu Altona im izigen Jahre herausgekommen sind, übersetzt gefunden.“ (Ebd., S. 272).

141 Ebd., S. 272f.

3.6 Lessings *Literaturbriefe*

Auf diese bezieht sich Lessing in seinen vernichtenden Rezensionen über Dusch. Dessen Band *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften* und damit immer indirekt auch Hume ist vielfach als Akteur in die sich weiter entwickelnde Auseinandersetzung mit den Berlinern – vor allem mit Lessing – eingebunden. Duschs Aufsatz über wirtschaftsfördernde Schriftstellerei und seine folgende Übersetzung der Werke von Alexander Pope werden zu Akteuren, die Lessing noch dazu veranlassen, in seinem zweiten Literaturbrief zu sticheln, das einzige Ziel bei der Übersetzung von Popes Werk sei es gewesen, Geld zu machen,¹⁴² also einer größtmöglichen Zahl von Lesern zu gefallen, ein Vorwurf, der sich ebenfalls auf Duschs Verteidigung der schlechten Schriftsteller bezieht. Auch Lessings Kritik an einzelnen Worten der Übersetzung oder am Vorwort erweckt den Eindruck, dass er „keine objektive Literaturkritik, sondern Literaturpolitik [betreibt], er schreibt als Parteiorgan der ‚Berliner‘“,¹⁴³ die hier einen Gegenpol zu den Impulsen empiristischer Ästhetik in Deutschland verkörpern. Nicht allerdings die Personen, sondern die Akteure, nicht die Autoren, sondern die Argumente, spielen auf dieser Ebene des Akteur-Netzwerks eine Rolle. Denn während Dusch in drei Zeitschriften Gegendarstellungen seiner eigenen Oden, Essays und Übersetzungen veröffentlicht,¹⁴⁴ geht er fälschlicherweise davon aus, Nicolai sei der Autor der Literaturbriefe und nicht Lessing.¹⁴⁵ So bleibt das Akteur-Netzwerk über die Rezeption britischer Schriften lebendig, nur dass es der Klassizist Pope ist und nicht Hume, der im Gespräch bleibt. Letztlich beeinträchtigt Lessings Fehde mit Dusch die Rezeption von Duschs Hume-Übersetzungen.

142 Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. In: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 4., S. 453–778, hier S. 458.

143 Gunter E. Grimm: *Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang*. Tübingen 1998, S. 234. Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Rezensionen, Vorberichte und Abhandlungen. In: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 4, S. 81–294, hier S. 176; John Guthrie: *Eighteenth-Century Translations of Pope's Poetry*. In: *Publications of the English Goethe Society* 82/2 (2013), S. 67–84.

144 Flory: *Lessing's Controversy with Dusch*, S. 178.

145 Ebd. In seiner deutlich mit Lessing sympathisierenden Darstellung nennt Flory nur die deutschen Vorgänger Duschs.

4 Friedrich Gabriel Resewitz' Übersetzung der *Four Dissertations* und ihre Rezeption

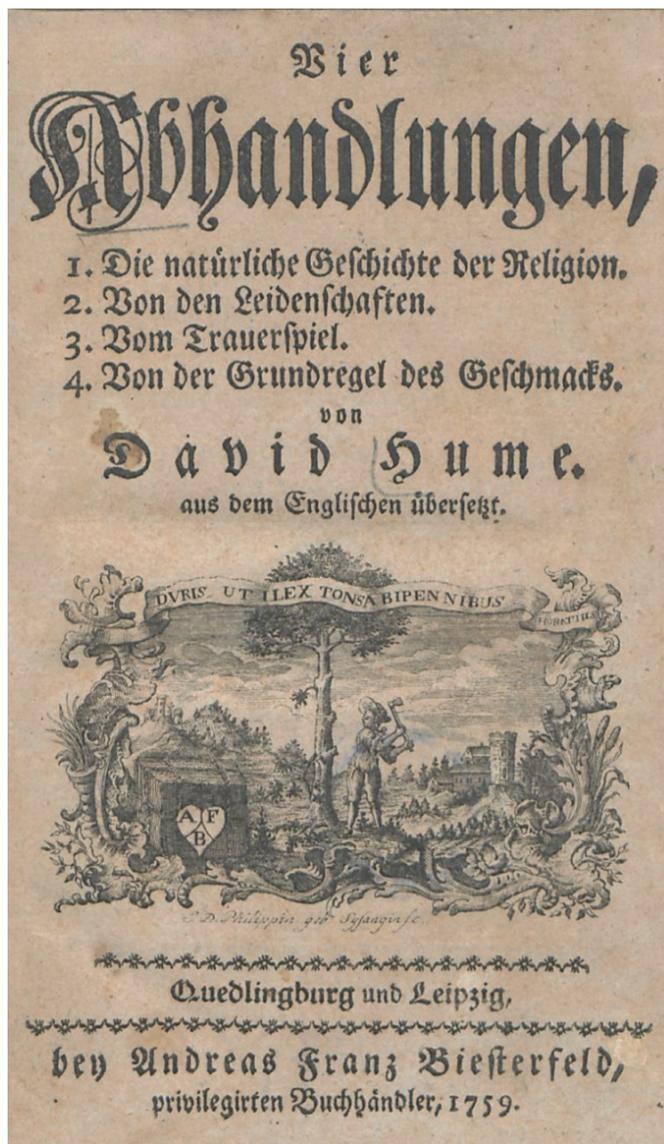


Abb. 2: David Hume: Vier Abhandlungen [übers. v. Friedrich Gabriel Resewitz]. Quedlinburg u.a. 1759, Titelblatt.

4.1 Friedrich Gabriel Resewitz

Es ist erstaunlich, dass Humes Aufsätze kurz nach dem Erscheinen zwei Mal übersetzt wurden, war man Hume gegenüber doch eigentlich sehr skeptisch. Resewitz war zur Zeit seiner Übersetzungsarbeit Pfarrer in Quedlinburg. Seine Biographie erklärt nicht, warum er gerade David Hume übersetzt. Er hatte Englisch nicht studiert, hatte sich während des Theologiestudiums in Halle bei Siegmund Jakob Baumgarten in Kreisen der rationalistischen Philosophen bewegt und Vorlesungen bei Georg Friedrich Meier gehört. Im Anschluss war er ein Jahr in Paris. Auch diese Zeit als Reiseprediger des Fürsten Christian August von Anhalt-Zerbst gibt keine Anhaltspunkte.¹⁴⁶ Die Übersetzung der *Four Dissertations* passt nicht ins Bild.¹⁴⁷ Resewitz erfuhr erst, während er schon dabei war, die Texte zu übertragen, von Duschs Arbeit.¹⁴⁸ Auch der Kontakt zu Nicolai und Mendelssohn, der später so eng wird, dass Resewitz die Literaturbriefe übernimmt, erklärt nicht, dass dieser sich ausgerechnet für Hume interessierte.

Diese Ausgangslage passt gut zu der Beschreibung von Latour, die Wirkungen der Akteure äußerten sich darin, dass sie „andere *dazu bringen*, unerwartete Dinge zu tun“.¹⁴⁹ Latours Akteur-Netzwerk-Theorie inspiriert dazu, sehr verschiedene Akteure im Zustandekommen der Übersetzung zu berücksichtigen und in ihren Wirkungen zu verfolgen. Sie können menschlich, aber auch nicht menschlich sein und gegenständiglich oder abstrakt. Besonders relevant sind auch – von Latour so genannte – „intellektuelle Technologien“, also „Materialien wie Dokumente, Schriftstücke, Diagramme, Dateien, Büroklammern, Landkarten

146 Hume hat zwar schon in den 1730er Jahren in Frankreich gelebt und wurde gefeiert, als er 1763 zurückkam. Aber 1750 und 1751, als Resewitz in Paris lebte, wurde Hume dort nur peripher rezipiert. Vgl. dazu Michel Malherbe: *La philosophie empiriste de David Hume*. Paris 1976. Über den Fürsten ist bekannt, dass er 1750 in kaiserlich-österreichische Dienste trat, wo er Major wurde und die Regierung antrat, sie aber bald wieder seiner Mutter überließ und sich auf Reisen begab, von denen er 1752 nach Zerbst zurückkehrte (Ferdinand Siebigk: *Christian August, Fürst zu Anhalt-Zerbst*. In: *Allgemeine deutsche Biographie* 4 [1876], S. 157–159. URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd135881366.html#adbcontent> [21.07.2022]).

147 Nach seiner Rückkehr aus Paris war er „vermutlich noch einige Zeit in diesem Amt, um danach ab etwa 1755 in Berlin als Privatgelehrter zu leben“ (Uwe Förster: *Friedrich Gabriel Resewitz*. URL: <http://www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien/1183.htm> [18.11.2017]).

148 „Als ich eben mit Uebersetzung dieser letzten Abhandlung beschäftigt war, sahe ich aus dem 3ten Stück der Brittischen Bibliothek, daß die beyden letztern in Herr Dusch vermischten Schriften schon übersetzt wären. Ich habe beyde Uebersetzungen zusammen halten können, und einige Stellen der meinigen aus jener verbessert; in andern verstehe ich den Verfasser anders als Herr Dusch.“ (Resewitz, in: *Hume: Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 279).

149 Latour: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 102.

[und] organisatorische Hilfsmittel“.¹⁵⁰ Es geht darum, möglichst viele Ursachen des Zustandekommens eines Textes durch Akteure zu ersetzen und auf diese Weise das Netzwerk zu bestimmen. Die Beschränkung für die Geschichtsschreibung liegt in der Wirkung. Das heißt, es werden nur solche Akteure erwähnt, die Wirkungen ausüben, die für die Fragestellung und die Nachverfolgung des Netzwerks genau an der jeweiligen Stelle relevant sind. Durch diese Methode wird aber auch deutlich, dass zahlreiche Faktoren gar nicht benannt werden können, weil die entsprechenden Daten fehlen.¹⁵¹ Eigentlich geht es auch ganz praktisch um die Frage, auf welchen Wegen es Humes Schrift von Edinburgh nach Königsberg geschafft hat. Doch weder über die Transportwege mit Kutschen und Kurieren noch über die Auslieferungen, weder über die Druckvorgänge noch über Verlagskorrespondenzen konnte ich etwas herausfinden, obwohl gerade Latour dazu anregt, auch technische Komponenten zu berücksichtigen. Noch dazu klafft in der Biographie von Resewitz zwischen seiner Rückkehr aus Frankreich 1751 und 1755, dem Jahr, in dem er im gelehrten Leben in Berlin eine Rolle zu spielen beginnt, eine Lücke von vier Jahren. Vor dem Siebenjährigen Krieg stand einer Englandreise nichts im Wege. Zumindest bieten diese Jahre genügend Spielraum, um Englisch zu lernen. Doch das ist Spekulation und im Folgenden halte ich mich an solche Akteure, deren Existenz außer Frage steht.

Ab 1755 wohnt Resewitz wieder in Berlin, wo er 1729 geboren und aufgewachsen war. Im Alter von 26 Jahren gründet er zusammen mit dem wohlhabenden Gymnasiallehrer Georg Mächler, der die englische Sprache beherrschte, eine gelehrte Gesellschaft nach dem Vorbild englischer Clubs. Es werden Ämter wie „Secretaire, Stuarts, und Aufseher“ vergeben.¹⁵² Die Mitglieder haben jeden Tag die Möglichkeit, die beiden Räume im sogenannten Englischen Haus in der Mohrenstraße aufzusuchen, die die Gesellschaft gemietet hat und in denen Journale ausliegen.¹⁵³ Dort freundet er sich mit dem drei Jahre jüngeren Friedrich Nicolai an, der nachträglich berichtet:

150 Ebd., S. 132.

151 Zu Resewitz' Biographie vgl. Waldemar Kawerau: *Aus Magdeburgs Vergangenheit*. Halle 1886; Michael Albrecht: *Art. Resewitz, Friedrich Gabriel (1729–1806)*. In: Heiner F. Klemme u. Manfred Kuehn (Hg.): *The Dictionary of Eighteenth-Century German Philosophers*. 3 Bde. London u. New York 2010, hier Bd. 3, S. 945f.; Hugo Holstein: *Resewitz, Friedrich Gabriel*. In: *Allgemeine Deutsche Biographie* 28 (1889), S. 241–245.

152 Johann Georg Mächler an Georg August von Breitenbauch, 2. April 1756. In: Lobsien: *Kunst der Assoziation*, S. 197f.

153 Cornelia Buschmann: *Philosophische Preisfragen und Preisschriften der Berliner Akademie, 1747–1768*. Ein Beitrag zur Leibniz-Rezeption im 18. Jahrhundert. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 35 (1987), S. 779–789.

Zu Ende des Jahres 1755 ward, durch Veranlassung des kürzlich verstorbenen Abts Resewitz, welcher damals Kandidat in Berlin war, ein Kaffeehaus für eine geschlossene Gesellschaft von hundert Personen, meistens Gelehrten, in Berlin angelegt[.]¹⁵⁴

Euler, Aepinus, Jacobi, Gumperz, Wilke, Martini, Bamberger, Resewitz und viele Andre mehr nebst mir und Moses Mendelssohn waren Mitglieder dieser Gesellschaft. Alle Woche war da eine Abhandlung vorgelesen mathematischen, physikalischen, philosophischen Inhalts.¹⁵⁵

Hier gestaltet Resewitz das gelehrte Geschehen in Berlin mit und lernt Mitglieder wie Johann Albrecht Euler, den Sohn des Anti-Wolffianers Leonhard Euler, kennen.¹⁵⁶ Johann Georg Sulzer, der ebenfalls in Berlin lebt, gibt in den Jahren

154 Nicolai in einer Anmerkung zu einem Brief von Lessing an Eschenburg vom 25. April 1772. In: Gotthold Ephraim Lessing: Gotthold Ephraim Lessings Briefwechsel mit Karl Wilhelm Ramler, Johann Joachim Eschenburg und Friedrich Nicolai. Nebst einigen Anmerkungen über Lessings Briefwechsel mit Moses Mendelssohn. Hg. v. Friedrich Nicolai. Berlin 1794, S. 499. Dieser Angabe widerspricht Nicolai selbst, indem er berichtet: „Es kam durch Veranstaltung des noch lebenden Professors Muechler eine Art von gelehrtem Kaffeehaus für eine geschlossene Gesellschaft von 100 Personen meist Gelehrten oder doch Freunden der Gelehrsamkeit, zu Stande.“ (Friedrich Nicolai: Ueber meine gelehrte Bildung, über meine Kenntniß der kritischen Philosophie und meine Schriften dieselbe betreffend, und über die Herren Kant, J. B. Erhard, und Fichte. Berlin u. Stettin 1799, S. 44f.). Möglich ist z.B., dass Resewitz die Idee und die Kontakte hatte und Muechler die finanziellen Mittel. Auch Noah Naumann bezeichnet Muechler als Gründer (Brief an Breitenbauch vom 1. [?] März 1756, zit. nach Mendelssohn: JubA. Bd. 11: Briefwechsel I. 1754–1762. Bearb. v. Bruno Strauss. Stuttgart-Bad Canstatt 1974, S. 402f.). Für weitere Belege vgl. ebd., S. 36–52, 402–405 sowie Rainer Falk: Gelehrtes Kaffeehaus. In: Uta Motschmann (Hg.): Handbuch der Berliner Vereine und Gesellschaften 1786–1815. Berlin 2015, S. 17–19, hier S. 17, 19. In Nicolais Verlag erschien beispielsweise eine Bibliographie englischer Bücher: Bernhard Fabian: Die erste Bibliographie der englischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts: Jeremias David Reuß' ‚Gelehrtes England‘. In: Rolf Fuhlrott u. Betram Haller (Hg.): Das Buch und sein Haus. Bd. 1. Wiesbaden 1979, S. 16–43. Vgl. zu Nicolais Anglophilie auch Alexander Nebrig: Die englische Literatur in Friedrich Nicolais Übersetzungsprogramm. In: Rainer Falk u. Alexander Košenina (Hg.): Friedrich Nicolai und die Berliner Aufklärung. Hannover 2008, S. 139–164.

155 Georg Benjamin Mendelssohn zitiert in *Mendelssohn's Lebensgeschichte* einen Bericht von Nicolai (vgl. Georg Benjamin Mendelssohn: Moses Mendelssohn's Lebensgeschichte. In: Moses Mendelssohn: Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften. Nach den Originaldrucken und Handschriften hg. v. Prof. Dr. G. B. Mendelssohn. In sieben Bänden. Leipzig 1843, Bd. I, S. 3–56, hier S. 14).

156 Aus der Gesellschaft geht auch die launige Zeitschrift *Der Chamäleon* hervor (Günther Holzboog: Moses Mendelssohn und die Situation von Autor und Verleger im 18. Jahrhundert. In: Michael Albrecht, Eva J. Engel u. Norbert Hinske [Hg.]: Moses Mendelssohn und die Kreise seiner Wirksamkeit. Tübingen 1994, S. 215–248, hier S. 233). Dazu schreibt H. M. Naumann an Breitenbauch am 1. März 1756: „Gegenwärtig schreiben Hr. Muechler, Hr. Candid, Küster, Hr. Moses und Hr. D. Kurella hier ein neues Wochenblatt dessen erstes Stük Hr. Lieberkühn verfertigt unter dem Titel Der Chamäleon. Es ist sehr lustig“ (zit. nach Mendelssohn: JubA. Bd. 11, S. 403; zu Mendelssohns Beteiligung vgl. Britta L. Behm: Moses Mendelssohn und die Trans-

1754 bis 1756 vier Bände mit Übersetzungen von Schriften David Humes heraus,¹⁵⁷ die er mit kritischen Anmerkungen versieht.¹⁵⁸ Die Bände sind im Gespräch¹⁵⁹ und Sulzer und Resewitz haben auch weiteren Gesprächsstoff, denn beide verbindet das Joachimthal'sche Gymnasium, an dem Resewitz bis 1747 Schüler war und Sulzer seit 1747 Professor ist. In seinem Vorwort zum zweiten Band dieser Hume-Übersetzungen vergleicht Sulzer die rationalistische und die empiristische Methode in der Philosophie.

Es wäre daher sehr zu wünschen, daß einmal in Deutschland, wo die Philosophie, wie ich schon angemerkt habe, vorzüglich zu blühen scheint, ein Philosoph aufstünde, der die Hauptwahrheiten, auf deren Gewißheit man zählen kann, auf die leichtere Art der Welt vortrüge, und daß man nicht immerdar und jeden Anfänger der Philosophie, er sey stark oder schwach, nach der gezwungenen methodischen Art von der Vernunftlehre zur Grundlehre, von dieser zur Moral u.s.f. gleichsam fortschleppe.¹⁶⁰

Er empfiehlt also, empiristische Schreibweisen in Erwägung zu ziehen, obwohl er einzelnen Ansichten Humes gegenüber äußerst skeptisch ist.

formation der jüdischen Erziehung in Berlin. Münster 2002). Die Zeitschrift erscheint anonym in 18 Auflagen. Viel ist in diesen Heften die Rede von Frauen. Eine Parodie von Youngs *Night-Thoughts* und unterhaltsame Einleitungen zu den verschiedenen Ausgaben lassen auf eine fröhliche Stimmung in der Gesellschaft schließen. Vgl. Johann Georg Philipp Mächler (Hg.): Der Chamäleon. Eine moralische Wochenschrift. Berlin 1756–1759.

157 David Hume: Philosophische Versuche ueber die menschliche Erkenntniß. Nach der zweyten vermehrten Ausgabe aus dem Englischen übers. [v. Georg Christian Grund u. Adam Heinrich Holle] u. mit Anmerkungen des Herausgebers begleitet. Hamburg u. Leipzig 1755. Vgl. Kuehn: *The Reception of Hume in Germany*, S. 106. Zu Spekulationen über mögliche Autoren der Erstübersetzung der *Enquiry* (Teil 2 in Sulzers Ausgabe) siehe Gawlick und Kreimendahl: Hume in der deutschen Aufklärung, S. 20f., 51f. Hermann Andreas Pistorius, der mindestens die Teile 1 und 3 der vermischten Schriften übersetzte, war u.a. auf das Collegium Carolinum in Braunschweig gegangen, hatte also vermutlich bei Johann Arnold Ebert Englisch gelernt. Da er sich 1754 und 1755 in Hamburg und Altona aufhielt, ist eine Verbindung zu Johann Jacob Dusch möglich, der 1755 nach Altona zog.

158 Anders als Resewitz setzt Sulzer keine Fußnoten, sondern fügt im Anschluss an jedes Kapitel einen zusammenhängenden Text an, den er mit „Anmerkungen zu“ (dem jeweiligen Kapitel) überschreibt.

159 Vgl. Johann Georg Sulzer: Vorrede. In: Heiner F. Klemme (Hg.): *Reception of the Scottish Enlightenment in Germany. Six Significant Translations, 1755–1782*. Bd. 1: David Hume: Philosophische Versuche über die menschliche Erkenntnis. Hg. v. Johann Georg Sulzer [1755]. Bristol 2000, o.P.; Kuehn: *The Reception of Hume in Germany*, S. 106–108.

160 Sulzer: Vorrede, o.P.: „Ich habe die Hoffnung, daß das Werk des Herrn Hume, welches ich hier den Deutschen liefere, etwas zur Ausbreitung des guten Geschmacks in diesem Theile der Wissenschaften beytragen werde. Die Uebersetzung ist mir von guter Hand zugekommen, und ich habe eine sehr genaue und scharfe Prüfung derselben nach der Urschrift vorgenommen.“

So geht es auch Mendelssohn, der zu Resewitz eine engere Bindung aufbaut. Beide sind im gleichen Jahr geboren und teilen die rationalistische Prägung. Mendelssohn ist an den britischen Philosophen interessiert und sucht das Wolff'sche Erbe mit deren neuen Impulsen zusammenzubringen.¹⁶¹ Bereits 1756 reagiert er mit seinen *Gedanken von der Wahrscheinlichkeit* möglicherweise auch auf das gleichnamige Kapitel in Sulzers Ausgabe der Hume'schen Schriften.¹⁶² So wird David Hume auch für Resewitz ein Begriff.

