

samt schuldig bin. Während einer Reihe von Jahren hatte ich die dankenswerte Gelegenheit zu Gesprächen mit ihm, von denen viele in der Gegenwart seiner unvergleichlichen Gemäldesammlung geführt wurden. Der Einfluß, den diese Gespräche, wie auch seine Bücher auf mich ausübten, ist der Hauptfaktor, der mein Denken in bezug auf die Philosophie der Ästhetik prägte. Was immer diese Schrift an fundierten Erkenntnissen bieten mag, geht, mehr als ich es auszudrücken vermag, auf das große erzieherische Werk zurück, das durch die Barnes-Stiftung fortgeführt wird. Dieses Werk stellt eine Pionierarbeit dar, die sich auf allen Gebieten mit den höchsten Leistungen der gegenwärtigen Generation messen kann, das Gebiet der Naturwissenschaften miteinbeschlossen. Es würde mich freuen, die vorliegende Schrift als einen Teil des weitreichenden Einflusses der Stiftung verstanden zu wissen.

Ich habe der Barnes-Stiftung für die Genehmigung einer Anzahl von Abbildungen zu danken sowie Barbara und Willard Barnes, die die Originale für die Reproduktion in diesem Werk photographierten.

Das lebendige Geschöpf

T Durch eine jener ironischen Verkehungen, die im Gange der Geschehnisse des öfteren in Erscheinung treten, ist die Existenz der Kunstwerke, von der die Bildung einer ästhetischen Theorie abhängig ist, zur Behinderung einer Theorie über sie geworden. Zum einen sind diese Werke Produkte von äußerlicher, körperlicher Existenz. Die allgemeine Betrachtungsweise setzt das Kunstwerk oft mit dem Bauwerk, dem Buch, dem Gemälde oder der Statue gleich – ungeachtet der menschlichen Erfahrung. Da das reale Kunstwerk aus dem besteht, was das Produkt mit und in der Erfahrung macht, wird das Ergebnis ein Verstehen nicht eben fördern. Außerdem werden durch die künstlerische Vollendung einiger dieser Werke sowie durch das Prestige, das ihnen aufgrund einer langen Tradition kritikloser Bewunderung zukommt, Konventionen geschaffen, die einen unbefangenen Zugang versperren. Ist ein künstlerisches Werk einmal in den Rang eines klassischen Kunstwerks erhoben, so erfährt es gewissermaßen eine Loslösung von den menschlichen Gegebenheiten, aus denen heraus es entstand, wie auch von den Konsequenzen, die es für den Menschen in der realen Lebenserfahrung hervorruft.

L Löst man einen Kunstgegenstand sowohl aus seinen Entstehungsbedingungen als auch aus seinen Auswirkungen in der Erfahrung heraus, so errichtet man eine Mauer um ihn, die seine allgemeine Bedeutung, um die es in der ästhetischen Theorie geht, beinahe unerkennbar werden läßt. Die Kunst wird in einen Sonderbereich verwiesen, in dem sie fern von all jenen Mitteln und Zielen ist, die menschliche Bestrebungen, Mühen, Errungenschaften zum Ausdruck bringen. Wer es unternimmt, ein Werk über die Philosophie der Kunst zu schreiben, muß daher zunächst einmal zwischen den Kunstwerken als verfeinerten und vertieften Formen der Erfahrung und den alltäglichen Geschehnissen, Betätigungen und Leiden, die bekanntlich die menschliche Erfahrung ausmachen, eine erneute Kontinuität herstellen. Bergspitzen schweben nicht frei; auch ruhen sie nicht einfach auf der Erde. Sie *sind* die Erde in einer ihr greifbaren Erscheinungsformen. Es ist Sache derer, die sich mit

der Lehre von der Erde beschäftigen – der Geographen und Geologen –, auf diese Tatsache mit all ihren Implikationen hinzuweisen. Wer den philosophischen Hintergrund der Kunst in einem System faßbar machen möchte, hat eine ähnliche Aufgabe zu erfüllen.

Ist man bereit, diese Position einzunehmen, und sei es nur im vorübergehenden Experiment, so wird man zu einem im ersten Moment überraschend anmutenden Schluß kommen. Um die Bedeutung künstlerischer Werke zu erfassen, müssen wir diese eine Zeitlang vergessen und außer acht lassen, um uns den gewöhnlichen Antriebskräften und Erfahrungsbedingungen zuzuwenden, die wir in der Regel nicht im Zusammenhang mit ästhetischen Überlegungen betrachten. **Zur Theorie der Kunst** können wir nur auf einem Umwege gelangen. Denn der Theorie geht es zwar um Verständnis und Einsichten, sie verzichtet dabei jedoch nicht auf Ausrufe der Bewunderung und die Anregung zu jenem gefühlhaften Ausbruch, der häufig als Wertschätzung bezeichnet wird. Man kann sich durchaus an der Farbenpracht und dem zarten Duft der Blumen erfreuen, ohne irgendwelche theoretischen Kenntnisse über Pflanzen zu besitzen. Will man jedoch den Vorgang des Blühens begreifen, so muß man sich zwangsläufig über die wesentlichen Bedingungen des Pflanzenwuchses, über das Zusammenwirken von Boden, Wasser, Luft und Licht informieren.