Im gleichen Jahr ist Mendelssohn auch bei Resewitz zu Hause zu Gast. Ein Gespräch über die Metaphysik bringt die beiden auf das Thema Suizid,¹⁶³ der, wie Resewitz im Anschluss, im April 1756, noch brieflich unterstreicht, in gewissen Situationen zu verteidigen sei.¹⁶⁴ Das widerstrebt Mendelssohn zutiefst. Für ihn gehört die prinzipielle Ablehnung der Selbsttötung zur Bildung einer „völligen Überzeugung“ von Wahrheit und Schönheit, die moralisch leitend sei.¹⁶⁵ Er antwortet mit einem langen Schreiben, in dem er auf dem unbedingten Schutz des menschlichen Lebens beharrt: „To be or not to be, that is the question“.¹⁶⁶ Seine Ausdrucksweise zeugt davon, dass ihn mit Resewitz auch die Kenntnis des Englischen verbindet. Doch dessen Position zum Freitod bleibt ihm unverständlich:

Sie nehmen über sich zu beweisen, daß der, welcher seiner Meinung nach, der Zernichtung höchstens nur eine Zeitlang entrinnen kann, durch die Vernunft verbunden sey, sich zu allen Zeiten und in allen Umständen, in Glück und Unglück, in Freude und Leid, das Leben zu nehmen.¹⁶⁷

Generell hatte Mendelssohn die liberale Haltung zum Suizid zuvor in seinen Briefen *Über die Empfindung* (1755) mit den Engländern Lindamour und Blount

161 Manfred Kuehn: David Hume and Moses Mendelssohn. In: *Hume Studies* 21/2 (1995), S. 197–220, hier S. 201, 216.

162 Eine direkte Bezugnahme auf Hume gibt es nicht, aber es ist wahrscheinlich, dass Hume in dieser Diskussion auch eine Rolle spielte. Vgl. dazu ebd., S. 215; Heiner F. Klemme: Introduction. In: Ders. (Hg.): *Reception of the Scottish Enlightenment in Germany*. Bd. 1, S. v–xii, hier S. x.

163 Vgl. Mendelssohn an Resewitz, 15. Mai 1756. In: Mendelssohn: *JubA*. Bd. 11, S. 40–52, hier S. 41.

164 Der Brief von Resewitz, auf den Mendelssohn sich hier bezieht, ist nicht erhalten (vgl. ebd.). Es ist, als habe Resewitz davon gehört, dass Hume 1755 seinen Text über den Suizid nicht veröffentlichen durfte. Vgl. zu diesem Briefwechsel auch Altmann: *Moses Mendelssohns Frühchriften zur Metaphysik*, S. 173–176 sowie 165.

165 Mendelssohn an Resewitz, 15. Mai 1756. In: Mendelssohn: *JubA*. Bd. 11, S. 46.

166 Ebd., S. 47.

167 Ebd., S. 50. Aus dem Brief geht hervor, dass Resewitz im Frühjahr 1756 von einem langwierigen Fieber geplagt war (vgl. ebd., S. 41). Das mag auch der Grund dafür sein, dass sich Resewitz und Mendelssohn, 1756 beide in Berlin lebend, schriftlich austauschten.

verbunden, die anders als Palemon für die Unsträflichkeit des Selbstmords argumentieren.¹⁶⁸ Darin mag sich ein Bild von Großbritannien spiegeln, dem in der Realität zum Beispiel entgegensteht, dass Mendelssohn ähnlich wie William Warburton denkt, indem er einen himmelweiten Unterschied zwischen der Tragödie und der Auseinandersetzung mit dem Freitod sieht. Warburton, der in England 1747 die erste Gesamtausgabe der Werke Shakespeares ediert hatte, die möglicherweise auch Mendelssohn vorlag, verhinderte acht Jahre später, dass Humes *Essay Of Suicide* gedruckt wurde. Während Mendelssohn seine Auffassung mit einem Hinweis auf das allgemeingültige Kunstwerk untermauert, das das Menschsein spiegelt, regt Resewitz dazu an, „den verzweiflungsvollen Selbstmörder mit Trostgründen“ aufzurichten, also individuelle Lösungen für den Einzelnen zu finden, statt Sittsamkeit von ihm zu erwarten.¹⁶⁹

Vor dem Hintergrund seiner zahlreichen Ortswechsel und Bekanntschaften betrachtet Resewitz manches in einem anderen Licht als seine Kollegen. Bereits 1751 hatte er eine Predigerstelle abgelehnt, weil er den Eid auf die Bibel nicht ablegen konnte.¹⁷⁰

Als Englandliebhaber der rationalistischen Philosophie gegenüber kritisch ist auch Friedrich der Große.¹⁷¹ Dessen Schwester, die Prinzessin Anna Amalie von Preußen, vermittelt Resewitz 1757 eine Stelle als Prediger an der Kirche St. Benedikt in Quedlinburg.¹⁷² Vor seinem Umzug präsentiert Resewitz der Kaffeehaus-Gesellschaft noch eine Abhandlung über das Genie, die Nicolai und Mendelssohn in den Folgejahren beschäftigt. Nicolai veröffentlicht die Abhandlung 1759 und 1760 in zwei Teilen¹⁷³ und Mendelssohn rezensiert beide Teile. In Berlin hat Resewitz sich Freunde und Ansehen erworben. Doch in Quedlinburg hat er keinen leichten Anfang. Seine Vorgänger sind überzeugte Vertreter der alten Orthodoxie und seine Gemeinde ist überrascht vom aufgeklärten Geist, den er mitbringt.

168 Vgl. den neunten Brief in Mendelssohn: Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften. Bd. I, S. 41–123, hier S. 77–79.

169 Mendelssohn an Resewitz, 15. Mai 1756. In: Mendelssohn: JubA. Bd. 11, S. 47. Angelehnt an Nicolais Darstellung der Kaffeehaus-Gesellschaft wird betont, dass er und Mendelssohn „closest friends“ von Resewitz wurden (Albrecht: Art. Resewitz, Friedrich Gabriel [1729–1806], S. 946). Hier und auch bezogen auf Resewitz' *Versuch über das Genie* stehen zwischen Resewitz und Mendelssohn die Meinungsverschiedenheiten im Vordergrund.

170 Albrecht: Art. Resewitz, Friedrich Gabriel (1729-1806), S. 945.

171 Kuehn: David Hume and Moses Mendelssohn, S. 199.

172 Kawerau: Aus Magdeburgs Vergangenheit, S. 79f.

173 Friedrich Gabriel Resewitz: Versuch über das Genie. In: Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 2 (1759), 1. Stück, S. 131–179; ders.: Versuch über das Genie. Zweyter Abschnitt. In: Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste 3 (1760), 1. Stück, S. 1–69.

Räumlich entfernt von Berlin¹⁷⁴ und konfrontiert mit den neuen Aufgaben als Pfarrer verfolgt er das geistige Geschehen über die Journale. In der *Brittischen Bibliothek* oder auch in den *Göttingischen Anzeigen von gelehrten Sachen* liest er, wie Dusch, vom Erscheinen der vier neuen Essays von Hume.¹⁷⁵ Das weckt Berliner Gesprächserinnerungen in ihm und von Amtswegen her interessiert er sich nun besonders für die erste Abhandlung *Die natürliche Geschichte der Religion*.¹⁷⁶

Er bestellt sich das englische Original und entschließt sich, die Essays – seinem Vorbild Sulzer folgend – mit Anmerkungen versehen herauszugeben. Anders als Sulzer jedoch übersetzt Resewitz selbst. Als Hauptakteur der Übersetzung stellt sich hier die neue berufliche Aufgabe als Pfarrer heraus. Zwar macht er die theologischen Differenzen deutlich, leistet aber doch einen wichtigen Beitrag zur Übersetzung empiristischer Schriften auch für die Ästhetik.

Noch als alter Mann erwähnt Resewitz, dass ein für die Zeit nach Frankreich geplanter England-Aufenthalt mit dem Fürsten von Anhalt-Zerbst nicht stattfand. Die Enttäuschung ist auch für die Folgejahre ein Baustein in der Erklärung seines Interesses für britische Schriften.

4.2 Geteilte Autorschaft

Einer unvoreingenommenen Lektüre der vier Abhandlungen in Resewitz' Übersetzung stehen seine kritischen Anmerkungen im Weg. In der ersten Abhandlung *Die natürliche Geschichte der Religion* bringt er 42 Kommentare unter, die durchschnittlich über eine Seite lang sind, das reguläre Format von Fußnoten also beinahe alle sprengen.¹⁷⁷

174 Siehe Förster: Resewitz, Friedrich Gabriel.

175 Vgl. Anon.: [Rez. zu David Hume: Four Dissertations]. Auf Humes „Abhandlungen“ wird am Ende des fünften Stücks im 2. Band der *Brittischen Bibliothek* hingewiesen (*Brittische Bibliothek* 2 [1757], 5. Stück, o.P. [S. 436f.]). Vgl. auch den Verweis auf Duschs Übersetzung in: Anon.: [Rez. zu] *The History of Great-Britain, by David Hume*, S. 272 sowie die Kritik der *Vermischten Kritischen und Satyrischen Schriften*, in welchen Duschs Übersetzung erschienen war: Anon. [„F.“]: [Rez. zu] *Vermischte Kritische und Satyrische Schriften*. Es ist möglich, dass Resewitz hier oder aber über die Berliner von Duschs Übersetzung erfährt.

176 Dieses Interesse teilt er mit Mendelssohns toleranter Auslegung des Judentums. Vgl. dazu Andree Michaelis-König: Mendelssohn, Lavater, Lessing. Von Freundschaftskrisen und stützenden Netzwerken. In: Lore Knapp (Hg.): *Literarische Netzwerke im 18. Jahrhundert*. Mit den Übersetzungen zweier Aufsätze v. Latour und Sapiro. Bielefeld 2019, S. 269–294, hier S. 282. Noch vor Erscheinen der Rezensionen, am 27. Februar 1758, schreibt Mendelssohn an Lessing: „Sie haben vermutlich die vermischten Schriften des David Hume gelesen?“ (Mendelssohn: JubA. Bd. 11, S. 181).

177 Vgl. zu der Abhandlung Streminger: David Hume, S. 385–400.

Gleich auf der zweiten Seite schaltet Resewitz sich ein. Den Anfang des fünften Satzes von Hume kommentiert er mit einer Fußnote von sechseinhalb Seiten, auf denen der Haupttext auf jeweils zwei Zeilen reduziert ist. Humes Satz kann nicht zu Ende gelesen werden, ohne zumindest die Länge dieser ersten Fußnote zur Kenntnis zu nehmen. Zudem greift Resewitz hier inhaltlich vor. Er nimmt ein Argument, das Hume erst einige Seiten später bringt, vorweg, das Bedürfnis nach Religion sei – anders als die Selbstliebe oder der Sexualtrieb – kein Grundinstinkt des Menschen.¹⁷⁸ Die Fußnote hat also weniger kommentierenden Charakter, als dass sie bereits ein Koreferat beginnt, bevor Hume seinen Argumentationsgang entfalten konnte.

Der Satz im Primärtext, den Resewitz hier so effektiv in den Hintergrund seiner langen Anmerkung oder auch Vorbemerkung drängt, enthält bereits wesentliche Argumente, mit denen Hume seine Hauptthese stützt, der christliche Glaube sei nicht angeboren, sondern entstehe im Zusammenleben; es gebe auch anthropologische Erklärungen für die Religionen, jedoch nicht für eine bestimmte Religion.¹⁷⁹ Für Hume wie für Resewitz ist die Vernunft eng mit dem christlichen Glauben verbunden. Hume geht jedoch von der Priorität des (natürlichen) Instinktes aus, der zunächst zu anderen Religionen führte.¹⁸⁰

Regulär wird mit Humes Deismus die Auffassung verbunden, dass Gott die Welt erschaffen habe, aber danach nicht mehr beeinflusse. Humes Akzent liegt hier darauf, dass der Schöpfer nur ein einziger Gott war:

Alle Dinge in der ganzen Welt sind augenscheinlich von einem Stück. Ein jedes Ding ist auf ein jedes andere gepaßt. Ein Zweck herrscht durch das Ganze. Und diese Einförmigkeit führt den Verstand zur Erkenntnis eines einzigen Urhebers.¹⁸¹

178 Hume: Die natürliche Geschichte der Religion. In: Ders.: Vier Abhandlungen, S. 1–156, hier S. 3, 9.

179 Als Deist sieht Hume den Ursprung der Welt in Gott, den Ursprung der Religionen aber im Menschen. Es ergebe sich aus der vernünftigen Betrachtung der Welt, dass sie einen Schöpfer habe. Darüber hinaus sei zwar der Glaube an einen Gott sehr verbreitet, allerdings nicht überall und nicht zu allen Zeiten.

180 Ebd., S. 20.

181 Ebd., S. 24. Vgl. ebd., S. 3: „Der ganze Bau der Natur predigt einen verständigen Schöpfer“. Dem widerspricht auch die Tatsache nicht, dass Hume den Polytheismus als dem Christentum vorgelagert sieht. Heiner Klemme betont allerdings die atheistische Tendenz des Essays (Brandt u. Klemme: David Hume in Deutschland, S. 29), zumal Hume darin anmerkt, der Mensch, der sich als Ebenbild Gottes bezeichnet, projiziere eher seine Eigenschaften auf den Schöpfergott (Hume: Die natürliche Geschichte der Religion, S. 150). Damit bleibt Humes Position zum Deismus ambivalent: „Humes Absicht Ursprung und Entwicklung der Religion als geschichtliches Phänomen durch Eigenschaften der menschlichen Natur zu erklären, richtet

Dagegen hält Resewitz eine polytheistische Erschaffung der Welt für möglich. Seine Erklärung ist für die geteilte Urhebererschaft dieses übersetzten Textes interessant. In einer entsprechenden Anmerkung vergleicht er den Vorgang der Erschaffung der Welt mit der Entstehung der Skulptur Laokoon, an der mehrere Künstler beteiligt gewesen seien. Daran zeige sich, dass etwas der Fall sei, dessen Annahme dennoch kontraintuitiv sei, und dass also mehrere Urheber anzunehmen seien. Resewitz' Anmerkung klingt so:

Die Bildsäule des *Laokoon* war, nach dem Zeugnisse des *Plinius*, von dreyen Künstlern verfertigt: aber es ist gewiß, daß wir niemals so würden geschlossen haben, daß eine Gruppe von Figuren, die aus einem Stein gehauen, und nach einem Plan verbunden sind, nicht das Werk und die Erfindung eines einzigen Bildhauers sey, wenn es uns nicht wäre erzählt worden. Denn es ist in der That kein natürliches und gewöhnliches Urtheil, daß man eine einzige Wirkung der Verbindung vieler Ursachen zuschreibt.¹⁸²

Was hier für die Erschaffung der Welt einerseits und die Bildhauerei andererseits diskutiert wird, gilt auch für Texte und besonders für Übersetzungen. Denn bis der Text zur Lektüre verfügbar ist, ist es ein weiter Weg. An der Entstehung und Verbreitung sind Rezensenten, Zeitschriftenherausgeber, Verleger, Drucker, Maschinen, Transportmittel und in diesem Fall Übersetzer beteiligt. Als solcher erfüllt Resewitz hier zwei Funktionen. Erstens schreibt er den Text noch einmal, um ihn einem neuen Publikum im anderen Sprachraum zugänglich zu machen, und zweitens sind seine Kommentare so ausführlich, dass die Leserinnen und Leser hier den Text zweier Autoren zur Kenntnis nehmen. Die Diskrepanz zwischen den Auffassungen beider zeugt von den verschiedenen Prägungen in der britischen und der deutschen Aufklärung. Auf ganz anderem Weg auch als Dusch, aber überraschend ähnlich in der Aussage, wendet sich Resewitz damit empiristisch gegen die Vorstellung eines einzigen, genialen Autors und sieht stattdessen – auch aus seiner Erfahrung als Übersetzer heraus – die Realität der Zusammenarbeit.¹⁸³

sich in letzter Konsequenz gegen den – rationalistischen – Religionsbegriff der Deisten. Das Attribut ‚Natural‘ wendet sich gegen die Betrachtung der Religionsgeschichte unter Offenbarungsgesichtspunkten. Hume spricht weiter im Titel seiner Schrift von Religion im Singular und zeigt damit die philosophischen Voraussetzungen seiner Untersuchung an. Hume vertritt nämlich die Auffassung, daß die Entstehung und die Geschichte aller Religionen mit denselben Eigenschaften oder Prinzipien der menschlichen Natur erklärbar sind.“ (Brandt u. Klemme: David Hume in Deutschland, S. 29).

182 Hume: Die natürliche Geschichte der Religion, S. 24f.

183 Vgl. dazu Carlos Spoerhase u. Erika Thomalla: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 139/2 (2020), S. 145–164.

Resewitz kritisiert mehrfach Humes mangelnde Auseinandersetzung mit dem Alten Testament, zum Beispiel anhand der Tatsache, dass Hume die Schöpfungsgeschichte aus John Miltons Epos und nicht aus der Bibel zitiert.¹⁸⁴ Außerdem verlasse Hume sich auf die „Erdichtungen eines Hobbes oder eines Rousseau“.¹⁸⁵ Vor allem kritisiert Resewitz aber den fehlenden Offenbarungsgedanken. Immer wieder hakt er mit seinen Fußnoten an Stellen ein, an denen die Offenbarung seiner Auffassung nach wesentlich ist.¹⁸⁶

Als gälte es, diese Differenz zu unterstreichen, übersetzt Resewitz parallel eine Schrift, die sich direkt damit beschäftigt: John Conybeares *Defense of Revealed Religion* (1732), auf Deutsch *Vertheidigung der geoffenbarten Religion*.¹⁸⁷ Er übersetzt hier 446 Seiten, ohne eine einzige Anmerkung hinzuzufügen. Und während er seine empiristische Übersetzung der Hume'schen Abhandlungen in die Hände des Quedlinburger Hofbuchbinders Andreas Franz Biesterfeld gibt, schickt er die protestantische Übersetzung nach Berlin. Nicolai verlegt die Conybeare-Übersetzung und kündigt am 12. April 1759 an, sie finde in Deutschland hoffentlich so viele Anhänger wie in England, wo es schon mehrere Auflagen gegeben habe.¹⁸⁸ Der direkte Vergleich dieser beiden Übersetzungen betont die Ambitionen von Resewitz. Während er bei Conybeare vollständig hinter den übersetzten Text zurücktritt, besteht die Übersetzung der *Vier Abhandlungen* von Hume zu etwa einem Drittel aus Anmerkungen. Hier kommt ihm schon allein deswegen auch mindestens ein Drittel der Autorschaft zu.¹⁸⁹ Und hier findet die Debatte statt. Resewitz findet hierin Ersatz für die Gespräche mit einzelnen Berliner Empiristen, während er sich mit der Conybeare-Übersetzung zugleich darum kümmert, die persönliche Verbindung zu Mendelssohn und Nicolai aufrechtzuhalten, die 1759 schon nicht mehr über Hume diskutieren mochten, die Rese-

184 Vgl. z.B. Hume: Die natürliche Geschichte der Religion, S. 16f.

185 Ebd., S. 17.

186 Vgl. z.B. ebd., S. 14, 16, 23, 29, 38, 50, 65, 82, 154. Resewitz' Fußnoten lassen sich als ein Plädoyer für die Offenbarungstheologie lesen. Trotz der wiederholten Kritik am Christentum begründet er seine Motivation zur Übersetzung des Textes, indem er über Hume schreibt: „Seine Absicht bey diesen Werken sey welche sie wolle; so dienen doch seine Untersuchungen gar sehr zum Besten des Christenthums“ (ebd., S. 66).

187 Carlo Giovanni Maria Denina: La Prusse littéraire sous Frédéric II., ou Histoire abrégée de la plupart des auteurs, des académiciens et des artistes qui sont nés ou qui ont vécu dans les États prussiens depuis MDCCXL jusqu'à MDCCLXXXVI. Berlin 1790/91, S. 222.

188 Nachrichten. In: Briefe, die neueste Litteratur betreffend 2 (1759), S. 236–237. Vgl. auch: Nebrig: Die englische Literatur in Friedrich Nicolais Übersetzungsprogramm.

189 Die Anmerkungen machen 45 von insgesamt 156 Seiten aus; daher scheint es von der Seitenzahl her etwas weniger als ein Drittel zu sein, aber der Text der Fußnoten ist deutlich kleiner gedruckt als der Haupttext.

witz aber ausdrücklich und öffentlich dazu auffordert.¹⁹⁰ Mit der langen Übersetzung des englischen Bischofs signalisiert er nach Berlin seinen protestantischen Fleiß, erhält sich aber in Quedlinburg sein unabhängiges Denken und die Auseinandersetzung mit der empiristischen Philosophie. Die beiden Autoren Resewitz und Hume arbeiten nicht zusammen, ziehen nicht an einem Strang, aber sind beide verantwortlich für das, was die Rezipienten hier lesen. Dazu gehören auch nachdenkliche, anerkennende und lobende Kommentare von Resewitz.

Zu der Autorschaft, die Resewitz und Hume teilen, kommt außerdem noch ein nicht geringer Anteil von Johann Jakob Dusch sowie von den vielen Autoren hinzu, auf die Resewitz und Hume explizit oder implizit verweisen. Beispielsweise entspricht ein Verweis von Resewitz auf den britischen Bischof Joseph Butler dem Bild, dass die Protestanten in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stärker mit Großbritannien verbunden sind als mit den Katholiken im eigenen Land.¹⁹¹

Nachdem er auf Dusch aufmerksam geworden ist, begründet Resewitz, den Werkzusammenhang betonend, er wolle dem Leser alle vier Abhandlungen zur Lektüre geben.¹⁹² Davon, dass Hume zuerst drei andere Aufsätze vorgeschlagen hatte, bevor er schließlich auf die Schnelle *Of the Standard of Taste* ergänzte, nachdem William Warburton die anderen Essays abgeblockt hatte,¹⁹³ weiß Resewitz auch nichts. Doch die Rezeption von Kant in Königsberg zeigt, dass er mit seiner Übersetzung auch über das theologische Interesse hinaus einen wichtigen Beitrag zum britisch-deutschen Literaturtransfer in den 1750er Jahren geleistet hat.

Die wesentlichen Akteure in diesem Netzwerk sind teils menschlich, teils nicht menschlich. An erster Stelle zu nennen sind die Räume der Berliner Kaf-

190 Vgl. David Hume: Vom Trauerspiel. In: Ders.: Vier Abhandlungen, S. 217–234, hier S. 224f.

191 Hume: Die natürliche Geschichte der Religion, S. 114f. Butler setzte sich mit Thomas Hobbes, John Locke und Francis Hutcheson auseinander. Er galt als Deist und beeinflusste seinerseits David Hume, Thomas Reid und Adam Smith. Protestantischen Theologen wie Resewitz waren die Deisten und Empiristen lieber als die Katholiken. Umgekehrt fanden sich in den katholischen Netzwerken der europäischen Aufklärung im deutschsprachigen Raum, bei den Pariser Maurinern oder in Italien kaum Verbindungen in den englischsprachigen Raum. Bei Stefan Benz (ders.: Zwischen Tradition und Kritik. Katholische Geschichtsschreibung im barocken Heiligen Römischen Reich. Husum 2003) finden sich äußerst wenig Referenzen auf Großbritannien und auch bei Michael O'Neill Printy (ders.: Enlightenment and the Creation of German Catholicism. Cambridge u. New York 2009) kommt England so gut wie nicht vor. Für den Hinweis auf diese Literaturnachweise gilt mein Dank Joëlle Weis.

192 Vgl. zu Humes Interesse am Werkcharakter während der Entstehung: Ernest Campbell Mossner: Hume's Four Dissertations. An Essay in Biography and Bibliography. In: *Modern Philology* 48/1 (1950), S. 37–57.

193 Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 279f.

feehaus-Gesellschaft, die den intellektuellen Austausch ermöglichen, zweitens der Übersetzer Hermann Andreas Pistorius, der frühere Werke von Hume in den 50er Jahren ins Gespräch bringt, drittens die Sulzer'sche Ausgabe, viertens die Quedlinburger Tätigkeit als Pfarrer und fünftens die Rezensionszeitschriften. Sie tragen wesentlich zur Entstehung dieses Textes bei und machen die *Vier Abhandlungen* zu einem Werk im Netzwerk,¹⁹⁴ das in den *Göttingischen Gelehrten Anzeigen* überaus positiv rezensiert wird.¹⁹⁵

4.3 Übersetzungsentscheidungen

Wie Duschs Übersetzung bewegt sich Resewitz' Übertragung nah am Original und zeugt von aufklärerischer Offenheit oder Unvoreingenommenheit und von dem Potential, Humes empiristische Ansätze im deutschen Sprachraum zu verbreiten. Dabei ist Duschs Übersetzung insofern von seiner Zeit geprägt, als dass es – auch im Titel – um Regeln, Richtigkeit und Belehrung geht.¹⁹⁶ Subtil kunstreligiösen Formulierungen Humes, die sich auf das Genie, den „spirit in writing“ oder die Konversion zur Kunst beziehen, begegnet Dusch ganz nüchtern, indem er von Witz oder Bewunderung spricht.¹⁹⁷ Die Übersetzung von Resewitz liest sich auch in diesem Essay etwas flüssiger als die von Dusch, auf der sie aufbaut.¹⁹⁸

Mind findet sich bei Dusch und Resewitz mit ‚Seele‘ statt mit ‚Geist‘ übersetzt.¹⁹⁹ Das bietet im 18. Jahrhundert unabhängig vom Christlichen eine Mög-

194 Spoerhase u. Thomalla: Werke in Netzwerken.

195 Anon.: [Rez. zu] David Hume: Vier Abhandlungen. Quedlinburg u. Leipzig 1759. In: Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen 1 (1759), 4. Stück, S. 38f. Vgl. Brandt u. Klemme: David Hume in Deutschland, S. 53.

196 Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, Titelseite, S. 240, 274.

197 Vgl. ebd., S. 240, 274.

198 Resewitz erklärt in einer Nachbemerkung (in Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 279): „Als ich eben mit Uebersetzung dieser letzten Abhandlung beschäftigt war, sahe ich aus dem 2ten Stück der Britischen Bibliothek, daß die beyden letztern in Herrn Dusch vermischten Schriften schon übersetzt wären. Ich habe beyde Übersetzungen zusammen halten können, und einige Stellen der meinigen aus jeder verbessert; in andern verstehe ich den Verfasser anders als Herr Dusch.“ Die Übereinstimmungen in beider Übersetzung von *Of the Standard of Taste* legen jedoch nahe, dass Resewitz eher Duschs Übersetzung überarbeitet hat, als dass er neu angesetzt hätte.

199 Vgl. z.B. Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 246 für Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 209. Humes „intellectual faculties“ (ebd., S. 226) gibt Dusch mit „Seelenvermögen“ wieder (Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 267).

lichkeit, die ganzheitliche und körperlichere Bedeutung von *mind* einzufangen, die für Humes Auffassungen wesentlich ist. Zwar schreibt auch Dusch davon, „Licht des Verstandes unter das Gefühl der Empfindung zu mischen“,²⁰⁰ aber es ist bei ihm nicht *das* Licht des Verstandes, sondern *einiges* Licht und vermittelt nicht den Eindruck von dessen nötiger Dominanz. Resewitz betont sogar die Wechselseitigkeit und gleichberechtigte Verbindung von Verstand und Gefühl.²⁰¹ Bei ihm geht es um Empfindungen im Plural und eine Mischung mit dem Verstand, in der sich der angedeutete Dualismus gleich wieder aufhebt. *Common sense* übersetzt Dusch mit „der natürliche Verstand“²⁰² und Resewitz mit „gesunde[] Vernunft“²⁰³, wobei er *common sense* in Klammern hinzufügt. Thomas Reids Ausdruck war in Deutschland in den 1750er Jahren bereits bekannt und Resewitz ist sich der Schwierigkeit bewusst, die Wendung ins Deutsche zu bringen.

Die historischen Übersetzungen spiegeln die empiristische Rückbesinnung auf die Erfahrungen und das natürliche, lebensnahe Denken. Auch die anatomischen Grundlagen des Geschmacks nach Hume finden hier Eingang. Dusch übersetzt: „Einige Formen oder Eigenschaften sind nach der ursprünglichen Struktur des inneren Baues so gemacht, daß sie gefallen und andere so, daß sie mißfallen“.²⁰⁴ Resewitz lehnt sich bei der Wortwahl an Dusch an und vereinfacht den Satzbau.²⁰⁵

Während die historischen Übersetzungen allgemein einen angemessenen Einblick in Humes Denken vermitteln und der ästhetischen Theoriebildung im deutschen Sprachraum damit empiristische Impulse geben, bringt die Übertragung ins Deutsche dennoch folgenreiche Akzentverschiebungen. Dazu gehört die Übersetzung von „compositions“²⁰⁶ und „performances“²⁰⁷ mit ‚Werk‘.²⁰⁸ Beiden Übersetzern gelingt es nicht, den Aspekt der Prozesshaftigkeit oder auch performativen Ästhetik zu vermitteln, die Hume vertritt. „[T]o peruse any per-

200 Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 255.

201 Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 251 („einiges Licht des Verstandes mit dem Gefühl der Empfindungen zu vermischen“).

202 Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 246.

203 Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 244.

204 Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 253. Vgl. ders.: *Of the Standard of Taste*, S. 214 („original structure of the internal fabric“).

205 Hume: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 249: „Man urtheilt, daß einige Formen oder Eigenschaften zu Folge der ursprünglichen Struktur des inneren Baues gefallen, andere mißfallen.“

206 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 205.

207 Ebd., S. 214.

208 Vgl. Hume: Abhandlung von der Regel des Geschmacks, S. 252, 281 u.a.; ders.: Von der Grundregel des Geschmacks, S. 274.

formance²⁰⁹ wird bei Dusch und Resewitz zum Lesen eines Werkes, im Sinne von prüfend durchgehen.²¹⁰ Erhellend zum Stellenwert des Werkes ist in diesem Zusammenhang auch Resewitz' Nachbemerkung, er habe trotz Kenntnis der bereits in Übersetzung vorliegenden beiden Essays „das ganze Werk“ herausbringen wollen.²¹¹ Bei Hume verweist *performance* anders als ‚Werk‘ auf die Herkunft aus der mündlichen Darbietung und auf Überlieferungen der Antike. Bei Dusch und Resewitz ergibt sich – weniger inhaltlich als im sprachlichen Ausdruck – eine Verlagerung von mündlichen Darbietungen zum weniger sinnlichen Schreiben und Lesen. Ähnlich ist es mit *the understanding* und *good sense*. Bereits in den 1750er Jahren drängen sich den deutschen Übersetzern die Ausdrücke „Vernunft“, „Verstand“²¹² und „Urtheilskraft“²¹³ auf. Steht Kants Philosophie der 1780er und 1790er Jahre mit dem berühmten Diktum „Habe Mut, dich des eigenen Verstandes zu bedienen“²¹⁴ für den Beginn des Idealismus, so sind dessen Wurzeln auch zur Mitte des Jahrhunderts im deutschen Sprachraum längst präsent. Der performative, lebensnahe Charakter des Erkenntnis- oder Verstehensprozesses geht verloren und mit ihm die empiristische Dynamik. Sie wird abgelöst von Substantiven, die für vermeintlich klarere, häufig dualistische Konzepte und Ideale stehen. Die Übersetzer werden trotz großen Interesses an Humes Schrift und dessen Verbreitung durch die ihnen angemessenen scheinende Sprachverwendung vom Empirismus fortgetrieben.

Resewitz ergänzt seine Übersetzung durch drei Anmerkungen. Er gibt zu, dass er einen Satz Humes nicht ganz versteht,²¹⁵ korrigiert ihn hinsichtlich der sich bei Racine vermittelnden Auffassung der christlichen Verteidigung Gottes²¹⁶ und äußert seinen Zweifel daran, dass Hume eine „sichere Grundregel des Geschmacks“ vermittele.²¹⁷ Resewitz stellt fest, dass man ja, wenn primär die Dauer von Werken ihre Qualität beweisen würde, gar keine Kunst- und Literaturkritik an zeitgenössischen Gegenständen des Geschmacks üben könne, und kommt zu dem skeptischen Schluss: „Der Verfasser führt also entweder seine

209 Hume: *Of the Standard of Taste*, S. 227.

210 Hume: *Abhandlung von der Regel des Geschmacks*, S. 268. Vgl. ders.: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 262.

211 Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 280.

212 Ebd., S. 261.

213 Hume: *Abhandlung von der Regel des Geschmacks*, S. 244.

214 Immanuel Kant: *Was ist Aufklärung?* In: AA VIII, S. 33–42, hier S. 41.

215 Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 240.

216 Ebd., S. 277.

217 Ebd., S. 278.

Leser im Zirkel herum, oder er hat die ganze Gewißheit des Geschmacks zweifelhaft machen wollen.“²¹⁸

4.4 Resewitz' *Versuch über das Genie*

Resewitz' Übersetzung wirkt sich noch 1783 auf Fragen des Geschmacks in der deutschen Theologie aus. In einem Band mit dem Titel *Vier Abhandlungen über einige wichtige und gemeinnützige Wahrheiten der Homiletik von Spalding, Salzmann, und Resewitz. Zur Beförderung eines richtigen Geschmacks in der Kanzelberedsamkeit* tut sich der Hume-Übersetzer mit dem Shaftesbury-Übersetzer Johann Joachim Spalding zusammen und knüpft an lang zurückliegende britische Impulse an.

Zunächst aber fällt Resewitz' Übersetzung der *Essays Of the Passions, Of Tragedy* und *Of the Standard of Taste* in die Zeit seiner Überarbeitung des ersten Teils seiner eigenen ästhetischen Schrift, *Versuch über das Genie*, für die Drucklegung in der ersten Jahreshälfte 1759, die Nicolai in einem Heft unter anderem zusammen mit Edward Youngs *Abhandlung über die lyrische Dichtkunst* publiziert.²¹⁹ Resewitz hat an seinem *Versuch über das Genie*, den er in der Berliner Kaffeehaus-Gesellschaft vorgetragen hatte, wohl noch weitergearbeitet, bevor er dessen zwei Teile nacheinander in den Druck gab. Das wird daran deutlich, dass das Ende von Teil 1 nicht für einen mündlichen Vortrag, sondern deutlich für die Veröffentlichung formuliert ist.²²⁰

Diese zeitliche Nähe der Beschäftigung unterstreichend fallen tatsächlich einige Parallelen zu Hume auf. Angesichts der zeitlichen Nähe zwischen Resewitz' Hume-Lektüre und seiner Überarbeitung des eigenen Vortrags ist eine lange Fußnote relevant, die von Humes isolierter Betrachtung der Leidenschaften und Handlungsimpulse des Menschen geprägt sein mag. Darin begrenzt Resewitz die Gültigkeit seiner Theorie vom Genie auf den Menschen, wenn man ihn „nach der natürlichen Anlage seiner Seele betrachtet, nicht aber wenn er durch moralische Regeln ausgebildet worden, welche seinen Charakter wohl

²¹⁸ Ebd., S. 279.

²¹⁹ Resewitz: *Versuch über das Genie*, S. 206–219. Zu Resewitz' Verfasserschaft siehe Mendelssohn: *JubA*. Bd. 5,3a: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 4. Januar 1759–4. Juli 1765. Kommentare und Anmerkungen. Bearb. v. Eva J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2004, S. 160.

²²⁰ Resewitz: *Versuch über das Genie*, S. 179. Die Vortragsfassung ist für einen Vergleich nicht erhalten geblieben. „Ueberhaupt wird es das Urtheil der Kenner entscheiden, ob ich die Fortsetzung dieser Materie der gelehrten Welt vorlegen darf; oder ob ich besser thue, gleich bey diesem ersten Auftritt den Vorhang fallen zu lassen.“

umschaffen oder demselben eine ganz andere Wendung geben können“.²²¹ Damit bewegt er sich nah an der Hume'schen Position, primär die Bedürfnisse des Menschen in den Blick zu nehmen. Zwar hält Resewitz Faktoren wie die soziokulturelle Bildung und den familiären Hintergrund für wichtig für die Entwicklung und Ausprägung genialer Fähigkeiten, er möchte jedoch von moralischen Vorgaben absehen, die den Charakter des Menschen unnatürlich formen.

Auch die Argumentation zu Beginn des Aufsatzes ist bemerkenswert empiristisch. Resewitz ist Annahmen, die *a priori* entstehen, gegenüber skeptisch und geht – auch wenn er keine Einzelfälle schildert – ausdrücklich von seinen eigenen Beobachtungen aus. In der Frage nach der Bestimmung von Genie misst er der individuellen Motivation, den persönlichen Fähigkeiten und Bedürfnissen einen hohen Wert zu. Dabei differenziert er, eine geniale Fähigkeit entstehe aus herrschenden Empfindungen und Leidenschaften, die dauerhaft zu einer Sache motivieren.²²² Lust und Vergnügen sind nach Resewitz allerdings ein unsicheres Kennzeichen von Genie, weil sie anders als dieses oft schnell wieder vergehen. Umgekehrt hilft die Fähigkeit nichts, wenn jemand etwas kann bzw. könnte, aber keine Lust dazu hat. Genie ist also prinzipiell eine Mischung aus der Veranlagung und der andauernden Motivation. Dazu kommt die Notwendigkeit der Förderung durch Vorbilder. Resewitz argumentiert wie Hume bei der Darstellung des idealen Kritikers in *Of the Standard of Taste*, der ebenfalls die nötigen Fähigkeiten mitbringen und durch Übung schulen muss. Wenn jemand Genie zum Erlernen einer Sache habe, dränge die dazu nötige Fähigkeit wie von selbst zu der entsprechenden Betätigung.²²³ Hier klingt bei allem Empirismus doch schon ein romantisches Konzept durch: Die „Regeln einer Kunst machen kein Genie, sie bilden es auch nicht einmal aus, sondern sie lehren nur das Genie, welches schon da ist.“²²⁴ So begründet Resewitz mit seinen Formulierungen um die „rauschende Einbildungskraft des Dichters“²²⁵, um Mythos²²⁶, Originalität²²⁷, „Geist“²²⁸ und die „göttliche Flamme“²²⁹ das Konzept des Originalgenies. Er differenziert zwischen den Künsten, den Wissenschaften und der Philosophie, indem er feststellt, andauerndes Genie sei für viele Wis-

221 Ebd., S. 147.

222 Ebd., S. 148.

223 Ebd., S. 146.

224 Ebd., S. 155.

225 Ebd., S. 137.

226 Ebd., S. 132.

227 Ebd.

228 Ebd., S. 175.

229 Ebd., S. 132.

senschaften ebenso vonnöten wie für die Künste, nur zeige sich das nicht so hör- oder sichtbar. Bei den Künsten lässt sich schon beim Erlernen beurteilen, ob jemand Genie hat, während in den Wissenschaften zunächst Grundlagen erlernt werden, die wie etwa im Fall der alten Sprachen in der Theologie nicht gleich verraten, ob ein Schüler für das eigentliche Fach talentiert ist. Daher tendiert Resewitz dazu, den Geniebegriff, zu dem auch Sinne oder Gefühle und Einbildungskraft gehören²³⁰ und von dem aus er auch auf den Menschen mit seinen Veranlagungen rückschließen zu können meint, von einer abgeklärten Wahrheitsfindung in der Philosophie zu trennen.²³¹ Alles, wozu nur gesundes Urteil und Gedächtnis gehören, könne man ohne Genie erlernen.²³² Damit einhergehend verwendet er den Kollektivsingular Kunst mit einer Emphase, die man mit den 50er Jahren des 18. Jahrhunderts sonst nicht verbindet. Er schreibt zum Beispiel: „[E]ine Kunst lässt sich nicht durch Regeln erlernen“.²³³ Sich zwischen empiristischen und romantisch-rationalistischen Ansätzen bewegend belegt der Aufsatz das Interesse des Theologen für die Künste sowie die Neigungen der Künstler und damit auch für die letzten drei *Dissertations* in Humes Buch.

4.4.1 Moses Mendelssohns Rezension

Mendelssohn rezensiert diesen ersten Teil am 13. April 1760 voller Lob.²³⁴ Im Anschluss an eine Zusammenfassung zitiert er eine Reihe von Sätzen, die ihm gut gefallen, und vergleicht diese mit einem Beitrag zum Geniediskurs von Sulzer, den er im vorherigen Literatur-Brief besprochen hat²³⁵ und dessen Kenntnis er auch bei Resewitz annimmt.²³⁶ Mendelssohn greift die anonyme

230 Ebd., S. 138.

231 Ebd., S. 137: Der Philosoph: „[J]e kälter sein Herz ist, desto gewissere Tritte thut er, desto genauer und zuverlässiger lernt er seine Wahrheiten“.

232 Ebd., S. 139.

233 Ebd., S. 156.

234 93. Literaturbrief, 13. April 1760. In: Mendelssohn: JubA. Bd. 5,1: Rezensionsartikel in „Briefe, die neueste Litteratur betreffend“ (1759–1765). Bearb. v. Eva J. Engel. Stuttgart-Bad-Canstatt 1991, S. 172f.

235 Darin erwähnt Mendelssohn (92. Literaturbrief, 3. April 1760. In: Ebd., S. 166–171, hier S. 167) bereits Resewitz' Schrift. Außerdem betont er die Tatsache, dass ‚Genie haben‘ bezogen auf Gegenstände gesagt wird, die eine „besondere Mischung“ der „Seelenkräfte“ voraussetzen (ebd., S. 172).

236 Vgl. dazu Mendelssohn: JubA. Bd. 5,3a, S. 159. Resewitz kannte wohl so wenig wie Sulzer und Mendelssohn Hamanns oder Youngs Äußerungen zum Genie-Begriff.

Verfasserschaft auf, obwohl er wissen musste, dass der Beitrag von Resewitz war, hatte dieser doch zur Zeit von beider Bekanntschaft in der Berliner Kaffeehaus-Gesellschaft zum gleichen Thema vorgetragen. Zudem lässt sich davon ausgehen, dass Mendelssohn damals zu den Impulsgebern des Vortragsthemas gehörte, hatte Mendelssohn doch seit 1757 begonnen, den in Deutschland durch Leibniz, Wolff, Baumgarten und Meier nur am Rande geführten Geniediskurs zu beleben, indem er Äußerungen zum Genie von Akenside über Shakespeare und von Lowth über Homer ins Gespräch brachte.²³⁷

4.4.2 Zweiter Teil des *Versuchs*

Im zweiten Teil des *Versuchs* (1760) erklärt Resewitz ‚Genie haben‘ nun als „Fähigkeit zur anschauenden Erkenntniß“²³⁸ und zur anschaulichen Vermittlung von Wahrheiten.²³⁹ Leibniz hatte diese intuitive Erkenntnis des Ganzen in den *Nouveaux Essais* „ausschließlich Gott und nur teilweise auch den Genies zugesprochen“.²⁴⁰ Resewitz schreibt den schaffenden Genies empiristische Methoden zu:

Eigene Beobachtungen, Versuche, fremde Erfahrungen, wenn sie richtig angestellt sind, und die Geschichte in ihrem ganzen Umfange, oder in dem Felde, worinn man sich beschäftigt, sind die großen und einzigen Quellen des Anschauens. Jene führen unsere Sinne, diese unsere Einbildungskraft zur anschauenden Erkenntnis [...].²⁴¹

Außerdem empfiehlt er die „Induction“²⁴², also den Schluss vom Einzelnen auf das Allgemeine. Allerdings steht dahinter doch das Vermitteln metaphysischer Inhalte wie Ganzheit oder um „Gott und seine Eigenschaften“.²⁴³ Das eigentliche Ziel der anschauenden Erkenntnis ist ähnlich wie bei Baumgarten vorgegeben.

237 Vgl. ebd., S. 157f.

238 Resewitz: Versuch über das Genie. Zweyter Abschnitt, S. 9.

239 Ebd., S. 10, 28.

240 Vgl. zu Resewitz' Aufsatz Alessandro Costazza: Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis. In: Albert Meier u.a. (Hg.): Kunstreligion. Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin 2011, S. 78–88, hier S. 79.

241 Resewitz: Versuch über das Genie. Zweyter Abschnitt, S. 52. Der zweite Teil erscheint wieder anonym in einem Heft u.a. zusammen mit einer Übersetzung aus dem Englischen über den *Maßstab der Dichter* und Popes *Versuch über Homers Schlachten* sowie ausgewählten Anmerkungen desselben zur *Ilias*.

242 Ebd., S. 44.

243 Ebd., S. 52.

Man muß den Gegenstand, den man anschauend denken will, in individuelle Bestimmungen setzen; man muß ihn vor die Sinne bringen durch Beobachtungen und Versuche; wenn das nicht angeht, fremde Erfahrungen und die Geschichte des Gegenstandes durch die Einbildungskraft vorstellen.²⁴⁴

Resewitz lässt sich von den empiristischen Methoden inspirieren, ohne die Skepsis, die Offenheit und den forschenden Gestus der empiristischen Weltsicht zu übernehmen.²⁴⁵ Anschauendes Denken geht in seinem Verständnis nicht von den Sinneseindrücken aus, sondern von dem, was angeschaut werden soll. Zwar resümiert er: „Am leichtesten gelangt man zum Anschauen durch die Sinne; nächst dem durch die Einbildungskraft; seltener durch den Witz; am seltensten durch den Verstand und die Vernunft“.²⁴⁶ Trotzdem bleibt er Rationalist – nicht weil die „feurige Einbildungskraft und der unerschöpfliche Witz“ von der Vernunft „die Befehle“ empfangen,²⁴⁷ sondern weil der Gegenstand der anschauenden Erkenntnis, dem sich seiner Auffassung nach auch die Künstler widmen, theologisch als gegeben angenommen wird.²⁴⁸ Resewitz geht, wie aus seinen Kommentaren zu Hume deutlich wird, von Offenbarungserlebnissen aus. Es handelt sich um eine empiristische Theologie, die der kunstreligiösen Bewunderung für geniale Werke entspringt.