Niemand wird bestreiten, daß der Parthenon ein hervorragendes Kunstwerk ist. Ästhetische Bedeutung erhält er jedoch erst, sobald er in einem Menschen eine Erfahrung bewirkt. Geht man nun über den individuellen Genuß hinaus und beginnt, eine Theorie über jene große Republik der Kunst aufzustellen, deren Mitglied das Bauwerk ist, so muß man an irgendeinem Punkte seiner Überlegungen bereit sein, sich von ihm abzuwenden, um die geschäftigen, diskutierenden, überaus feinsinnigen Athener ins Auge zu fassen, deren staatsbürgerliches Empfinden identisch war mit der Staatsreligion und für die jener Tempel Ausdruck ihrer Welterfahrung war – nicht als Kunstwerk, sondern als Denkmal ihrer staatlichen Ordnung. Unser Augenmerk richtet sich auf Menschen, deren Bedürfnisse nach einem derartigen Bauwerk verlangten und darin ihre Erfüllung fanden; es ist keine Untersuchung, wie sie etwa ein Soziologe auf der Suche nach zweckdienlichem Material durchführen würde. Wer zu der ästhetischen Erfahrung, die im Parthenon verkörpert ist, theoretische Überlegungen anstellen will, muß sich vergegenwärtigen, was die Menschen, in deren Leben der Parthe-

non trat – seine Schöpfer und die, die in ihm Erfüllung fanden – mit den Menschen unserer eigenen Städte gemeinsam hatten.

Um Ästhetik in ihren ausgeprägtesten und anerkanntesten Formen zu *verstehen*, muß man bei ihren Grundelementen ansetzen; bei den Ereignissen und Szenen, die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen: Anblicke, von denen die Menge gebannt ist: Die vorüberlassende Feuerwehr; Maschinen, die riesige Löcher ins Erdreich graben; der Mensch, der einen Turm emporklimmt und von weitem wie eine Fliege aussieht; Männer, die auf Eisenträgern hoch in den Lüften rotglühende Bolzen werfen und auffangen. **Daß der Ursprung der Kunst** der menschlichen Erfahrung liegt, wird jedem klar, der beobachtet, wie die Zuschauermenge von den spannungsgeladenen, grazilen Bewegungen des Ballspielers mitgerissen wird; der bemerkt, wieviel Freude die Hausfrau ihre Blumen pflegt und mit welcher Hingabe ihr Gatte das kleine Fleckchen Rasen vor dem Haus instand hält; der das Behagen dessen mitempfindet, der ein Holzfeuer im Kamin anfacht und dabei die hochschießenden Flammen und die zerfallende Glut betrachtet. Fragte man alle diese Menschen nach dem Sinn ihrer Tätigkeiten, so würden sie gewiß einleuchtende Gründe anführen. Derjenige, der die brennenden Äste anfachte, gäbe zur Antwort, daß auf diese Weise das Feuer besser brenne. Von dem sprühenden Farbenspiel, das vor seinen Augen abläuft, ist er indessen nicht weniger fasziniert, und seine Phantasie nimmt daran lebhaften Anteil. Er bleibt also kein kühler Beobachter. Was Coleridge von dem Leser eines Gedichtes sagte, gilt auf seine Weise für alle, die ganz in ihrer geistigen und körperlichen Tätigkeit aufgehen: »The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, not by a restless desire to arrive at the final solution, but by the pleasurable activity of the journey itself.«*

Achtet ein umsichtiger Handwerker bei der Ausübung seines Berufes darauf, daß er seine Arbeit einwandfrei und für sich selbst zufriedenstellend ausführt, und behandelt er sein Material achtsam

* Nicht allein oder in der Hauptsache von dem mechanischen Antrieb der Neugierde, nicht von dem ungestillten Verlangen, zu einer endgültigen Lösung zu kommen, sollte sich der Leser angespornt fühlen, sondern von dem Genuß, der in seinen Unternehmen selbst liegt.

und liebevoll, so ist seine Arbeit eine künstlerische Tätigkeit. Den Unterschied zwischen einem so charakterisierten Arbeiter und einem unfähigen, nachlässigen Stümper gibt es in der Werkstatt wie im Atelier. Oftmals wird das fertige Produkt keinen ästhetischen Reiz auf seine Benutzer ausüben. Der Fehler liegt jedoch oft nicht beim Hersteller, sondern in den Bedingungen des Marktes, für den das Produkt bestimmt ist. Wären die Umstände und Möglichkeiten anders, so würden Gegenstände hergestellt, die dem Auge so bedeutsam erscheinen wie die handwerklichen Produkte früherer Zeiten.