Wenn er den Sensualismus diskutiert, zitiert er nicht Locke, sondern die lateinische Version von Thomas von Aquin oder Leibniz:

Ich läugne dadurch gar nicht, daß die untern Seelenkräfte nicht zur anschauenden Erkenntniß der höhern behülflich wären; vielmehr behaupte ich, daß eine jede derselben nach ihrem Fache, zur Ausbildung des Anschauens der obern etwas beytragen müsse,

244 Ebd., S. 61f.

245 Zu der Frage, ob es bei der ungleichen Verteilung anschauender Erkenntnis „auf die Natur, oder auf die Ausbildung“ ankomme (ebd., S. 50), äußert sich Resewitz zwar nicht so ausdrücklich, wie er zunächst ankündigt, am Ende überwiegt aber deutlich der pädagogische Aufruf zu Bildung und Erziehung (ebd., S. 68f.), der Locke mit Gottsched und die englische mit der deutschen Aufklärung verbindet.

246 Ebd., S. 65.

247 Ebd., S. 41.

248 Genie habe mehr mit den Sinnen und der Vorstellungskraft zu tun als mit Zeichen und Abstraktion und könne eher gefühlt als verstanden werden (ebd., S. 35). Was die Einbildungskraft anrege, dazu habe man Genie (ebd., S. 22). Als Beispiel gilt Klopstock, weil er seine eigenen Empfindungen so gut kenne, dass er sich auch in andere hineinendenken (ebd., S. 29, 53) und zudem abstrakte Glaubensinhalte literarisch anschaulich machen könne (ebd., S. 52). Hier argumentiert Resewitz kunstreligiös, während die Auffassung, dem Genie gelinge sein Werk geschwind und mit Leichtigkeit (ebd., S. 3), nicht ausdrücklich von göttlicher Inspiration ausgeht, sondern auch auf die Veranlagung verweist.

und es also auch in dieser Absicht wahr sey: Nihil esse in intellectu, quod non antea fuerit in sensu. Nur halte ich es der Natur unsrer Seele nicht gemäß, und sehe es als eine willkürliche und für das Genie sehr nachtheilige Einschränkung an, wenn man die obern Seelenkräfte ganz davon ausschliessen will. Freylich fällt es weit leichter in die Augen, wie die Sinne, die Einbildungskraft und auch der Witz zum Anschauen gelangen, als wie sich die Vernunft und der Verstand diese Erkenntniß erwerbe.²⁴⁹

Er ringt um das Verhältnis zwischen Sinnen und Verstand, immer mit Blick auf theologisches Erkennen. Seine Hume-Lektüre hat ihn nicht zu einem empiristischen Denker gemacht und das ist bezeichnend für die Rezeption der schottischen Aufklärung im Bereich der deutschsprachigen Aufklärungsästhetik. Das Interesse für die psychologischen Ansätze ist gegeben, aber in der unmittelbaren eigenen Auseinandersetzung mit der Frage nach den menschlichen Bedingungen für Genie, die Resewitz im zweiten Teil seines Aufsatzes ausdrücklich der Frage nach der Kunst an die Seite stellt, bricht sich eine theologische Argumentation über die Veranschaulichung von Glaubensinhalten ihre Bahn und die Anthropologie mündet in Metaphysik. Die sinnesphysiologischen und psychologischen Forschungsansätze werden durch die unter anderem von Klopstock inspirierte, kunstreligiöse Fragestellung unterbunden.

Genau an diesem Aspekt der Veranschaulichung metaphysischer Inhalte setzt Mendelssohn mit seiner Kritik am 7. Januar 1762 an. Er kritisiert die Annahme, allein die Fähigkeit zur Veranschaulichung mache Genies aus. Das Allgemeine im Besonderen zu sehen und in eine abstrakte Wahrheit zu verwandeln, mache doch ein Genie wie Newton ebenso aus.²⁵⁰ Damit argumentiert er aber so, wie Resewitz an anderen Stellen seines Essays auch. Abgesehen davon lobt Mendelssohn, dass Resewitz „selbst denkt“²⁵¹ und dass er – wie die Empiristen – außerhalb des akademischen und schulischen Rahmens philosophiert.

4.5 Immanuel Kants *Beobachtungen*

In Kants Nachlass befand sich ein Exemplar der von Resewitz besorgten Übersetzung von Humes *Four Dissertations*. Das Buch war ihm vermutlich von Johann Georg Hamann vermittelt worden, an den Resewitz eine Ausfertigung hatte senden lassen. Die *Vier Abhandlungen* über den Geschmack, die Religion, die Leidenschaften und die Tragik – entstanden auf der Basis empiristischen

249 Ebd., S. 42.

250 208. Literaturbrief, 7. Januar 1760. In: Mendelssohn: JubA. Bd. 5,1, S. 484.

251 Ebd., S. 480.

Denkens und erfahrungsgeleiteten Schreibens – waren für Kant und seine Zeitgenossen im 18. Jahrhundert von großem Interesse.²⁵²

Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) knüpfen deutlich an die relativistische Position in der britischen Geschmacksdiskussion an.²⁵³

Die verschiedenen Empfindungen des Vergnügens oder des Verdrusses beruhen nicht so sehr auf der Beschaffenheit der äußeren Dinge, die sie erregen, als auf dem jedem Menschen eigenen Gefühle, dadurch mit Lust oder Unlust gerührt zu werden. Daher kommen die Freuden einiger Menschen, woran andre einen Ekel haben, die verliebte Leidenschaft, die öfters jedermann ein Rätsel ist, oder auch der lebhaftere Widerwille, den der eine woran empfindet, was dem andern völlig gleichgültig ist.²⁵⁴

Wenn Kant von einem „Gefühl feinerer Art“ spricht, das „eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Regungen geschickt macht“²⁵⁵, erinnert dies an den tugendhaften, feinen Geschmack, den Hume als *the delicacy of taste* beschreibt und der mit Shaftesburys *polite philosophy* verwandt ist. Sogar die emotionstheoretischen Grundlagen, die Hume zu seiner Betrachtung in *Of the passions* legt, klingen bei Kant an, wenn er schreibt: „Weil ein Mensch sich nur insofern glücklich findet, als er eine Neigung befriedigt, so ist das Gefühl, welches ihn fähig macht, große Vergnügen zu genießen, ohne dazu ausnehmende Talente zu bedürfen, gewiß nicht eine Kleinigkeit.“²⁵⁶

In den folgenden Jahrzehnten wird der Geschmack zu einem wesentlichen Begriff in Kants Philosophie. Er unterscheidet das Geschmacksurteil vom Er-

252 Heiner Klemme erwähnt, dass Kant mit explizitem Verweis auf Hume das Wort ‚Stroh-wisch‘ übernimmt, das Resewitz in seiner Übersetzung verwendet (Immanuel Kant: Einige Bemerkungen zu Ludwig Heinrich Jakob’s Prüfung der Mendelssohn’schen Morgenstunden. In: AA VIII, S. 149–155, hier S. 152; Klemme: Introduction. In: Ders. u. Kühn [Hg.]: *The Reception of British Aesthetics in Germany*. Bd. 4, S. xiv). Vgl. Karl Vorländer: *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*. Hamburg 1992, S. 151; Gawlick u. Kreimendahl: *Hume in der deutschen Aufklärung*, S. 185.

253 Vgl. Christel Fricke: Art. Geschmack; Geschmackskritik. In: Willaschek u.a. (Hg.): *Kant-Lexikon*. Bd. 1, S. 784–788, hier S. 787; John H. Zammito: *The Genesis of Kant’s Critique of judgment*. Chicago u. London 1992, S. 30f.

254 Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. In: AA II, S. 205–256, hier S. 207.

255 Ebd., S. 208.

256 Ebd., S. 207. Theodore A. Gracyk bezweifelt, dass Kant Humes Essay *Of the Standard of Taste* gelesen hat, weil Kant sich nicht zu Humes Einschränkung der subjektivistischen Position in der *Enquiry* äußert (ders.: *Kant’s Shifting Debt to British Aesthetics*. In: *British Journal of Aesthetics* 26/3 (1986), S. 204–217, hier S. 207).

kenntnisurteil, geht also von empirisch gewonnenen Regeln des guten Geschmacks aus und entwickelt zusätzlich einen ‚Reflexions-Geschmack‘ als das „Vermögen der Beurtheilung des Schönen“.²⁵⁷

5 David Humes psychologische Ästhetik im deutschen Umfeld: *Of the Passions* (1757)

Humes *Dissertation on the Passions* hat sechs Teile. Zunächst geht es um die gemischten Affekte Furcht und Hoffnung, die je nach Zukunftsvorstellung ineinander umschlagen können,²⁵⁸ dann um assoziationsbasierte Affekte wie Stolz, Bescheidenheit, Liebe und Hass (2), um das Mitleid und um Wünsche, die aus diesen Affekten heraus entstehen (3). Im vierten Teil formuliert Hume ein Einheitspostulat für die Künste hinsichtlich der Affekte, die sie vermitteln. Im fünften Teil erklärt Hume seine Auffassung von der Vernunft als ruhigem Affekt und im sechsten Teil geht es ihm darum, dass eine lebendige Einbildungskraft und schwächere Affekte die in einer Situation jeweils stärkeren Affekte in ihrer Intensität befeuern.

5.1 Affektgeleitetes Handeln

Resewitz übersetzt *Of the Passions*, gleichwohl ohne die These zu kennen, dass das Handeln von Gefühlen, Bedürfnissen und Wünschen geleitet werde, eine These, die Hume bereits in seinem *Treatise of Human Nature* (1739/1740) vorgebracht hatte. In seinen Kommentaren zeigt sich, dass Resewitz mit einer Erwartungshaltung an den Essay herangeht, die in Humes Herangehensweise zunächst keine Entsprechung findet, weil sich sein theologisch-rationalistischer Hintergrund, erworben in Halle und Berlin, von Humes Position doch deutlich

²⁵⁷ Kant: Kritik der Urtheilskraft. In: AA V, S. 203, Anm. Vgl. Fricke: Art. Geschmack; Geschmackskritik, S. 785.

²⁵⁸ Hume unterscheidet in dem Aufsatz nicht deutlich zwischen *passions* und *affections*, verwendet das Wort *passions* allerdings etwa fünf Mal so häufig wie das Wort *affections*. Obwohl es bereits im 18. Jahrhundert die Tendenz gab, Affekte im Verhältnis zu Leidenschaften als unwillkürlicher, körperlicher und kurzlebiger zu verstehen, übersetzt Resewitz *passions* häufiger mit ‚Affekte‘, setzt durch die Überschrift „Von den Leidenschaften“ aber doch einen Akzent. Ich übernehme hier den Ausdruck ‚Affekte‘, um der Unterscheidung von Leidenschaften und Emotionen, die Henry Home entwickelt, aus dem Weg zu gehen.

unterscheidet. Hume hatte im *Treatise*, der in Deutschland kaum bekannt war und erst in den Jahren 1790 bis 1792 ins Deutsche übersetzt wurde, geschrieben, die Vernunft allein könne niemals den Willen beeinflussen („never be a motive to any action of the will“)²⁵⁹ und könne auch niemals die Richtung eines Affekts bekämpfen („can never oppose passion in the direction of the will“).²⁶⁰ *Of the Passions* baut darauf auf.²⁶¹ Hume äußert, der Wille entstehe dann und werde aktiv, wenn er dazu beitragen könne, entweder das Gute zu bewahren oder das Schlechte abzuwehren („The will exerts itself, when either the presence of the good or absence of the evil may be attained by any actions of the mind or body“).²⁶² Resewitz reagiert darauf mit Abwehr: „Wir haben bey unsern deutschen Philosophen richtigere und weit fruchtbarere Erklärungen, die mehr Stoff zur Untersuchung und zum Nachdenken darbieten.“²⁶³ Im fünften Teil der Abhandlung führt Hume diesen Aspekt aus. Er vertritt die These, von affektgeleiteten Entscheidungen könne auch dann die Rede sein, wenn es so scheint, als würde die Person ruhig und überlegt handeln, wenn sie zum Beispiel für ihre langfristige finanzielle Absicherung arbeitet, auch wenn sie lieber etwas anderes täte.²⁶⁴ Mit der Vernunft, mit der er ausdrücklich das Beurteilungsvermögen über wahr

259 Hume: *A Treatise of Human Nature*, S. 265. Die These spiegelt sich auch in den Überschriften des *Treatise*, deren ersten Teil Hume in seinen *Dissertations* aufgreift. Buch II trägt die Überschrift „Of the Passions“, die weitere Unterteilung lautet: Part III: Of the Will and Direct Passions, Sect. III: Of the Influencing Motives of the Will.

260 Ebd. Zu den Änderungen in *Of the Passions* im Vergleich mit dem entsprechenden Kapitel der *Enquiry* siehe Tom L. Beauchamp: Introduction: A History of Two Dissertations. In: David Hume: *A Dissertation on the Passions. The Natural History of Religion. A Critical Edition*. Hg. v. Tom L. Beauchamp. Oxford 2007, S. xi–cxxxii; Amyas Merivale: *An Enquiry Concerning the Passions. A Critical Study of Hume's Four Dissertations*. PhD thesis. Leeds 2014, S. 51–54; John Immerwahr: *Hume's Dissertation on the Passions*. In: *Journal of the History of Philosophy* 32/2 (1994), S. 225–240; Bührmann: *Das Labor des Anthropologen*, S. 64. In der *Enquiry*, deren Übersetzung Sulzer 1756 herausgegeben hatte (Hume: *Philosophische Versuche ueber die menschliche Erkenntniß*), kommt die These vom bedürfnisgeleiteten Handeln nur indirekt vor. In Beauchamps Ausgabe (Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding*) finden sich Hinweise auf diese These auf den Seiten 5, 52, 54, 70f.).

261 Dabei übersetzt Resewitz *mind* mit „Seele“: „Der Wille wird geschäftig, wenn entweder die Gegenwart des Guten oder die Abwesenheit des Uebels durch eine Handlung der Seele oder des Körpers erhalten werden kann (Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 158).

262 Hume: *Of the Passions*, S. 122.

263 Vgl. Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 158.

264 Für die spätere Unterscheidung zwischen Emotion und Affekt siehe James A. Russell: *Core Affect and the Psychological Construction of Emotion*. In: *Psychological Review* 110/1 (2003), S. 145–172; Klaus R. Scherer: *What Are Emotions? And How Can They Be Measured?* In: *Social Science Information/Information sur les sciences sociales* 44/4 (2005), S. 695–729.

und falsch meint, sei auch in moralischen Zusammenhängen „nichts anders als ein allgemeiner und ruhiger Affekt“ gemeint („nothing but a general and calm passion“),²⁶⁵ der sich gegen heftige Affekte durchsetze.²⁶⁶ Resewitz wendet ein: „Der Verfasser ist sehr freygebig, wenn er dieses auch Affekt heissen will.“²⁶⁷

Resewitz unterstreicht die deutlich größere Bedeutung, die die Vernunft aus seiner Perspektive hat, mit einem Vergleich. Für ihn sitzt die Vernunft in der Seele, die von Affekten aufgemuntert werden kann: „Der Affekt an sich selbst aber“, schreibt er, „kann so wenig ohne die Hülfe der Vernunft seinen Gegenstand in Betrachtung ziehen, als das Werkzeug ohne die Hülfe des Künstlers arbeiten kann“.²⁶⁸ Dieser Vergleich parallelisiert die Vernunft mit dem Künstler selbst, während die Affekte nur als Medien und Hilfsmittel gelten. Für diese rationalistische Sichtweise einer Unterscheidung von Vernunft und Affekten führt Resewitz zudem den Sprachgebrauch an. Die ruhige Begierde – zum Beispiel nach dauerhafter Sicherheit – müsse ein Resultat der Vernunft, nicht ihre Triebkraft sein, vor allem zeige ja schon die Art, wie das Wort Vernunft verwendet würde, dass es nicht ein ruhiger Affekt sei, der sich von heftigen Affekten unterscheide, sondern dass die Vernunft von den Affekten überhaupt verschieden sei.²⁶⁹ Am Ende dieses Teils ist Resewitz schließlich ins Nachdenken gekommen. Seine nächste Fußnote ist weiterhin skeptisch, aber unentschiedener:

Ob der Wille allein von der Vernunft oder auch von den Affekten regiert werde; ob und wie fern diese in die Urtheile der Vernunft Einfluß haben; das ist eine der wichtigsten und schweresten Fragen der Weltweisheit: die weder durch des Verfassers unbewiesene Behauptung, noch in einer Anmerkung ausgemacht und bestimmt werden kann.²⁷⁰

Resewitz stellt sich ausgehend vom Titel *Of the Passions* darauf ein, etwas über die „Natur der Leidenschaften“²⁷¹ oder über die „Affekten selbst“²⁷² zu erfahren, stellt aber fest, dass Hume hierzu, selbst wenn man seine Darlegung für richtig

265 Hume: Von den Leidenschaften, S. 206; ders.: *Of the Passions*, S. 170. Wie bei den anderen *Dissertations* wird auch hier aus der Erstausgabe zitiert. Für eine Dokumentation der zahlreichen Auflagen und zweier Rezensionen in *The Critical Review* und in *The Literary Magazine* siehe Beauchamp: Introduction, S. xx–l.

266 Erstaunlicherweise grenzt er die Neugier jedoch von den Affekten ab (Hume: *Of the Passions*, S. 170, ders.: Von den Leidenschaften, S. 206).

267 Resewitz, in: Hume: Von den Leidenschaften, S. 207.

268 Ebd.

269 Vgl. ebd.

270 Ebd., S. 208.

271 Ebd., S. 158.

272 Ebd., S. 161.

halte, keine systematischen Gedanken entwickle:²⁷³ „Ein jeder Leser siehet von selbst ein, daß dieses eher flüchtige, hingeworfene Gedanken, als eine völlig aufgeklärte Theorie von vielen Affekten sind“.²⁷⁴ Zugrunde liegen zwei prinzipiell verschiedene Ausrichtungen. Hume sucht nach affektbezogenen Erklärungen für das Handeln, während Resewitz die christliche Ethik der Nächstenliebe und des Mitleids als Handlungsmaxime im Blick hat und eine davon gewissermaßen isolierte Beschreibung verschiedener Emotionen erwartet. So differenziert er in der Fußnote klarer als Hume zwischen Liebe, Freundschaft, Hochachtung und Hass.²⁷⁵ (Vergleichbar ist eine Reaktion Lessings auf Burkes *Enquiry*; diese veranlasst ihn Anfang des Vorjahres 1758 zu begrifflichen Überlegungen über Liebe und Hass.²⁷⁶)

In seinem eigenen *Versuch über das Genie* hatte Resewitz zur Berliner Zeit einen natürlichen vom moralischen Charakter unterschieden. In einem langen Exkurs – vermutlich für die Drucklegung des Berliner Vortrags, also in Quedlinburg, kurz vor der Beschäftigung mit Hume – ergänzte er, seine Theorie vom Genie sei nur wahr, wenn man außer den Fähigkeiten und Erkenntnisvermögen, auf die er sich bisher konzentriert habe, auch die Empfindungen, Leidenschaften und Bestrebungen mit einbeziehe und dann allerdings die erlernte Moral vorübergehend ausklammere.²⁷⁷ Die deutsche Trennung von Leidenschaften und moralischen Werten weiter unterstreichend weist er die Leserinnen und Leser von Humes *Of the Passions* nun darauf hin, Stolz und Demut seien nicht als Affekte, sondern als Laster und Tugend zu verstehen.²⁷⁸

Seinem Wunsch entsprechend, etwas über Gefühle zu lesen, baut er in diesen Jahren eine persönliche Nähe zu Klopstock auf, der mit ihm den protestantischen Hintergrund teilt und für kurze Zeit nach Quedlinburg zieht.²⁷⁹ Klopstock hat zu dieser Zeit bereits den *Messias* und elegische Oden veröffentlicht und steht mit Bodmer in Kontakt. Seine dichterische Ausgestaltung der Emotionen steht zwar weniger im Dienst der protestantischen Moral, als dass sie den Eigenwert des literarischen Ausdrucks entfaltet, sie ist aber vom theologischen Denken in Idealen geprägt, während Hume die Leidenschaften eher funktional

273 Ebd., S. 158.

274 Ebd., S. 198.

275 Ebd., S. 194f.

276 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing: Bemerkungen über Burke's Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen. In: Ders.: Werke und Briefe. Bd. 4, S. 448–452.

277 Resewitz: *Versuch über das Genie*, S. 147f.

278 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 169.

279 Vgl. zur Klopstock-Bewunderung Resewitz: *Versuch über das Genie*. Zweyter Abschnitt, S. 29.

erklärt und der protestantischen Selbstlosigkeit indirekt einen natürlicheren Egoismus gegenüberstellt. Nachdem Resewitz schließlich die Aufgabe als Pfarrer für sich angenommen hat, ist er nun dabei, sich zwischen dem poetischen Gefühlskult seines neuen Freundes Klopstock, der rationalistischen Theologie seiner Studienzeit und Humes britischen Ansätzen seinen Weg zu suchen. Er begegnet Hume mit Offenheit, stellt sich aus freien Zügen den Herausforderungen, die der englische Text mit sich bringt, denkt aber auf Basis der Prägungen, die er von Siegmund Jakob Baumgarten und Berliner Philosophen wie Mendelssohn und Sulzer erhalten hat. So klingt auch in seinem Kommentar über Zweifel, die zur Gewissheit werden können, die Glaubensgewissheit mit, während Hume ganz allgemein Umstände von Furcht und Hoffnung im Sinn hat.²⁸⁰

Ohne den Bezug zur ästhetischen Theoriebildung durch entsprechende Grundbegriffe explizit zu machen, beschreibt Hume dabei Situationen, die in anderen Kontexten als ästhetisch relevant gelten, wie zum Beispiel das Zittern vor einem Abgrund, auch wenn man sich in Sicherheit weiß.²⁸¹ Seine Darstellung zielt jedoch weder hier noch wenn er über das Verborgene oder Abwesende schreibt, auf ein Konzept des Erhabenen, das in Großbritannien in dieser Bedeutung der Konfrontation mit einer Gefahr bereits kursierte,²⁸² sondern auf die Analyse, wie es durch Mischungsverhältnisse positiver Gefühle und unangenehmer Vorstellungen zur Furcht kommt.²⁸³ Statt ein ästhetisches Begriffssystem aufzustellen und auch statt einzelne Gefühlskonstellationen als besonders relevant für die ästhetische Rezeption zu bestimmen, bleibt Humes Erkenntnisinteresse primär beim Menschen. Der Argumentationsaufbau des Essays ist daher psychologisch, wird aber um Elemente und Begriffe aus dem klassischen Bereich der Ästhetik ergänzt, die Hume als Vertreter einer psychologischen Ästhetik ausweisen.

Auch Resewitz denkt nicht in den sich im deutschen Sprachraum erst später etablierenden Kategorien des Schönen und Erhabenen. Die Position, gegensätzliche Affekte könnten sich auch so vermischen, dass die Seele in Ruhe bleibe, ergänzt er lediglich mit den skeptischen und wahrscheinlich ironischen Worten: „Ja, wenn diese gegenseitige Zerstörung [der Affekte] in einer genauen mathe-

280 Hume: Von den Leidenschaften, S. 159.

281 Ebd., S. 164.

282 Für den Verweis auf das Erhabene bei John Dennis und Joseph Addison siehe Carsten Zelle: *Sublimity in Early German Enlightenment. English Physicotheology and its Influence on Barthold Heinrich Brockes' „Irdisches Vergnügen in Gott“*. In: Jürgen Klein (Hg.): *State, Science, and Modernization in England from the Renaissance to the Modern Time*. Hildesheim 1994, S. 164–189, hier S. 169.

283 Vgl. zur Tradition der „mixed passions“ Tom L. Beauchamp, in: *Hume: A Dissertation on the Passions*, S. 91.

matischen Proportion geschieht.“²⁸⁴ Auch diese Anspielung auf die empiristische Berechenbarkeit von Empfindungen findet sich im Vorjahr – 1758 – in einem Brief von Lessing an Mendelssohn über Burke.²⁸⁵ Man unterstellte den Empiristen eine Nähe zur Mathematik oder – anachronistisch gesprochen – zur Statistik, die sie noch gar nicht anwandten. Eventuell hatte sich eine Bemerkung herumgesprochen, die im zweiten Band von Sulzers Ausgabe *Vermischter Schriften* von Hume zu finden war und in der dieser ganz zum Ende der ersten *Enquiry* die Überlegung erwägt, man müsse alle Texte folgendermaßen prüfen:

Enthält es einige abgezogene Vernunftschlüsse in Ansehung der Größe oder Zahl? Nein. Enthält es experimental Vernunftschlüsse, in Ansehung geschehener oder wirklicher Dinge? Nein. Schmeißet es denn ins Feuer[.]²⁸⁶

Die sich wiederholende Zuschreibung einer mathematischen Tendenz mag auf Diskussionen in der Berliner Kaffeehaus-Gesellschaft zurückzuführen sein.

Resewitz' Vorgehensweise

Resewitz schreibt den Text in seinen Anmerkungen weiter, kommentiert, verbessert und sieht sich zum klärenden Zusammenfassen genötigt. Die Kontinuität, mit der er zunächst auf beinahe jeder Seite einen kleinen Kommentar hinterlässt, zeigt, wie wichtig es ihm ist, Erkenntnisse aus Humes Abhandlung von den Leidenschaften zu gewinnen. Anders als Sulzer, der Humes sprachlichen Stil zum Vorbild erklärt hatte, bemängelt Resewitz jedoch, die Rede über Furcht und Hoffnung sei „umständlich“ und manche der Erklärungen seien „etwas gezwungen“.²⁸⁷

Die Fußnoten lassen darauf schließen, dass Resewitz während des Übersetzens kommentiert hat, weil der Haupttext gelegentlich Dinge, die Resewitz in einer Anmerkung kurz zuvor noch vermisst, doch noch bringt. Daran wird deutlich, dass er, noch während er übersetzt, seine parallel mitlaufenden Gedanken sogleich notiert. Sie sind weniger als erklärender Kommentar für den interessier-

284 Hume: Von den Leidenschaften, S. 167.

285 Brief vom 21. Januar 1758. In: Gotthold Ephraim Lessing: Sämtliche Schriften. 23 Bde. Hg. v. Karl Lachmann. 3. Aufl. v. Franz Muncker. Stuttgart [u.a.], 1886–1924, Bd. 17: Briefe von und an Gotthold Ephraim Lessing (1904), S. 134f., hier S. 134.

286 Hume: Philosophische Versuche ueber die menschliche Erkenntniß, S. 372. Vgl. ders.: An Enquiry Concerning Human Understanding, S. 123; Hume: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 181.

287 Resewitz, in: Hume: Von den Leidenschaften, S. 192. Hier wie schon in der *Enquiry* dient Hume das Bild der Ideenassoziation dazu, Gedankengänge – und nicht wie Locke Erkenntnisvorgänge und Denkvoraussetzungen – zu erklären (vgl. Hume: Of the Passions, S. 133f.).

ten Hume-Leser gedacht, als dass sie Zeugnis von Resewitz' Lektüre des britischen Textes geben und deutsche Ansätze hinzufügen. Beispielsweise schreibt er in einer Anmerkung einige Seiten vor der entsprechenden Passage bei Hume, dass Neid vor allem zwischen ähnlich gestellten Personen entstehe.²⁸⁸ Hume formuliert diesen Sachverhalt, wie auch andere Beobachtungen, als britischer Assoziationstheoretiker mit dem Vokabular und Konzept von Lockes Erkenntnistheorie, wenn er schreibt: „Eine große Ungleichheit [zwischen Personen] zerreißt das Verhältniß der Ideen“²⁸⁹ („A great disproportion cuts off the relation of the ideas“²⁹⁰), so dass das fremde Glück nicht mehr mit dem eigenen verglichen wird. Die Ursache von Neid sehen beide in einer Nähe, die Vergleiche ermöglich.

5.2 Schönes als Mittel zum Vergnügen

Ein weiterer ästhetischer Grundbegriff, der in Humes Argumentation am Rande eine Rolle spielt, ist das Schöne. Hume argumentiert, die Krankheit eines Kumpels werde vor allem deswegen als schlecht empfunden, weil sie die Freundschaft gefährde.²⁹¹ Diesem utilitaristischen Tenor entsprechend, bei dem der eigene Nutzen im Vordergrund steht, argumentiert Resewitz an anderer Stelle selbst, wir empnden deswegen zu Familienmitgliedern und Kollegen häufig Freundschaft, weil uns der Kontakt auch oft vorteilhaft sei,²⁹² während Hume zum Beispiel die Zuneigung der Eltern zu den Kindern als Instinkt beschreibt.²⁹³ Teilweise scheint Resewitz am Ntzlichkeitsdenken Humes Gefallen zu finden. Dieser bezieht es auch auf den Schönheitsbegriff, insofern er das Empfinden des Schönen als Mittel zum Vergnügen versteht.

Es scheint, als wenn das wahre Wesen der Schönheit [„the very essence of beauty“²⁹⁴] in ihrer Kraft bestehe, Vergnügen zu erwecken. Alle ihre Wirkungen müssen also aus dieser Beschaffenheit fließen: Und wenn die Schönheit ein so allgemeiner Grund zur Eitelkeit ist, so ist sie es bloß darum, weil sie eine Ursach des Vergnügens ist.²⁹⁵

288 Resewitz, in: Hume: Von den Leidenschaften, S. 196.

289 Hume: Von den Leidenschaften, S. 201.

290 Hume: *Of the Passions*, S. 165.

291 Ebd., S. 157.

292 Hume: Von den Leidenschaften, S. 195.

293 Ebd., S. 193.

294 Hume: *Of the Passions*, S. 141.

295 Hume: Von den Leidenschaften, S. 177. Die Einbildungskraft wird aktiv, um der eigenen Eitelkeit zu gefallen. Es finden sich also auch bei Hume Imaginationsbemerkungen, die sich von Locke entfernen, mit Relevanz für Ästhetik und Poetik. Darauf geht Resewitz allerdings nicht ein.

Das Schöne ist das, was gefällt, auch ganz ohne Wertung, sondern einfach, weil es angenehm ist.²⁹⁶ An dieser Stelle lohnt es sich jedoch, Resewitz' Übersetzung genauer mit dem Original zu vergleichen. Denn bei Resewitz klingt es, als gehe Hume, wie später im Geschmackssay, doch von einer gegebenen Größe ‚Schönheit‘ aus, die eine eigene Kraft besitzt.²⁹⁷ Resewitz verstärkt, indem er „the very essence of beauty“²⁹⁸ mit „das wahre Wesen der Schönheit“²⁹⁹ übersetzt, den metaphysischen Klang, den Hume hier ausdrücklich als „Irrthum“ („error“) bezeichnet.³⁰⁰ Statt die funktionale Einbettung dessen hervorzuheben, was sich auch mit ‚eigentlicher Kern der Schönheit‘ übersetzen ließe, subjektiviert oder anthropomorphisiert Resewitz' Übersetzung vom wahren Wesen den abstrakten Begriff. Doch an anderer Stelle hinterfragt er seine Übersetzung selbst. Denn nachdem er *humility* zunächst mit „Demuth“ übersetzt hat, kommt er zwar nicht auf die Variante Bescheidenheit, aber darauf, dass „Niedrigkeit“ eventuell besser passen würde, weil Demut „zweydeutig“ sei.³⁰¹ Resewitz wählt zunächst religiös geprägte Begriffe, gleicht seine Sprache aber zumindest im letzten Fall Humes Andersheit an.

Humes funktionale Anbindung der Empfindungen des Schönen an den Vergnügungstrieb wird durch sein ausgeprägtes Bewusstsein darüber ergänzt, dass der Geschmack von soziokulturellen Umständen geprägt wird.

Alle unsere mannigfaltige Meynungen werden durch die Gesellschaft und Sympathie gar sehr beherrscht, und es ist uns fast unmöglich, einen Grundsatz oder eine Gesinnung gegen die allgemeine Uebereinstimmung aller derjenigen zu erhalten, mit denen wir Freundschaft oder Umgang haben.³⁰²

Our opinions of all kinds are strongly affected by society and sympathy, and it is almost impossible for us to support any principle or sentiment, against the universal consent of every one, with whom we have any friendship or correspondence.³⁰³

296 Im *Treatise* (2.1.8.2) heißt es: „[I]f we consider that a great part of the beauty, which we admire either in animals or in other objects, is deriv'd from the idea of convenience and utility, we shall make so scruple to assent to this opinion“. Vgl. dazu Bührmann: *Das Labor des Anthropologen*, S. 64.

297 Vgl. zu subjektiven und objektiven Anteilen von Humes Schönheitsbegriff im Geschmackssay Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, S. 141–144.

298 Hume: *Of the Passions*, S. 140.

299 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 177.

300 Die Trennung von Vernunft und Affekt sei ein „Irrthum der Metaphysiker“ (ebd., S. 207; vgl. ders.: *Of the Passions*, S. 171).

301 Resewitz, in: Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 192.

302 Ebd., S. 185.

303 Hume: *Of the Passions*, S. 149.

Das als schön Empfundene hat also nach Hume auch die Funktion der Gemeinschaftsbildung, wobei dadurch auch eine gewisse Regulierung allgemeiner Vorlieben und Lebensweisen angesprochen ist, die die Abhängigkeit des Schönen von der jeweiligen kulturellen Prägung zeigt. Resewitz nimmt das ebenso unkommentiert hin wie die psychologische Verbindung von Schönheit und Nützlichkeit, wenn Hume bezogen auf den Körper festhält, dass nützliche, schöne und bewundernswürdige Umstände unseren Stolz schüren.³⁰⁴ Zudem sind das Schöne und Nützliche nach Hume durch das Bedürfnis nach Vergnügen verbunden.³⁰⁵ Hume spricht von „[a]llerley Arten der Schönheit“ („beauty of all kinds“), relativiert also den Singular des Schönen im Zusammenhang mit den Ursachen des Vergnügens („delight“).³⁰⁶ Denn es geht ihm nicht primär darum, an der Diskussion um den Begriff der Schönheit teilzunehmen, dreht sich sein Nachdenken doch um die Ursachen der Gefühle und Handlungsweisen des Menschen. Hierin liegt eine Parallele zu Locke, die hier als empiristischer Grundzug erwähnt sei. Denn für Locke sind die Dinge als gut oder schlecht zu bewerten, je nachdem, ob sie Vergnügen oder Schmerz hervorrufen.³⁰⁷ Dabei spielt das Verhältnis zur Moral in diesem Essay Humes eine auffallend geringe Rolle, was dem Ansatz entgegenkommt, die empiristische Ästhetik bei allen Überschneidungen seit Shaftesbury davon losgelöst zu betrachten.

5.3 Notwendigkeit einer empiristischen Vorbildung

Hume spricht vom „Vergnügen der Sinne“³⁰⁸ und legt damit den Grund zu einer psychologischen Lehre der Wahrnehmung, zu einer Ästhetik, die menschliches Erleben sowie Verhalten unter besonderer Berücksichtigung der Sinneswahrnehmungen beschreibt.³⁰⁹ Das Verlangen nach Vergnügen begründet für ihn auch die Erfindung von Geschichten, in und mit denen man sich selbst in ein besseres Licht rückt.³¹⁰ So gründen Lügen und Fiktion nach Hume zum Teil im Wunsch nach Wohlbefinden. Mit den „Erdichtungen ihres Gehirns“ („fictions of

304 Hume: Von den Leidenschaften, S. 177.

305 Ebd., S. 177, 184.

306 Hume: Von den Leidenschaften, S. 194. Vgl. ders.: *Of the Passions*, S. 141.

307 Locke: *Essay*, Book II, Chapter 10, § 2: *Of Modes of Pleasure and Pain*.

308 Hume: Von den Leidenschaften, S. 180.

309 Vgl. dazu Allesch: *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, S. 140–144; Stöckmann: *Anthropologische Ästhetik*, S. 1–28.

310 Hume: Von den Leidenschaften, S. 178.

their brain“)³¹¹ verwendet er anatomisches Vokabular und die „Ideen und Empfindungen“ („ideas and sentiments“)³¹² verweisen auf den erkenntnistheoretischen Hintergrund. So legt er eine Basis für das empiristische Nachdenken über Dichtung. Die fantasierten Ideenverknüpfungen sind nach Lockes Erkenntnistheorie mit den Sinneswahrnehmungen verbunden.

Resewitz scheint Lockes sensualistische Lehre der Ideen, auf die Hume sich bezieht, allerdings so wenig gekannt zu haben, dass er die Reihenfolge ändert. Statt von den Sinnesreizen zu den Ideen geht es in der Übersetzung von den Ideen zu den Empfindungen. Humes Denkweise wird hier umgedreht. Im konkreten Beispiel geht es Hume darum, dass sich das Grundgefühl des Stolzes auf die eigene Umgebung überträgt – mehr als um eine Vorstellung vom eigenen Land, die sich mit dem Gefühl des Stolzes verbindet. Am Anfang steht also das Wohlbefinden und davon ausgehend beschreiben wir die uns umgebenden Dinge, Bräuche und Menschen als schön und richtig. Resewitz dagegen signalisiert durch die kleine Änderung der Reihenfolge seine rationalistische Prägung, die ihn annehmen (und unterstellen) lässt, wir hätten zuerst Ideen und Vorstellungen, aus denen dann im zweiten Schritt Empfindungen folgen würden.

Dieses Muster, der Gegensatz zwischen Humes empiristischer und Resewitz' rationalistischer Prägung, kehrt mehrfach wieder. Nach Hume bewirken die guten Eigenschaften einer Person, dass wir sie schätzen, weil wir teilhaben möchten. Resewitz spitzt die guten Eigenschaften auf das Ideal der Vollkommenheit zu. Er suggeriert in seinem Kommentar, die Vorstellung einer Vollkommenheit stünde auch bei Hume am Anfang:

Alles was wir für und an sich, als eine Vollkommenheit etc. etc. lieben und hochschätzen, das lieben und schätzen wir auch an einer Person; oder in so fern wird uns auch die Person liebenswerth; weil wir an solcher Vollkommenheit etc. etc. schon für und an sich ein Vergnügen empfinden.³¹³

Auch hier tauscht Resewitz die Reihenfolge entsprechend um. Sein theologisch geschulter Sinn für das Vollkommene lässt ihn für eine Variante von Humes psychologischer Argumentation plädieren, bei der das Ideal im Vordergrund steht. Bei Resewitz leitet die Vorstellung vom Ideal die Gefühle und Zuneigungen, während Hume Ausdrücke (Tugenden, Talente etc.) aneinanderreihet, um

³¹¹ Ebd., S. 178. Vgl. Hume: *Of the Passions*, S. 142.

³¹² Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 179. Vgl. Hume: *Of the Passions*, S. 138.

³¹³ Resewitz, in: Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 199. *Accomplishments* übersetzt Resewitz statt mit ‚Eigenschaften‘ mit ‚Vollkommenheiten‘ (ebd.), als ginge es auch hier um die Rede von einem Ideal.

zu erklären, dass wir uns erst aus dem Vergleich mit uns selbst heraus an andere Personen binden. Resewitz betont die Abfolge, dass Eigentum und Leistung anderer „eine angenehme Empfindung erwecken“, die wir, wenn wir ohnehin in einer gewissen Verbindung zu der Person standen oder „unsere Gedanken [...] von ihr zu uns leicht übergehen“, einerseits auf sie und andererseits auf uns selbst projizieren.³¹⁴ Resewitz übersetzt die Stelle, auf die sich der oben zitierte Kommentar bezieht: „Die Tugenden, die Talente, die Vollkommenheiten und die Besitzungen anderer machen, dass wir sie lieben und hochschätzen.“³¹⁵ Im direkten Vergleich mit dem Original („The virtues, talents, accomplishments, and possessions of others make us love and esteem them“³¹⁶) kommt schließlich zu Tage, dass Hume von Vollkommenheit gar nicht spricht, dass Resewitz hier also mit seiner Übersetzung die Rede von der Vollkommenheit, die er mit Mendelssohn und anderen ‚Vollkommenheitsästhetikern‘ teilt, überhaupt erst hineingebracht hat.

Auch an anderen Stellen bestätigt der Vergleich der Kommentare von Resewitz mit Humes Essay die Differenz, die zwischen beiden Sichtweisen besteht. Philosophiegeschichtlich ist dies keine neue Erkenntnis: Deutschland war rationalistisch geprägt, England empiristisch. Aber die Mischung, zu der es in Resewitz’ Übersetzung kommt, ist bemerkenswert. Hier beginnen sich beide Richtungen dieser Epoche ästhetischer Theoriebildung zu vermischen, wobei das Übersetzen und Kommentieren von impliziten Prozessen des Vergleichens geprägt ist. Die Autorschaft dieser Übersetzungspublikation ist international.

Auf dem Weg zum neuen Mix liegen jedoch auch Hindernisse. Humes Denken ist wesentlich von den Assoziationstheorien seit Locke geprägt, die er vor der Arbeit an *Of the Passions* bereits in seinem *Treatise* und anderen Schriften weiterentwickelt hatte.³¹⁷ In der *Enquiry Concerning Human Understanding* hatte er genauer unterschieden, dass Assoziationen nach bestimmten Gesetzmäßigkeiten entstehen. Sie beruhen entweder auf Kausalität, auf raum-zeitlichen Verbindungen oder auf Ähnlichkeiten.³¹⁸ Hume bezieht seine Beobachtung zunächst auf traditionelle literarische Gattungen und wandelt die Erkenntnistheorie damit in eine Fiktionstheorie um. In der Fiktion und im Spiel müssten solche Verbindungen stärker ausgebildet werden als in der Wirklichkeit, damit sie mit

314 Ebd. Vgl. Hume: *Of the Passions*, S. 163f.

315 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 199. Vgl. ders.: *Of the Passions*, S. 163.

316 Hume: *Of the Passions*, S. 163.

317 Kallich: *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England*, S. 13–15.

318 Vgl. Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 17–23. Vgl. zu ähnlichen Ansätzen bei James Harris, James Beattie und Aristoteles ebd., S. 15.

der Intensität biographischer Erzählungen mithalten könnten.³¹⁹ Darüber hinaus geht es in *Of the Passions* darum, dass auch Affekte auf individuellen Assoziationen und Vorerfahrungen beruhen. Bei der Betrachtung des Bildes einer Frau mit Knollnase mag sich der eine an eine Bekannte erinnert fühlen, der andere bewundert den genauen Zeichenstil. Ähnlich wie im *Essay on Taste* betont Hume damit die individuellen und kulturellen Hintergründe des Geschmacks. Er stellt die „Association der Ideen“ als eine der Eigenschaften vor, die „zwar auf jede Operation des Verstandes so wohl als der Affekten starken Einfluß haben, aber gemeinlich von den Philosophen nicht sehr in Betrachtung gezogen werden“.³²⁰ Mit den verschiedenen empiristischen Assoziations-theorien scheint Resewitz jedoch kaum in Berührung gekommen zu sein, die wenigsten dieser Texte waren übersetzt.³²¹ Er bemerkt nicht, wie sehr Humes Ausdrucksweise auf Lockes Theorie bezogen ist, was auch daran liegt, dass Hume abgesehen von einer Passage aus Addisons *Spectator*³²² keine seiner Quellen angibt. So tappt Resewitz im Dunkeln und ahnt nicht, welche empiristische Vorbildung ihm zum besseren Verständnis des Textes fehlt.

5.3.1 Assoziationstheorie der Affekte

Die Affekte sind für Hume einfache oder zusammengesetzte Ideen.³²³ Seine Darstellungsfolge entspricht Lockes Herleitung der Ideenlehre. Im ersten Abschnitt kündigt Hume schon an, den „Einfluß des Verhältnisses der Ideen“ auf die Mischung gegensätzlicher Affekte in den folgenden Teilen vollständiger erklären zu wollen.³²⁴ So wie Locke zuerst einfache und dann zusammengesetzte Ideen beschreibt, geht es bei Hume zuerst um einfache Affekte wie Freude und Ärger und dann um zusammengesetzte wie Furcht oder Hoffnung. Mitleid gehe meis-

319 Vgl. zur Unterscheidung der dichterischen Ideenverbindungen in der Fiktion von den natürlichen Verbindungen in den Wirklichkeitsabbildungen sowie zur Frage, ob Hume die Dichtkunst zur Veranschaulichung des Denkens heranzieht oder ob er seine Erkenntnisse über das Denken für eine Dichtungstheorie nutzt, Lühe: David Humes ästhetische Kritik, S. 32–33 u. ebd. Anm. 81.

320 Hume: Von den Leidenschaften, S. 170.

321 Vgl. Kallich: The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England, S. 9–132.

322 Hume: Von den Leidenschaften, S. 172.

323 Ebd., S. 179. Vgl. dazu Hume: A Dissertation on the Passions, S. 96f.

324 Hume: Von den Leidenschaften, S. 168. Später spricht er direkt von der „Assoziation der Affekten“ (ebd., S. 197).

tens mit einem Gefühl von Zärtlichkeit einher, wenn es auch von Freundschaft nicht abhängig sei.³²⁵ Dabei baut er auf seiner in der *Enquiry* und auch schon im *Treatise* entwickelte Überzeugung auf, dass ähnliche Ideen leichter assoziiert werden als unterschiedliche.³²⁶ So heißt es im *Treatise*:

All resembling impressions are connected together; and no sooner one arises, than the rest naturally follow. Grief and disappointment give rise to anger, anger to envy, envy to malice, and malice to grief again. In like manner, our temper, when elevated with joy, naturally throws itself into love, generosity, courage, pride, and other resembling affections.³²⁷

Auch der Stolz auf die eigene Familie führt der Assoziationstheorie nach dazu, dass alles, was die eigene Familie und damit den Stolz stärkt, willkommen ist, weil die einmal gesteckte Verbindung zwischen der Idee von sich selbst und von der eigenen Familie leitend für die Entwicklung der eigenen Emotionen und Affekte ist.³²⁸ Assoziationen beeinflussen die Affekte.³²⁹

5.3.2 Neurophysiologisches Modell der Lebensgeister

Außerdem übernimmt Hume das Modell der Lebensgeister, den Beitrag seiner Zeitgenossen zur Neurophysiologie. Im sechsten Teil der Abhandlung argumentiert er mehrfach damit. Er erklärt die Umwandlung schwächerer Emotionen:

Der herrschende Affekt verschlinget den schwächeren und verwandelt ihn in sich selbst. Sind die Geister einmal in Bewegung, so nehmen sie in ihrer Richtung leicht eine Veränderung an³³⁰ [...]. Denn man kann es gewahr werden, daß ein Streit der Affekten gemeinlich eine neue Bewegung der Lebensgeister verursacht[.]³³¹

325 Ebd., S. 196f.

326 Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 17–23.

327 Hume: *A Treatise of Human Nature*, S. 186.

328 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 182.

329 Im Kapitel „Of the Influence of Passions on Association“ seines *Essay on Genius* (London u. Edinburgh 1774, S. 147–184) zeigt Alexander Gerard umgekehrt den Einfluss der Leidenschaften auf die Gedanken. Indem er die Gewalt der *passions* betont sowie die Unmöglichkeit, sich gedanklich abzulenken, trennt er beide Bereiche, während bei Hume gerade das Verständnis der Affekte als Ideen auffällt.

330 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 209.

331 Ebd., S. 211. Das Überwinden von Widerständen kann den Affekt vergrößern. „Daher begehren wir das gewöhnlich, was verboten ist“ (ebd., S. 211f.; vgl. Hume: *Of the Passions*, S. 176: „Hence we naturally desire what is forbid“.

The predominant passion swallows up the inferior, and converts it into itself. The spirits, when once excited, easily receive a change in their direction³³² [...]. For it is observable that an opposition of passions commonly causes a new emotion in the spirits[.]³³³

Dazu gehört auch Humes Beobachtung, dass sich Ideenverbindungen verstärken, wenn über sie gesprochen wird.³³⁴ Die Lebensgeister verbinden die Ideen und ermöglichen Assoziationen. Die Gedanken werden durch die Vorgänge des Redens, Hörens und des zwischenmenschlichen Gesprächsaustauschs konturiert, weil die Lebensgeister in diesen Situationen daran gewöhnt werden, gewisse Wege zu nehmen.

5.4 Empiristische Erforschung der Einbildungskraft

Diese Annahmen Humes verbindet Resewitz mit der Fantasie und der Einbildungskraft. Er sieht nun, dass es Hume um die Verarbeitung von Sinneswahrnehmungen und Gedanken im Gehirn bzw. in der Seele geht, und fordert die Wissenschaftler auf, noch weiter zu gehen als Hume, indem er auf ein an dessen Argumentationsgänge anschließendes Forschungsdesiderat hinweist.

Es wird freylich vieles in der Seele durch die Aehnlichkeit der Ideen und Eindrücke, durch ihre gegenseitigen und gleichartigen Verhältnisse, und beyderseitige Unterstützung hervorgebracht; mich dünkt aber, der Verfasser hat nicht das Glück es ganz deutlich zu entwickeln. Der starke Einfluß der Einbildungskraft auf alle andere thätige Kräfte der Seele, insbesondere auf die Affekten und die Moralität ist noch von keinem Philosophen erwogen, von diesem Verfasser nur berührt worden, und fordert alle philosophische Genies wegen seiner Wichtigkeit zu näherer Untersuchung auf.³³⁵

Wenn Resewitz auch die Ideen – aus der anderen Denkrichtung kommend – wieder vor den Eindrücken nennt und nicht erkennt, dass in der Assoziations- theorie auch eine Imaginationstheorie mitschwingt, fordert er doch die stärkere Berücksichtigung der Fantasie. Mit Akensides *The Pleasures of Imagination* (1744) und der fantasiegeprägten literarischen Gattung des Romans hatte England Deutschland in der Praxis viel voraus. Und auch Hume hatte festgestellt, es koste „die Einbildungskraft nicht mehr Mühe, Ungeheuer zu bilden und unverträgliche Gestalten und Erscheinungen zusammenzufügen, als sich die natür-

332 Hume: *Of the Passions*, S. 173.

333 Ebd., S. 175f.

334 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 215.

335 Ebd., S. 205.

lichsten und vertrautesten Gegenstände vorzustellen“.³³⁶ Doch hier geht der Impuls von Resewitz aus und zeigt die Übereinstimmung. Hume erwähnt zwar den Einfluss der Fantasie im Zusammenhang mit den Flunkereien, die Stolz bewirken; und das Mitleid mit Leuten, denen man nicht nähersteht, begründet er über die Fähigkeit, sich den Schmerz des anderen vorzustellen.³³⁷ Resewitz schlägt aber vor, die Fantasie und Vorstellungskraft noch in weiteren Zusammenhängen zu berücksichtigen und die tätigen Kräfte der Seele (heute wäre von der Kreativität oder der Chemie und Elektrizität des Gehirns die Rede) einer genaueren Untersuchung zu unterziehen. Die deutsche und die britische Tradition treffen sich im Verlangen nach der Erforschung des geistigen und sinnlichen Vermögens der Einbildungskraft. Hume stellt sogar einen Zusammenhang zwischen den Vorläufern der Neurowissenschaft und Fragen der psychologischen Ästhetik her, indem er seinen Text mit Andeutungen zu all dem beendet, was die Forschung noch leisten müsste.

Ich bilde mir nicht ein, diese Materie hier erschöpft zu haben. Es ist zu meiner Absicht genug, wenn ich es klar gemacht habe, daß bey der Erzeugung und dem Wachsthum der Affekten, ein gewisses regelmäßiges Triebwerk statt finde, das einer eben so genauen Untersuchung fähig ist, als die Gesetze der Bewegung, der Optik, der Hydrostatik oder eines andern Theils der natürlichen Weltweisheit.³³⁸

I pretend not here to have exhausted this subject. It is sufficient for my purpose, if I have made it appear, that, in the production and conduct of the passions, there is a certain regular mechanism, which is susceptible of as accurate a disquisition, as the laws of motion, optics, hydrostatics, or any part of natural philosophy.³³⁹

Das lässt sich als ein Plädoyer für die Emotionspsychologie und für die naturwissenschaftliche Erforschung der Gemütsbewegungen lesen. Resewitz denkt an eine tatsachen- oder datengestützte Erforschung der Entstehung und des Verlaufs emotionaler Zustände und geht davon aus, dass sie auf ähnliche Weise erklärt werden können wie verschiedene physikalische Probleme. Mal vergleicht er die Gefühle chemisch mit Flüssigkeiten, die sich besser oder schlechter mischen,³⁴⁰ mal mechanisch mit Triebfedern.³⁴¹

336 Hume: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 19. Vgl. ders.: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 14.

337 Hume: Von den Leidenschaften, S. 196. Vgl. dazu ders.: *A Dissertation on the Passions*, S. 94.

338 Hume: Von den Leidenschaften, S. 216.

339 Hume: *Of the Passions*, S. 181.

340 Resewitz, in: Hume: Von den Leidenschaften, S. 168.

341 Ebd., S. 191.

Auch hier behält sich Resewitz wieder das letzte Wort vor – in diesem Fall bestätigend:

Viel und vortrefflicher Stoff, der noch durch mehrere und genauere Beobachtungen vermehrt werden sollte, die Natur der Seele und die durch einander laufenden Gesetze ihrer Wirksamkeit und Thätigkeit gründlicher einzusehen.³⁴²

Der Theologe hat hier ein Interesse an naturwissenschaftlichen Zugängen zum Denken, Fühlen und Handeln gewonnen. Beide sind sich im Grunde einig darüber, was noch zu tun und zu erforschen ist, und darüber, dass dafür neue Methoden entwickelt werden müssen. Durch seine Übersetzungsarbeit macht Resewitz die Aufklärung im Bereich der empiristischen Ästhetik zu einem europäischen Projekt.

5.5 Rezeptionsorientierte Autonomieästhetik

Hume spricht in diesem Essay nicht nur von den Empfindungen des Schönen, der Bewältigung von Furcht oder der soziokulturellen Prägung des Geschmacks, sondern auch von den Künsten. Sein Werkbegriff im Bereich der *fine arts*, also bezogen auf Literatur und Malerei, zeichnet sich durch ein klassisches Einheitspostulat aus und verbietet daher weitgehend die Darstellung gegensätzlicher Stile und Stimmungen. Innerhalb eines schriftstellerischen Werkes oder einer Malerei könnten Rezipienten schlecht damit umgehen, wenn es teils ernsthaft, teils lustig sei, gut aber bei verschiedenen Gedichten innerhalb eines Bandes, weil der Assoziationsleistung dann die Unterbrechung vorgegeben sei.³⁴³ Humes Auffassung hat hinsichtlich der Einheit des Werkes klassizistische Züge, die in die Richtung einer Ästhetik von der Autonomie des in sich selbst stimmigen Werkes gehen, baut aber auch darin nicht nur auf Shaftesbury, sondern auch wesentlich auf Lockes Lehre des Denkens auf. Hume entwirft eine Assoziationslehre der Rezeption, die – so ähnlich hatte er es im dritten Kapitel der *Enquiry*

342 Ebd., S. 216. Vgl. auch Resewitz' Anmerkung S. 198: „Ein jeder Leser siehet von selbst ein, daß dieses eher flüchtige, hingeworfene Gedanken, als eine völlig aufgeklärte Theorie von diesen Affekten sind; die so viel Mannigfaltigkeit in sich enthalten, so vieler Untersuchungen fähig sind, und es auch so sehr verdienen, genauer untersucht zu werden.“

343 Hume: *Of the Passions*, S. 167f. Vgl. ders.: *Von den Leidenschaften*, S. 203f. Hume ist gegen kontrastive Collagen, also wirklich eher der Klassiker: „Eine heroische und burleske Zeichnung, in einem Gemälde zusammengesetzt, würde abscheulich seyn: ob wir gleich zwey Gemählde von so verschiedenem Charakter in ein Zimmer zusammenstellen, ja auch aneinander hängen ohne die allergeringste Bedenklichkeit“ (ebd., S. 204).

entwickelt – auf Angebote für reibungslose Ideenverbindungen angewiesen ist.³⁴⁴ Zwar kennt er den Begriff des Kunstwerks für Bilder und literarische Gattungen, wählt seine Beispiele aber auch aus dem Bereich natürlicher Landschaften. Die Kunstrezeption wird nur als eins unter vielen Beispielen für Situationen herangezogen, in denen die Emotionen eine besondere Rolle spielen. Auch eine Landschaft können zwei Reiter gemeinsam genießen. In dem Moment, in dem die Landschaft an den Besitz einer der beiden Personen grenzt, wird der Genuss aber in den Dienst der Achtung und Eitelkeit gestellt.³⁴⁵ Damit unterscheidet Hume zwischen zweckfreiem und kalkuliertem Genuss. Die Funktion, Eitelkeit oder Anerkennung zu schüren, dränge sich in den Vordergrund, sobald es dazu Anlass gibt. Den bloßen Genuss der Landschaft erklärt er – losgelöst von psychologischen Antrieben – zur „Ergiessung einer erhöhten oder menschlichen Gemüthsverfassung“:³⁴⁶ „[M]y emotions are rather to be considered as the overflowings of an elevated or humane disposition, than as an established passion.“³⁴⁷ Damit unterscheidet er das herausragende Gefühl, das den Menschen besonders auszeichnet, vom etablierten, weil triebgesteuerten oder anderweitig funktional eingebundenen Affekt. Beide Arten von Affekten lässt er gleichermaßen gelten. Er entwirft damit einen der frühen autonomieästhetischen Ansätze in den 1750er Jahren, stellt dem aber gleich die Kraft psychologischer Dynamiken gegenüber. Resewitz übersetzt *established passion* mit „förmlichen Affekt“³⁴⁸, weil der Affekt eine bekannte, psychologisch begründbare Form hat, während der erhebenden Wirkung angenehmer Texte oder Ansichten ein jeweils eigener, nicht vorgeformter, sondern individuell empfundener Wert zukommt.

Über diese rezeptionsorientierte Autonomieästhetik hinaus unterscheidet Hume zwischen verschiedenen Situationen, in denen die Emotionen letztlich dem eigenen Glück dienen. Dabei sind verschiedene Varianten denkbar, je nachdem, ob das Glück aus dem Gewinn oder dem bloßen Erhalt des Wohlbefindens entsteht, ob andere Menschen involviert sind und ob es funktional eingebunden ist. So bleibt der Genuss des Schönen in diesem Essay ein Teilbereich der Erforschung der menschlichen Leidenschaften und Emotionen und die Autonomieästhetik wird als Teil einer Theorie vom Streben nach Glück entworfen. Hume begründet allerdings gerade nicht wie Burke mit einem ausgefeilten

344 Hume: *An Enquiry Concerning Human Understanding*, S. 17–23.

345 Hume: *Of the Passions*, S. 169.

346 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 205.

347 Hume: *Of the Passions*, S. 169.

348 Ebd.

Triebkonzept,³⁴⁹ sondern ausgehend von Lockes Assoziationstheorie und verbunden mit der Äußerung von daran anschließenden empiristischen Forschungsdesideraten.

6 David Humes *Of Tragedy* (1757)

6.1 Vergnügen an negativen Emotionen

David Humes Essay *Of Tragedy* hat in seinen Thesen eine große Nähe zur empirischen Ästhetik zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Das zeigt besonders ein Vergleich mit der Studie *The Distancing-Embracing Model* aus dem Umfeld des Max-Planck-Instituts für empirische Ästhetik, die der Frage nachgeht, unter welchen Umständen wir negative Emotionen wie Traurigkeit, Schrecken, Angst oder Ekel, die wir normalerweise loswerden möchten, genießen können.³⁵⁰ Hume stellt diese Frage ebenfalls und beschreibt den eigentlich paradoxen Umstand, dass das Seufzen und Mitleiden die Zuschauer irgendwie glücklich machten.³⁵¹ Nun könnte man meinen, das sei ein Grundthema der Tragödientheorie. Doch seit Aristoteles ging es eher um die kathartische, das heißt je nach Interpretation um eine immunisierende oder emotional stabilisierende Wirkung des geschauten Unglücks, weniger um das direkte Vergnügen daran. Das spiegelt sich auch in einer Übersicht tragödientheoretischer Themen im deutschsprachigen Raum. Ulrich Profitlich berührt die Affektlehre, die „Zuschauerpsychologie“³⁵² und die private Dimension des Dramengeschehens³⁵³ nur ganz am Rande und fasst stattdessen Fragen nach der Herkunft des Sujets, nach dem Helden (dessen Moralität, Rationalität, Reaktionen und Mitwelt) oder nach dem Leid (Vermeidbarkeit sowie Sinngehalt) zusammen.³⁵⁴ Am nächsten kommen der Frage nach der emotionalen Wirkung beim Zuschauer Gottscheds und Lessings Aus-

349 Vom Trieb ist nur bezogen auf Sexualität die Rede (vgl. Hume: Von den Leidenschaften, S. 196).

350 Winfried Menninghaus u.a.: *The Distancing-Embracing Model of the Enjoyment of Negative Emotions in Art Reception*. In: *Behavioural and Brain Sciences* 40 (2017), S. 1–15, hier S. 2.

351 David Hume: *Of Tragedy*. In: Ders.: *Four Dissertations*, S. 183–200, hier S. 185.

352 Ulrich Profitlich: Einleitung [zu *Von der Romantik bis zum Realismus*]. In: Ders. (Hg.): *Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart*. Reinbek b.H. 1999, S. 121–128, hier S. 121.

353 Ulrich Profitlich: *Vorbemerkung*. In: Ebd., S. 11–23, hier S. 13.

354 Ebd., S. 13–18.

einandersetzungen mit der aristotelischen *Poetik*.³⁵⁵ Sie gehen jedoch von einer reinigenden und damit moralisch motivierten Funktion des Trauerspiels aus,³⁵⁶ während es Hume direkt und primär darum geht, „das Vergnügen zu erklären, das Zuschauer guter Trauerspiele aus der Betrübniß, dem Schrecken, der Angst und anderen unangenehmen Leidenschaften empfinden“.³⁵⁷

Menninghaus et al. entwerfen ein zweischrittiges Erklärungsmodell. Sie schränken ihre Beispiele im ersten Schritt auf solche ein, in denen die Zuschreibungen Kunst, Fiktion oder mediale Repräsentation als Faktoren der emotionalen Distanzierung gelten können. Hume zitiert für einen vergleichbaren Argumentationsschritt Fontenelles Trauerspieltheorie:

So sehr uns auch das Schauspiel hinreissen mag; und so grosse Gewalt auch die Sinne und Einbildungskraft auf die Vernunft ausüben mögen, so liegt doch im Herzen ein gewisser Gedanke von der Unwahrheit des Ganzen, was wir sehen, verborgen. Dieser Gedanke, so schwach und versteckt er auch immer seyn mag, ist hinlänglich den Schmerz zu vermindern, den wir über die Unglücksfälle derer empfinden, die wir lieben; und er kann diese Betrübniß auf solchen Grad zurücksetzen, daß er sie in Vergnügen wandelt.³⁵⁸

Das Wissen um die Fiktion oder auch bloß Repräsentation helfe also dabei, die negativen Emotionen umzuwandeln. In diesem Sinne hatte Hume selbst schon im *Treatise* den Einfluss des Eintauchens in die fiktionale Welt auf die tragische Wirkung herausgestellt. Dort schreibt er – ebenfalls bezogen auf die Tragödie – zunächst: „[T]he imagination reposes itself indolently on the idea; and the pas-

355 Siehe dazu Thomas Martinec: *Lessing und Aristoteles? Versuch einer Grenzbestimmung in Lessings Interpretation des aristotelischen Tragödiensatzes*. In: Ulrike Zeuch (Hg.): *Lessings Grenzen*. Wiesbaden 2005, S. 81–100.

356 Johann Christoph Gottsched: *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig 1730, Kap. X: *Von Tragödien oder Trauerspielen*, S. 564–585. Vgl. auch Ulrich Profitlich: *Einleitung [zu Von der frühen Aufklärung zum Sturm und Drang]*. In: Ders. (Hg.): *Tragödientheorie*, S. 45–48, hier S. 45; Martinec: *Lessing und Aristoteles?*, S. 81. Für eine differenzierte Darstellung von Lessings Tragödientheorie zwischen einer durch Identifikation ausgelösten Wirkungsformel ‚Schrecken und Mitleid‘, einer die Tugend fördernden Abschreckung, einer Auseinandersetzung mit den Leidenschaften oder deren Unterordnung unter die Vernunft bei gleichzeitiger Ausblendung des irrationalen Begehrens siehe Monika Fick: *Lessing-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 4. Aufl. Stuttgart 2016, S. 148, 152f.

357 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 217. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 185. Die historische Rezeption im deutschsprachigen Raum nie aus dem Blick verlierend, wird hier zuerst Resewitz' Übersetzung zitiert.

358 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 221. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 188f. Vor Fontenelle hatte der Jesuit Jacob Pontanus argumentiert, der Zuschauer könne Vergnügen an tragischen Gegenständen haben, weil er selbst vom Leid der Bühnenfiguren nicht betroffen sei (Jacobus Pontanus: *Institutio poetica*. Colonia 1605 [1594]).

sion, being soften'd by the want of belief in the subject, has no more than the agreeable effect of enlivening the mind, and fixing the attention.“³⁵⁹ Der Gedanke kann also durchaus Hume selbst zugeschrieben werden. Er fand jedoch durch den Essay, in dem er über das Fontenelle-Zitat vermittelt wird, deutlich früher Eingang in den deutschen Sprachraum, weil die entsprechende Passage aus dem *Treatise* erst 1790–1792 in deutscher Übersetzung erschien.³⁶⁰ Im Essay erweitert Hume Fontenelles These, indem er sie auch auf die Malerei und auf politische Reden bezieht,³⁶¹ zudem nennt er „Dichter, Redner und Tonkünstler“³⁶² als die Urheber vergnüglichen Leids. Seine Beispiele sind sprachliche, also mediale Repräsentationen wie die ergreifenden Reden Ciceros oder Verres' oder auch der bloße Gedankenaustausch, bei dem die Menschen Abwechslung, Spannung und starke Gefühle anderer suchen, die sie von ihrem eigenen Nachsinnen ablenken.³⁶³ Alltagserzählungen folgen nach Hume den gleichen Gesetzen wie rhetorisch kunstvolle und über Jahrhunderte tradierte Reden. Um mit Erzählungen auf sich aufmerksam zu machen, bauschen viele das Negative und Unschöne ebenso auf wie das Positive.³⁶⁴

6.2 Fünf Faktoren der Umwertung negativer Emotionen

Die zeitgenössischen Vertreter empirischer Ästhetik nennen anschließend an die Distanzierungsvorgänge im zweiten Schritt fünf Faktoren, die die Umwertung negativer Emotionen begünstigen.³⁶⁵ Davon stehen vier bereits bei David

359 Hume: *A Treatise of Human Nature*, 1.3.9. Vgl. auch Lühe: David Humes ästhetische Kritik, S. 199. Im zweiten Buch des *Treatise* korrigierte er sich bereits: Nicht so sehr der Unglaube sei ausschlaggebend für die Möglichkeit, negative Emotionen zu genießen, sondern die Intensität der emotionalen Bindung an die Charaktere überhaupt (Ralph Cohen: *The Transformation of Passion: A Study of Hume's Theories of Tragedy*. In: *Philological Quarterly* 41/2 [1962], S. 450–464, hier S. 450). In der *Enquiry into the Principles of Moral* (1751) greift Hume die Frage wieder auf: „[A]ll kinds of passion, even the most disagreeable, such as grief and anger, are observed, when excited by poetry, to convey a satisfaction, from a mechanism of nature, not easy to be explained.“ (David Hume: *An Enquiry Concerning the Principles of Morals*. A Critical Edition. Hg. v. Tom L. Beauchamp. Oxford 1998, S. 65).

360 Kuehn: *The Reception of Hume in Germany*, S. 131.

361 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 222. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 189f.

362 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 230. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 196.

363 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 219. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 187.

364 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 219f. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 187.

365 Menninghaus u.a.: *The Distancing-Embracing Model*, S. 8–15. Die Autoren verweisen einleitend – auch hier an den Utilitarismus Humes anschließend – auf die These, es gehe bei den Künsten generell um das Streben nach Glück.

Hume. Erstens gilt, negative Emotionen relativierten sich häufig dadurch, dass sie sich mit positiven abwechseln.³⁶⁶ Dieses Argument bringt Hume ebenfalls. Fröhliche Momente dienen seiner Auffassung nach dazu, dass sich die Einfühlung in traurige Schicksale im verträglichen Rahmen bewegt,³⁶⁷ und er spitzt zu, es sei schließlich nichts so unangenehm wie gänzliche Stille und Ruhe, Langlei- und Trägheit.³⁶⁸ Außerdem zitiert er eine Passage von Fontenelle, in der dieser vermutet, das angenehme Leid entstehe gerade aus einer Mischung („mixture of sentiments“³⁶⁹), womit hier die Abwechslung verschiedener Emotionen gemeint ist.

Als zweiter Faktor werden im *Distancing-Embracing*-Modell gemischte Gefühle wie Spannung genannt, die zum Beispiel im Horrorgenre vermitteln. Die Autoren betonen, dass ihnen dafür keine historische Vorlage bekannt ist, und Hume formuliert diese vermittelnde Funktion auch tatsächlich nicht aus. Er äußert sich allerdings im Aufsatz *Of the Passions* zur Definition der „mixt passions“.³⁷⁰ Menninghaus et al. deuten nur an, gemischte Emotionen seien weder als positiv noch als negativ zu bezeichnen. Hume erklärt zum Beispiel Furcht und Hoffnung mit Lockes Ideenlehre als aus einfachen, eindeutig positiv oder negativ einzuordnenden Affekten zusammengesetzt. Das Spannungsempfinden im Krimi wäre Humes Auffassung nach vermutlich aus einer Verbindung der jeweils komplexen Ideen von Furcht und Hoffnung gebildet. Außerdem impliziert sein Gedanke der Umwandlung und Veränderung von Emotionen einen gemischten Übergangsbereich. Über den mit dem *Distancing-Embracing*-Modell gesteckten medienästhetischen Rahmen geht er hinaus, indem er auch lebensweltliche Beispiele nennt wie die Sorge der Eltern um ihr benachteiligtes Kind, die ihre Empfindungen verstärke.³⁷¹ Er verdeutlicht, dass die Wandlung im Sinne einer Verstärkung von Affekten kein außergewöhnliches Mittel von Kunst, Fiktion und Repräsentation ist, sondern auch ein Prinzip der Natur, das sich die Künstler zu eigen machen.³⁷² Seine Darstellungen von positiven Gefühlen wie Zuneigung, die durch negative Elemente wie Entbehren oder Eifersucht ver-

366 Ebd., S. 8f.

367 Hume: Vom Trauerspiel, S. 233. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 199. Dem widerspricht seine Auffassung, dass der schwächere Affekt prinzipiell in den stärkeren verwandelt wird und ihn verstärkt (vgl. ebd., S. 226, 231 sowie ders.: *Of the Passions*, S. 211).

368 Hume: Vom Trauerspiel, S. 218f. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 186.

369 Fontenelle, zit. nach Hume: *Of Tragedy*, S. 188.

370 Hume: *Of the Passions*, S. 122.

371 Hume: Vom Trauerspiel, S. 228. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 194.

372 Lühe: David Humes ästhetische Kritik, S. 203.

stärkt werden,³⁷³ sind Argumente für die These, dass negative Emotionen auch zur künstlerischen Wirkung beitragen. In der Annahme, dass Neuigkeiten sowohl traurige als auch angenehme Leidenschaften verstärken,³⁷⁴ erscheinen Neugierigmachen, Wartenlassen und Übertreibung als rhetorische Tricks, die im Alltag ebenso wie auf der Bühne angewendet werden.³⁷⁵

Der dritte Faktor im *Distancing-Embracing*-Modell kommt direkt bei Hume vor. Die Autoren gehen (auch unter Rückbezug auf Aristoteles) von einer Regulierung unangenehmer Emotionen durch die künstlerische Repräsentation oder die Freude an Sprachrhythmus und -klang aus und Hume erklärt die Umwandlung negativer Emotionen dementsprechend durch die positive Wirkung von Wohlklang, Redegewandtheit, künstlerischem Ausdruck und Einbildungskraft auf die Seele.³⁷⁶ In diesem ‚Embracingfaktor‘ steckt nach Hume die Auflösung des Problems. Das Vergnügen durch „Kummer, Betrübnis, Unwillen und Mitleiden“ sei nicht so paradox, wie es scheint, denn die Empfindungen der schönen Form, „the sentiments of beauty“³⁷⁷, verwandeln die mit der Handlungsebene verbundenen negativen Emotionen.³⁷⁸ Anlass zur Freude gibt nach Hume auch das rhetorische Geschick in politischen Reden. Er greift auf vermeintlich zeitlose Beispiele aus der Antike zurück und stellt darüber hinaus drei Konzepte seiner Zeit in den Vordergrund: Genie, Nachahmung und Schönheit. Die geniale, weil anschauliche, ergreifende und vernünftige Rede bewirke den Genuss negativer Emotionen.

Das erforderliche Genie, die Gegenstände auf eine lebhafte Art zu malen, die angewandte Kunst, alle rührende Umstände zu sammeln; die große Beurtheilungskraft, die sich in derselben Anordnung zeigt: die Ausübung dieser edlen Naturgaben, sage ich, nebst der Stärke des Ausdrucks, und der Schönheit des oratorischen Numerus, verbreiten das größte Vergnügen unter den Zuschauern und erregen die angenehmsten Empfindungen.³⁷⁹

The genius required to paint objects in a lively manner, the art employed in collecting all the pathetic circumstances, the judgement displayed in disposing them; the exercise, I say, of these noble talents, along with the force of expression, and beauty of oratorial numbers, diffuse the highest satisfaction on the audience, and excite the most delightful movements.³⁸⁰

373 Hume: *Of Tragedy*, S. 195.

374 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 227. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 193.

375 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 227. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 194.

376 Menninghaus u.a.: *The Distancing-Embracing Model*, S. 13f.; Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 230. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 196f.

377 Hume: *Of Tragedy*, S. 191.

378 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 230.

379 Ebd., S. 223.

380 Hume: *Of Tragedy*, S. 191.

Das Unangenehme wird in diesen Fällen durch eine entgegengesetzte, stärkere Empfindung aufgehoben,³⁸¹ die Hume mit dem sich in der Rede vermittelnden Genie des Rhetorikers erklärt. Allein mit seinem Genie könnte ein Vortragskünstler allerdings kaum gefallen, meint Hume, wählte er nicht einen affektgeladenen Stoff.³⁸² Neben dem Genie im Sinne angeborener Fähigkeiten zur emotional ausgewogenen und klugen Darstellung hält Hume, wie angedeutet, zwei weitere Konzepte seiner Zeit für bestimmend. Erstens, so argumentiert er in aller Vereinfachung, sei Nachahmung immer angenehm,³⁸³ wobei er primär die „erfolgreiche Aktivierung der Prinzipien der Natur“ im Blick hat.³⁸⁴ Darüber hinaus geht er von medial provozierten „Empfindungen der Schönheit“ aus, die die erschütternden Affekte einnehmen und verwandeln.³⁸⁵ Hier grenzen sich die Autoren des *Distancing-Embracing*-Modells ab. Denn zwar prägt die Rede von der Schönheit die Schriften von Menninghaus bis ins Jahr 2013, im Aufsatz zum *Distancing-Embracing*-Modell verbieten sich die Wissenschaftler die Verwendung dieses Begriffs jedoch ebenso wie die Argumentation mit produktionsästhetischem Genie oder mit der Hervorhebung einzelner Techniken und Stile, zu denen die Nachahmung zu zählen wäre. Genie, Nachahmung und Schönheit werden damit als historische Erklärungsmodelle isoliert, die den Empiristen Hume mehr mit seinen rationalistischen Zeitgenossen verbindet als mit den ihm sonst weitgehend folgenden Vertretern empirischer Ästhetik unserer Zeit.

Menninghaus et al. ergänzen als vierten Faktor der Umwandlung Bedeutungsbildung und Sinngebung als Lustgewinn. Negative Emotionen, die erst bei der Interpretationsarbeit ausgelöst werden, lassen, indem sie die Rezipienten involvieren, auch das hohe kognitive Niveau der Rezeption spüren.³⁸⁶ Das findet sich bei Hume indirekt in der Bewunderung für das Genie des Redners und die Form des Kunstwerks.³⁸⁷

381 Hume: Vom Trauerspiel, S. 223f. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 191.

382 Hume: Vom Trauerspiel, S. 224. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 191.

383 Hume: Vom Trauerspiel, S. 225. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 192.

384 Lühe: David Humes ästhetische Kritik, S. 204.

385 Hume: Vom Trauerspiel, S. 224. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 191f.

386 Menninghaus u.a.: *The Distancing-Embracing Model*, S. 14.

387 Gerade das Bewunderungsmoment ist allerdings in der klassizistischen, französischen Dramentheorie vorgeprägt, die Hume sonst empiristischem Ansatz eher entgegensteht (vgl. die Vorrede in Pierre Corneille: *Nicomède. Tragédie*. Paris 1651; Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1993).

Außerdem würden – fünfter Faktor – Genre-Erwartungen wie das Happy End im Märchen Phasen negativer Emotionen gut erträglich machen.³⁸⁸ Diesen Faktor bringt Hume mit Blick auf das Trauerspiel, das ein Empfinden für Laster und Tugend nicht nur fördere, sondern auch voraussetze.³⁸⁹ Der Zuschauer wisse, dass in dem Genre sein moralisches, zurechtrückendes Empfinden mit einkalkuliert ist. Wenn der gute Held stirbt, ist das tragisch, aber es appelliert auch an die Tugend des Zuschauers, der die Ungerechtigkeit erkennt und nicht zulassen möchte. Hier argumentiert Hume wie seine deutschen Kollegen mit einem dem aristotelischen Modell der Katharsis entsprechend moralischen Ansatz und daher auch nicht rein empiristisch.

Die Parallelen sind jedenfalls unübersehbar. Hume und Menninghaus et al. gehen beide primär von den Emotionen und Bedürfnissen des Menschen aus, mit denen die Wirkungen künstlerischer Techniken erklärt werden. Dabei spielen Sympathie, Mitleid und das Verhältnis zu dramatischen Figuren kaum eine Rolle. Beide identifizieren stattdessen – so der dritte Faktor – auch medienästhetische Merkmale.

6.3 Empiristisches Theater

Die Hume'sche Herangehensweise hat ihre Entsprechungen im florierenden englischen Theater seiner Zeit. Mit diesem teilt sie die Wurzeln im Empirismus, trug die philosophische Betonung der sinnlichen Erfahrung doch zur Weiterentwicklung einer natürlichen Aufführungspraxis bei. Bereits in den 30er und 40er Jahren des 18. Jahrhunderts tobte in London das Theatergeschehen. In dieser Zeit gab es dort mehr feststehende Bühnen als noch dreißig Jahre später im gesamten deutschsprachigen Raum. Das entspricht der Tatsache, dass London wesentlich mehr Einwohner hatte als Hamburg, die größte deutschsprachige Stadt nach Wien. Hamburgs Einwohnerzahl stieg im Laufe des 18. Jahrhunderts von ca. 80.000 auf ca. 120.000. Londons Einwohnerzahl erreichte währenddessen über eine Million. Seit 1707 hatten Schottland und England dort ein gemeinsames Parlament, dessen Sitzungen Karl Philipp Moritz noch in den 1780er Jahren bestaunt.³⁹⁰ Bereits im Jahr 1737 wurde außer dem Londoner Opernhaus ein kleines Theater am Haymarket bespielt. Andere Londoner Büh-

388 Menninghaus u.a.: *The Distancing-Embracing Model*, S. 14.

389 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 233. Vgl. ders.: *Of Tragedy*, S. 199.

390 Karl Philipp Moritz: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Anneliese Klingenberg u.a. Bd. 5,1: *Reisebeschreibungen*. Hg. v. Jürgen Jahnke u. Christof Wingertzahn. Berlin u.a. 2015, S. 11–150, hier S. 36–45.

nen hießen Drury Lane-Theater, Covent Garden, Goodman's Field und Theatre Royal in den Lincoln's Inn Fields.³⁹¹ Zudem waren die Standorte der britischen Bühnen nicht auf London beschränkt, auch in Oxford, Bath, Dublin, Edinburgh und anderen Städten gab es feststehende Bühnen, erste Theaterzeitschriften kommentierten die Aufführungen und die englischsprachige Dramenproduktion florierte. Dass George Lillos bürgerliches Trauerspiel *The London Merchant* Erfolg hatte, dass die Satiren Henry Fieldings und anderer so beißend wurden, dass sogar eine Theaterzensur eingeführt wurde,³⁹² das geschah in England alles schon, bevor David Garrick 1741 zum ersten Mal in Erscheinung trat. Er wurde für 35 Jahre zum Star der Londoner Bühnen, begründete eine auf Natürlichkeit und Wandlungsfähigkeit setzende Schauspielkunst und leitete durch seine bewunderte Persönlichkeit auch wichtige Schritte im Zuge der Anerkennung des schauspielerischen Berufs in die Wege.³⁹³ Die Freiheit des Denkens und der parlamentarischen Demokratie förderte die Natürlichkeit des Schauspielstils und es lassen sich verschiedene „Varianten des empiristischen Darstellungsstils“ unterscheiden.³⁹⁴ Hume erkannte die Relevanz des Theaters seiner Zeit und trug auf seine Weise dazu bei. Seine *Four Dissertations* sind seinem Verwandten John Home, dem Autor der Tragödie *Douglas*, gewidmet.³⁹⁵ Hume hatte am 14. Dezember 1756 mit großem Vergnügen der Premiere des Stückes in Edinburgh beigewohnt, nachdem er in einigen Proben sogar selbst mitgespielt hatte.³⁹⁶ Die Widmung verleiht dem Aufsatz *Of Tragedy* innerhalb der Essaysammlung Gewicht und wurde im Rahmen einer Rezension in der *Brittischen*

391 Heinz Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Bd. IV: Von der Aufklärung zur Romantik (1. Teil). Salzburg 1972, S. 167–172.

392 Ebd., S. 193.

393 Ebd., S. 267.

394 Ebd., S. 176.

395 David Hume: To The Reverend Mr. Hume, Author of *Douglas*, a Tragedy. In: Ders.: *Four Dissertations*, S. i–vii, hier S. iv–v: „I have the ambition to be the first who shall in public express his admiration of your noble tragedy of DOUGLAS; one of the most interesting and pathetic pieces, that was ever exhibited on any theatre“.

396 „Amongst the stories in connection with the play, there is one which tells of a private rehearsal where several notabilities took up the different parts. The historian Robertson played Lord Randolph; David Hume, Glenavon; Dr. Carlyle, Old Norval; John Home, Douglas; Dr. Adam Ferguson, Lady Randolph; and Hugh Blair, Anna, before a select audience, which included Lord Elibank, Milton, Karnes, and the eccentric Monboddoo.“ (Robb Lawson: *The Story of the Scots Stage*. Paisley 1917, S. 117f. URL: <http://www.electricscotland.com/history/stage/chapter5.htm> [14.12.2021]).

Bibliothek früher ins Deutsche übersetzt als die *Essays* selbst.³⁹⁷ Denn das deutsche Theater hatte großen Nachholbedarf. Während das Bühnenleben in London tobte, spielten an den deutschen Hoftheatern französische und italienische Gäste. Deutsche (und auch angelsächsische) Wandertruppen zogen durch die Lande, weil ihnen keine Stadt dauerhaft genügend Publikum bot.³⁹⁸ Forderungen von Johann Christoph Gottscheds und Friederike Caroline Neuber nach einer Literarisierung der Aufführungen, die meistens von derben Späßen dominiert waren, ließen sich erst nach und nach durchsetzen.³⁹⁹ Das deutsche Theater wurde also zunächst durch das Interesse an besseren Plots und moralisch nützlichen Texten vorangetrieben, während sich in England und Schottland bereits die Schauspieltechnik verfeinern konnte. Wie in der Philosophie stehen in den Aufführungskünsten rationalistische Forderungen im deutschsprachigen Raum einer empiristischen Praxis im englischsprachigen Raum gegenüber. Hume spricht auch im Zusammenhang mit der Empfindung des Charakters anderer Menschen im wahren Leben vom Zuschauer⁴⁰⁰ oder Betrachter. Ihm liegt die Theatersituation und damit die Verbundenheit von empiristischer Ästhetik und Theater nahe.

6.4 Vergnügen versus Mitleid

August Wilhelm Schlegel polemisiert in seinen Vorlesungen *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809–1811) gegen Aristoteles' Beschreibung des Mitleids: „Gesetzt aber auch, die Tragödie bewirkte diese moralische Heilcur in uns, so thut sie es durch schmerzliche Empfindungen, und es wäre also noch gar nicht erklärt, wie wir jene Wirkung denn mit Wohlgefallen spüren sollten.“⁴⁰¹ Er fällt

397 Johann Joachim Eschenburg: [Einleitung zur Übers. v.]: Anon.: Douglas, A Tragedy [...]. In: Britische Bibliothek 2 (1757), 4. Stück, S. 391f., hier S. 391. Gleich im Anschluss findet sich eine Übersetzung des vollständigen Dramentextes abgedruckt (ebd., S. 392–434). David Hume hatte die Schreibweise seines eigenen Namens als Erster in der Familie der Aussprache angepasst und tat dies hier ebenso mit dem Namen des verwandten und verehrten Autors, indem er ihn als „Reverend Mr. Hume“ ansprach. Der Hinweis darauf, dass der Stücktext in der Wendlerischen Buchhandlung zu haben sei, erfolgt ohne Nennung des Autors John Home (ebd., S. 436).

398 Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen 1993, S. 60–68.

399 Vgl. George Bajeski: *Praeceptor Germaniae. Johann Christoph Gottsched und die Entstehung des Frühklassizismus in Deutschland*. Frankfurt a.M. u. Oxford 2015, S. 221–341.

400 Hume: *Von den Leidenschaften*, S. 175.

401 August Wilhelm Schlegel: *Ueber dramatische Kunst und Litteratur. Vorlesungen von A. W. Schlegel. Erster Theil und Zweiten Theiles Erste Abtheilung*. Uppsala 1817, S. 98.

damit hinter den Stand des psychologischen Wissens der Aufklärungszeit zurück – Humes Erklärungsansätze waren ihm weder im Original noch verbunden mit Duschs Positionen oder dem Lob von Resewitz bekannt.

Ähnlich ging es Lessing zur Mitte der 1750er Jahre. Zusammen mit anderen Übersetzern englischer Dramen wie Johann Joachim Christoph Bode trieb er die Theaterentwicklung voran.⁴⁰² Das bürgerliche Trauerspiel *Miss Sara Sampson* (1755), das Dusch 1758 rezensierte und kritisierte, spielt in England.⁴⁰³ Bezeichnung und Entwicklung dieses Genres sind mit Lessings Vorstellung von der englischen Aufklärung verknüpft⁴⁰⁴ und ab 1756 formulierte Lessing auch brieflich Gedanken zum Trauerspiel, die dem Aspekt der Distanzierung durch Fiktion (Fontenelle) und dem Vermeiden des emotionalen Stillstands (Dubos) in Humes *Of Tragedy* entsprechen. David Hume unterzeichnete die Theaterwidmung an John Home zum Druck seiner *Four Dissertations* am 3. Januar 1757. Im gleichen Monat erhielt Lessing einen Brief von Mendelssohn, auf den er am 2. Februar 1757 antwortete. Der berühmte Briefwechsel über das Trauerspiel war seit 1756 im Gange,⁴⁰⁵ dem Jahr, in dem Lessing Hutchesons posthum publiziertes *System of Moral Philosophy* übersetzt und der Schrift den Titel *Sittenlehre der Vernunft* gegeben hatte.⁴⁰⁶ Während Mendelssohn die Vollkommenheit der Nachahmung und damit verbunden den Wert der Illusion hervorhebt,⁴⁰⁷ betont Lessing die Relevanz des Mitleids.

402 Vgl. zum Verweis auf Lessings Edition der Dramen von Thomson Peter-André Alt: *Tragödie der Aufklärung. Eine Einführung*. Tübingen u.a. 1994, S. 124.

403 Johann Gottlieb Benjamin Pfeil greift das mit dem Titel *Lucie Woodvil* (1756) auf, geht jedoch in seiner ein Jahr früher anonym veröffentlichten Abhandlung über das Trauerspiel (Anon.: *Vom bürgerlichen Trauerspiele*. In: *Neue Erweiterungen der Erkenntnis und des Vergnügens VI* [1755], 31. Stück, S. 1–25) nicht auf die Engländer ein, obwohl er sich im 1757 verfassten *Versuch über moralische Erzählungen* durchaus für die britische Tradition interessiert. Vgl. zu Pfeil Matthias Luserke: *Die Bändigung der wilden Seele. Literatur und Leidenschaft in der Aufklärung*. Stuttgart 1995, S. 145–149.

404 Zu den Zuschauerreaktionen auf *Miss Sara Sampson* zwischen Beklemmung, Mitleid und Rührung siehe Alt: *Tragödie der Aufklärung*, S. 191–195.

405 Arnold Heidsieck: *Adam Smith's Influence on Lessing's View of Man and Society*. In: *Lessing Yearbook 15* (1983), S. 125–143, hier S. 125. Mit Mendelssohn kommuniziert Lessing seit November 1756 über das Trauerspiel, mit Nicolai schon seit August 1756.

406 Siehe zur Frage nach Lessings Autorschaft sowie zum Text der Übersetzung Thomas Martinec: *Übersetzung und Adaption. Lessings Verhältnis zu Francis Hutcheson*. In: Helmut Berthold (Hg.): *„ihrem Originale nachzudenken“*. Zu Lessings Übersetzungen. Tübingen 2008, S. 95–114.

407 Sven Gesse: *Moses Mendelssohns Theorie der Empfindungen und die Poetik der Mischform*. In: Anselm Gerhard (Hg.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*. Tübingen 1999, S. 117–134, insb. S. 120–124.

Die spielende Person geräth in einen unangenehmen Affekt, und ich mit ihr. Aber warum ist dieser Affekt bey mir angenehm? Weil ich nicht die spielende Person selbst bin, auf welche die unangenehme Idee unmittelbar wirkt, weil ich den Affekt nur als Affekt empfinde, ohne einen gewissen unangenehmen Gegenstand dabey zu denken.⁴⁰⁸

Unter Zuhilfenahme des Vergleichs mit schwingenden und bloß mitschwingenden Saiten geht Lessing von der abmildernden Wirkung gespielter unangenehmer Affekte aus, die den Zuschauer indirekter treffen, wenn er nicht direkt in das Geschehen involviert ist. Es geht in diesem Fall nicht darum, in Resewitz' Fußstapfen zu treten und zu zeigen, dass deutsche Gelehrte zu ähnlichen Gedanken kamen oder schon gekommen waren, sondern zu vergleichen, wie sich die Fragestellungen hier parallel in beiden Ländern entwickeln. Lessing und Hume sind kaum Impulsgeber füreinander, sondern sie sind beide vom europäischen Zeitgeist angestoßen. Wie Resewitz grenzt Lessing den Ausdruck ‚Affekt‘ enger ein.

Dergleichen *zweyte* Affekten aber, die bey Erblickung solcher Affekten an andern, in mir entstehen, verdienen kaum den Namen der Affekten; daher ich denn in einem von meinen ersten Briefen schon gesagt habe, daß die Tragödie eigentlich keinen Affekt bey uns rege mache, als das *Mitleiden*. Denn diesen Affekt empfinden nicht die spielenden Personen, und wir empfinden ihn nicht blos, weil sie ihn empfinden, sondern er entstehet in uns ursprünglich aus der Wirkung der Gegenstände auf uns; es ist kein *zweyter* mitgetheilter Affekt etc.⁴⁰⁹

Lessing legt Wert darauf, dass ausschließlich die tatsächlichen Emotionen der Zuschauenden und nicht die fiktiven Leidenschaften der Figuren auf der Bühne „zur Bestimmung der Tragödienwirkung herangezogen werden“.⁴¹⁰ In der Betonung der natürlichen Gefühle sind bei Lessing Parallelen zur *moral sense*-Philosophie gesehen worden.⁴¹¹ Die Auffassung lässt sich als sensualistisch, in

408 Lessing an Mendelssohn, 2. Februar 1757. In: Lessing: Sämtliche Schriften. Bd. 17, S. 89–93, hier S. 92. Die Hervorhebungen sind aus dieser Ausgabe übernommen.

409 Ebd.

410 Thomas Martinec: Lessings ästhetischer Sensualismus. In: Alexander Košenina u. Stefanie Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne. Hannover 2016, S. 141–160, hier S. 143.

411 Vgl. Heidsieck: Adam Smith's Influence on Lessing's View. Lessing kannte „das *Œuvre* Shaftesburys, des Wegbereiters der Lehre von der natürlichen Moralität des Menschen“ (Alt: Tragödie der Aufklärung, S. 194). Vgl. dazu auch Lessings Schrift *Pope, ein Metaphysiker* sowie Dehrmann: Das „Orakel der Deisten“, S. 237 u.a.

Abgrenzung von Locke auch als emotionsbetont oder angelehnt an Lessings eigene Wortwahl als empfindsam bezeichnen.⁴¹²

Ist es auch bemerkenswert, dass Hume und Lessing in den gleichen Jahren 1756 und 1757 ähnliche Positionen zur Rezeption im Theater entwickeln, so sei doch gerade an dieser Stelle auch der Unterschied zwischen beiden herausgestellt. Hume betont auch im Unterschied zu Locke, dass sich die zusammengesetzten Ideen von den Sinneseindrücken lösen, dass sie sich verselbstständigen und ein subjektives Weltbild entwerfen, in dem sich die äußere Wirklichkeit nicht unbedingt widerspiegelt. Er betont,

daß die Sinne nur allein die Eingänge sind, durch welche wir diese Bilder erlangen, ohne jemals vermögend zu seyn, irgend einige unmittelbare Gemeinschaft zwischen dem Gemüthe und dem Gegenstande hervor zu bringen. Die Tafel, die wir sehen, scheint stets kleiner zu werden, jemehr wir uns von derselben entfernen: aber die wirkliche Tafel, welche unabhängig von uns ihr Daseyn hat, leidet keine Veränderung: also war es nichts, als das Bild derselben, welches dem Geiste gegenwärtig war.⁴¹³

In diesem wohl schon idealistischen Denkansatz, mit dem sich das Denken auch über die Wirklichkeit erheben kann,⁴¹⁴ liegt eine weitere Parallele zu Lessing, der dem Subjekt Wirklichkeit stiftende Denkfähigkeiten zuspricht.⁴¹⁵ Lessing, der sich wie Hume für die echten Affekte des Zuschauers interessiert, konzentriert sich allerdings auf Mitleid und Furcht, die dann – trotz aller Betonung ihres Eigenwerts – im nächsten Schritt eine Funktion in der Bildung und Auf-

412 Lessing schlug den Ausdruck im Jahr 1768 Bode vor, als er Sternes *Sentimental Journey* übersetzte.

413 Hume: Philosophische Versuche ueber die menschliche Erkenntniß, S. 347. Vgl. ders.: An Enquiry Concerning Human Understanding, S. 114; ders.: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 167. Vgl. auch: „Es scheint [...] gewiß, daß die Menschen, wenn sie diesem blinden und mächtigen Instincte und Triebe der Natur folgen, allezeit voraus setzten, die ihnen durch die Sinnen vorgestellte Bilder selbst seyn die äußerlichen Gegenstände, und daß sie niemals einigen Verdacht hegen, als ob die einen nichts, als die Vorstellungen der andern wären.“ (Hume: Philosophische Versuche ueber die menschliche Erkenntniß, S. 346; vgl. ders.: An Enquiry Concerning Human Understanding, S. 113f.; ders.: Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand, S. 166).

414 Valentin Pluder: Die Vermittlung von Idealismus und Realismus in der klassischen deutschen Philosophie. Eine Studie zu Jacobi, Kant, Fichte, Schelling und Hegel. Stuttgart-Bad Cannstatt 2013, S. 52.

415 Roman Lach: Das Skandalon des Zufalls. Lessing und La Mettrie. In: Jürgen Stenzel u. Roman Lach (Hg.): Lessings Skandale. Tübingen 2005, S. 129–144, hier S. 142; Stefanie Stockhorst: Die sinnliche Logik der *poiesis*. Lessings Fragment ‚Aus einem Gedichte über die menschliche Glückseligkeit‘ als ästhetisches Propädeutikum eines aufgeklärten Sensualismus. In: Košenina u. Stockhorst (Hg.): Lessing und die Sinne, S. 183–201, hier S. 188.

rechterhaltung moralischer Werte bekommen.⁴¹⁶ Das Theater ist bei Lessing moralische Anstalt, aber nicht durch die Vermittlung moralischer Lehrsätze, sondern durch eine Gefühlserziehung, die sich ästhetisch vermittelt.⁴¹⁷ Hume interessiert sich stattdessen primär für die Gründe des Vergnügens (*Of Tragedy*) oder die Ursachen des Handelns (*Of the Passions*), also für die Wirkungsweisen der Emotionen. Seine Theorie der tragischen Lust oder auch der ästhetischen Erfahrung der Tragik beschränkt sich daher nicht nur auf Dramen, sondern deutet bereits die Möglichkeit der Anbindung seiner Überlegungen an andere Gattungen und Medien an. Bei den zeitgenössischen Kunstkritikern stieß sie überwiegend auf Ablehnung, unterscheidet sie sich doch grundsätzlich von anderen Theorien seiner Zeit. Sie birgt in sich bereits den Keim der Trennung von Geschmack und moralischem Empfinden, die erst Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* aufgreift.⁴¹⁸ Wenn Resewitz hier kritisiert, es gehe zu wenig direkt um die unterschiedlichen Gefühlszustände, dann sucht er nach einer moralischen Ordnung, die Hume nicht bietet. Letzten Endes zielt Humes Denken auf das Verstehen menschlicher Reaktionen, während Lessing weniger die Beschreibung dessen, was beim Menschen vor sich geht, im Sinn hat, sondern mehr die Inanspruchnahme des Theaters für eine monotheistisch geprägte Moral der Nächstenliebe. Hume weiß bereits und möchte zeigen, dass der Mensch nach Vergnügen strebt, und Lessing weiß bereits und möchte zeigen, dass die Künste dem harmonischen Zusammenleben dienen. Lessings Impuls steht gesellschaftlich im Dienst bestehender moralischer Vorstellungen, während Hume diese Moral der Nächstenliebe für das Verstehen der Entwicklung der Menschheit in den Hintergrund rückt. Der 28-jährige Lessing bewirkt durch seine Briefe die enge Bindung zu Nicolai und Mendelssohn, der 46-jährige Hume zieht das internationale Interesse auf seine Essays, indem er sie trotz aller Widerstände in Buchform publiziert.

416 Siehe Jutta Golawski-Braungart: Furcht oder Schrecken: Lessing, Corneille und Aristoteles. In: *Euphorion* 93 (1999), S. 401–431.

417 Vgl. „[D]ie Bestimmung der Tragödie ist diese: sie soll *unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen*, erweitern. Sie soll uns nicht bloß lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß.“ (Lessing an Friedrich Nicolai, November 1756. In: Lessing: Werke und Briefe. Bd. 11,1: Briefe von und an Lessing 1743–1170. Hg. v. Helmuth Kiesel unter Mitwirkung v. Georg Braungart u. Klaus Fischer. Frankfurt a.M. 1987, S. 120).

418 Lühe: David Humes ästhetische Kritik, S. 203. Vgl. dazu auch Cohen: *The Transformation of Passion*.

Etwa zehn Jahre später bezog Lessing sich in der *Hamburgischen Dramaturgie* auf Aristoteles,⁴¹⁹ der sich mit Locke die Urhebererschaft des Satzes „Es ist nichts im Verstand, das nicht in den Sinnen ist“ teilt. Entsprechend wurde – auch in Abgrenzung von Mendelssohns noch stärker vernunftorientiertem Ansatz – auf die Relevanz der Sinne für Lessings Ästhetik hingewiesen.⁴²⁰ Lessings Betonung der Gefühle des Zuschauers ist jedoch rationalistisch fundiert.⁴²¹ Thomas Martinec resümiert, Lessing rücke „fortan“ nicht mehr von „dieser sensualistischen Position“ ab,⁴²² doch es handelt sich um einen Sensualismus, der ganz anders motiviert ist als bei Hume und seinen Vorgängern. Vom Sensualismus bei Lessing ist die Rede, weil auch bei ihm all die möglichen, eingangs erwähnten Überlegungen zum Handeln des Helden und zum Aufbau des Dramas in den Hintergrund treten. Dabei ist Lessing mit seiner Reduktion auf Schrecken und Mitleid von einer sinnesphysiologischen oder auch psychologischen Herangehensweise an die möglichen und tatsächlichen Erfahrungen der Zuschauerinnen und Zuschauer im Theater weit entfernt. Auch den Schluss, dass diese Erfahrungen des Tragischen im Alltag ebenso wie in den Künsten vorkommen, zieht Lessing daher nicht. Sein Interesse an der Ästhetik ist ein Interesse an der (intendierten) Wirkung, ist eingebettet in gesellschaftliche Werte, für die die Künste unter Betonung ihrer Eigenständigkeit in Anspruch genommen werden. Mit diesem Umweg über die Erfahrung des Ästhetischen und dessen Bildungswert argumentiert später auch Schiller in *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (1784) und in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795). Hume gelangt zwar auch zu einem Argument für die ästhetische Autonomie, allerdings über die emotional verwandelnde Kraft der rhetorischen oder ästhetischen Form, die das Vergnügen am intensiven Leid ermöglicht. Ausgehend von seiner Annahme, dass Kunst und Denken in der menschlichen Erfahrung gründen, kommt er auch im Bereich der Emotionen zu Ergebnissen, die die Vielfalt der Wirkung künstlerischer Formen unterstreichen. Daher kann Ralph Cohen resümiere: „Hume’s assumption that life was rooted in human experiences, [...] was one of his most fruitful contributions to aesthetics“.⁴²³

419 Zur Rezeption und Übersetzung von Aristoteles im 18. Jahrhundert sowie zur Herkunft der Katharsisdebatte siehe Luserke: *Die Bändigung der wilden Seele*, S. 55–206. Auf Aristoteles bezieht Lessing sich auch bereits im oben zitierten Brief (Lessing an Mendelssohn, 2. Februar 1757. In: Lessing: *Sämtliche Schriften*. Bd. 17, S. 90).

420 Alexander Košenina u. Stefanie Stockhorst: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Lessing und die Sinne*, S. 7f., hier S. 7 sowie Martinec: *Lessings ästhetischer Sensualismus*, S. 142–144.

421 Stockhorst: *Die sinnliche Logik der poiesis*, S. 198.

422 Martinec: *Lessings ästhetischer Sensualismus*, S. 143.

423 Cohen: *The Transformation of Passion*, S. 462.

Im europäischen 18. Jahrhundert und besonders im Vergleich von Großbritannien und Deutschland ist nicht nur zwischen verschiedenen Ausprägungen des Sensualismus zu unterscheiden, sondern auch zu klären, an welcher Stelle sensualistische Ansätze zum Teil einer empiristischen Literaturtheorie werden. Zum Empirismus gehört die These, dass Moral natürlich ist, aber auch viel unnatürliche Moral existiert, und damit kann – verglichen mit Gottscheds Regelpoetik – eine Öffnung der Form einhergehen. Das Theater der Aufklärung ist nicht nur wegen einer Neubeachtung der Gefühle und individuellen Bedürfnisse, sondern auch im Eingehen auf die Bedürfnisse der Zuschauenden im weiteren Sinne empiristisch motiviert.

6.5 Resewitz' Anmerkungen

Dusch und Resewitz erkennen Ende der 1750er Jahre das Potential des *Essays Of Tragedy*. Beide wählen den Titel *Vom Trauerspiel* und nicht ‚Von der Tragödie‘ und stellen damit eine Verbindung zum neuen Theaterrend und seiner Lebensnähe her. Die Übersetzungsentscheidung zeugt von ihrem deutschen Umfeld. Denn dem Inhalt des *Essays*, in dem die Rede über Dramen und deren Aufführungen nur einen kleinen Teil ausmacht, wäre die Übersetzung ‚Vom Tragischen‘ ebenso angemessen.⁴²⁴ Doch die deutschen Gelehrten waren von der Entwicklung des Trauerspiels so eingenommen, dass sie, statt die stärker empiristisch geprägte, an der emotionalen Wirkung orientierte Übersetzung zu wählen, Hume in den in ihrem Land bestehenden Diskurs einordneten.

Große Übereinstimmungen zwischen beiden Übersetzungen vermitteln den Eindruck, dass Resewitz eher Duschs Version überarbeitet, als dass er noch einmal neu angesetzt hat.⁴²⁵ Gleich die Formulierung des ersten Satzes übernimmt er weitgehend. Er ändert jedoch immer wieder einzelne Worte und sorgt dafür, dass sich der Text insgesamt flüssiger liest. Beispielsweise nutzt er modernere Verbformen wie „gerührt“ statt, wie bei Dusch noch, „gerühret“⁴²⁶ oder „angemerkt“ statt „angemerket“.⁴²⁷ Spätestens der Blick in Duschs Sammelband unterrichtete Resewitz dann auch über die Anfänge des Literaturstreits zwischen Lessing und Dusch. Daher nutzt Resewitz gleich seine erste Fußnote des

424 Malcolm Budd: Humes Tragic Emotions. In: *Hume Studies* 17/2 (1991), 93–106.

425 Er schreibt allerdings, er sei erst bei der Übersetzung des vierten Aufsatzes *Of the Standard of Taste* auf Duschs Vorlage aufmerksam geworden (Resewitz, in: Hume: *Von der Grundregel des Geschmacks*, S. 279).

426 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 217; ders.: *Abhandlung vom Trauerspiele*, S. 221.

427 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 218; ders.: *Abhandlung vom Trauerspiele*, S. 222.

Essays, um sich öffentlich zu positionieren. Sie bezieht sich auf das Gefallen an Schrecken und Elend, das Rezipienten am Trauerspiel sowie an schrecklichen Bildern haben, und Resewitz nutzt das Lob der innovativen Leistung Humes, das sich an dieser Stelle anbietet, um sich in die Literaturpolitik seines Landes einzubringen.

Der Herr Verfasser scheint hier Wahrheit gefunden zu haben, und seine auf Beobachtung sich gründende Hypothese verdiente wohl eine genauere Untersuchung philosophischer Kunstrichter. Eine Note würde in dieser Absicht viel zu weiltäufig fallen, und die Materie doch nicht erschöpfen. Die Herrn Verfasser der *Bibliothek der schönen Wissenschaften* werden sich am besten daran wagen können; und eine Erklärung deutlicher vortragen, welche bey unserm Verfasser nicht alle Grade der Deutlichkeit hat. Wenn er auf der Spur der Wahrheit ist, so ist es Ehre genug für ihn, die Bahn gebrochen zu haben.⁴²⁸

Resewitz schlägt vor, Nicolai und Mendelssohn, mit denen er sich zu seiner Berliner Zeit monatlich getroffen hatte, sollten Humes Theorie noch weiter ausarbeiten. Die Zuschreibung des Verdienstes, neue Diskussionen anzustoßen, wenn auch Themen nicht erschöpfend zu Ende gedacht zu haben, entspricht Resewitz' Einordnung des Essays über die Leidenschaften.⁴²⁹ Generell lobt Resewitz diesen Essay und erkennt dessen innovativen Charakter an. Vor allem jedoch erfüllt die Fußnote den Zweck, den Berlinern öffentlich zu schmeicheln. Denn Resewitz hatte den Religionsaufsatz aus fachlichem Interesse heraus übersetzt und erst mit dem Kennenlernen von Duschs Übersetzung der letzten beiden Aufsätze auch von dem Konflikt erfahren, in dem er mit dieser Fußnote eine vermittelnde Position einnimmt, wenn nicht sogar den Appell nach Berlin sendet, die empiristischen Thesen zu berücksichtigen.

Wesentlich für Humes Beschäftigung mit dem Tragischen ist die Anbindung an die Wissenschaft vom Menschen, die Frage nach der Umwandlung von negativen Eindrücken in positive Gefühle, weswegen auch seine Beispiele nicht der Tragödienliteratur, sondern dem menschlichen Umgang entnommen sind. So beschreibt er, dass kränkliche Kinder, um die man sich mehr kümmern muss, mehr geliebt werden, dass Eifersucht die Liebe anfeuert oder dass unvollständige Werke vollkommener wirken als abgeschlossene. Auf dieses dritte Beispiel, das so überraschend wie vieldeutig ist, weist Resewitz' zweite Fußnote hin. Hume geht es um unvollendete Malerei und damit eher um eine tragische Wirkung als um das Trauerspiel. Er integriert hier ein Zitat von Plinius dem Älteren in seinen Text, das der in den alten Sprachen geschulte Resewitz nicht aus

428 Hume: Vom Trauerspiel, S. 224f.

429 Ebd., S. 225.

Humes englischer Übersetzung, sondern aus dem lateinischen Original ins Deutsche übersetzt.⁴³⁰ Resewitz kritisiert in seiner Fußnote – allerdings nicht ganz zu Recht –, dass Hume bei *seiner* Übersetzung eine kleine Ungenauigkeit eingebaut habe, die seinem Argument mehr diene als das Original. An der Stelle geht es um Plinius' Eindruck, dass unvollendete Spätwerke noch mehr bewundert werden als vollendete. Denn erstens liegt im unvollendeten Spätwerk vermeintlich eine Nähe zu den Gedankengängen (*cogitatio*) des Künstlers, also zum Schaffensprozess, und zweitens entsteht mit dem Vergnügen des Kritikers an dem Werk zugleich der Schmerz über die Tatsache, dass diese Hand ausgelöscht ist. Der Schmerz, so wäre eigentlich zu ergänzen, verstärkt oder steigert das Vergnügen.⁴³¹ Genau diese Ergänzung nimmt Hume auch vor: „[A]nd our very grief for that curious hand, which had been stoped by death, is an additional encrease to our pleasure“.⁴³² Sie passt – wie Resewitz kritisiert – zu Humes hedonistischem Argumentationsgang, ist aber in der These von Plinius angelegt, wenn auch so ausdrücklich nicht ausgeführt.

In der Fußnote zur deutschen Wiedergabe der Hume'schen Übersetzung aus dem Lateinischen orientiert sich Resewitz an Dusch, lässt sich aber nicht nehmen, auch hier noch etwas genauer (aber rhetorisch weniger wirksam) zu übersetzen.⁴³³ Resewitz geht es also um sprachliche Präzision, er ist hier in seinen Lateinkenntnissen gefangen, anstatt zu bemerken, dass Hume mit Hilfe der These von Plinius die Wirkungsweise des Tragischen herausarbeitet.

Humes Begründung zielt außerdem auf den Produktionsprozess. Das eigentlich Spannende sieht er darin, an der Entstehung von Werken teilzuhaben, die Energie im Wechselspiel von Leben und ästhetischem Formwillen nachzuempfinden. Dabei hat er weniger die Romantik des Unvollendeten als den Schaffensvorgang im Blick. Auch in *Of the Standard of Taste*, kurz darauf entstanden, klingt dieses Interesse am Transitorischen immer wieder an. Es geht um das Denken und Fühlen, das Mündliche, die Performance, kaum um das Werk in seiner Abgeschlossenheit, nicht um die Analyse von Dramen. So lässt sich Humes Argumentation mit Plinius auch auf seine performative Auffassung der Künste, Reden und Alltagssituationen beziehen.

430 Das Zitat von Fontenelle übersetzt er dagegen aus Humes englischer Übersetzung ins Deutsche (in einer Klammer gibt er ein Wort auf Englisch an) (ebd., S. 222). Hier geschieht der Transfer des französischen Textes über das Englische.

431 Ebd., S. 229f.

432 Hume: *Of Tragedy*, S. 196.

433 Hume: *Vom Trauerspiel*, S. 229f.; ders.: *Abhandlung vom Trauerspiele*, S. 233.