T Vorstellungen, die die Kunst auf einen entrückten Sockel stellen, sind derart verbreitet und setzen sich so unbemerkt durch, daß gar mancher eher befremdet als erfreut wäre, wenn man ihm sagte, er genösse seine Freizeitbeschäftigungen zumindest teilweise ihres ästhetischen Wertes wegen. Die Zweige der Kunst, denen der Durchschnittsmensch unserer Tage vitalstes Interesse entgegenbringt, werden von ihm nicht zur Kunst gezählt: Zum Beispiel Filme, moderne Tanzmusik, Comics und allzu oft auch Zeitungsberichte über Lasterhöhlen, Morde und Gangstergeschichten. Denn wenn das, was er unter Kunst versteht, in Museum und Galerie verbannt wird, so sucht der nicht zu unterdrückende Wunsch nach Genuß seine Befriedigung in den Möglichkeiten, die die Umgebung des Alltags bietet. Manch einer, der sich dagegen wehrt, die Kunst ins Museum zu verbannen, hält trotzdem an der irrigen Grundauffassung fest, der diese Konzeption entstammt. Denn die verbreitete Auffassung leitet sich her von einer Trennung zwischen der Kunst und den Dingen beziehungsweise den Situationen der alltäglichen Erfahrung, und viele Theoretiker und Kritiker rühmen sich, diese Trennung aufrechtzuerhalten oder gar zu vertiefen. Die Zeiten, in denen erlesene Objekte mit den Produkten aus herkömmlichen Berufen eng verbunden waren, sind Zeiten, in denen ersteren allgemeinste und tiefste Wertschätzung entgegengebracht wurde. Wenn das, was die Gebildeten unter Kunst versteht, aufgrund seiner Entrücktheit für die Masse des Volkes zum blutleeren Gebilde wird, dann richtet sich das Verlangen nach Ästhetik leicht auf das Billige und Vulgäre.

+ Die Faktoren, die die Kunst glorifizierten, indem sie sie auf einen entrückten Sockel stellten, kamen nicht aus dem Bereich der Kunst, noch ist ihr Einfluß auf die Künste beschränkt. Das »Geistige« und »Ideelle« ist für viele mit der Aura eines Gemisches aus

Ehrfurcht und Unwirklichkeit umgeben, während im Gegensatz dazu »Materie« zum Inbegriff der Verachtung geworden ist – zu etwas, das man wegdiskutieren oder für das man sich entschuldigen muß. Dabei sind dieselben Kräfte am Werk, die auch Religion und Kunst aus dem Bereich des gewöhnlichen oder gemeinschaftlichen Lebens entfernt haben. Diese Kräfte haben, historisch gesehen, so viele Verschiebungen und Spaltungen im modernen Leben hervorgebracht, daß sich die Kunst ihrem Einfluß nicht entziehen konnte. Wir brauchen weder bis ans Ende der Welt zu gehen noch uns um Jahrtausende zurückzusetzen, um Völkern zu begegnen, für die all das Gegenstand tiefster Verehrung ist, was das unmittelbare Daseinsgefühl steigert. Tätowierungen, schwingende Federn, Prunkgewänder, strahlende Schmuckgegenstände aus Gold, Silber, Smaragd und Jade waren Gegenstand ästhetischer Kunst, vermutlich ohne den vulgären Zug, dabei im Dienste eines Klassenexhibitionismus zu stehen, wie das bei ihren heutigen Entsprechungen der Fall ist. Haushaltsgeräte, Einrichtungen für Zelt und Haus, Teppiche, Matten, Bogen, Speere waren mit so viel Freude und Sorgfalt gearbeitet, daß wir ihnen heute nachjagen und Ehrenplätze in unseren Kunstmuseen geben. In ihrer natürlichen Umgebung und zu ihrer Zeit erhöhten sie jedoch die Bedeutung der alltäglichen Lebensabläufe. Anstatt auf erhabenem Platze in einer Nische ein Einzeldasein zu führen, dienten sie der Darbietung besonderen Könnens, der Bezeugung von Gruppen- und Clanzugehörigkeit, der Götterverehrung, dem Feiern und Fasten, dem Kampf, der Jagd und all jenen Höhepunkten, die den Strom des Lebens rhythmisch gliedern.

Tanz und Pantomime, die Ursprünge der Theaterkunst, standen als Teil religiöser Riten und Feste in voller Blüte. Die Musikkunst bestand vorwiegend aus dem Zupfen angezogener Schnüre, dem Trommeln auf gespannter Tierhaut und dem Blasen auf Rohr. Selbst die von Menschen bewohnten Höhlen waren mit farbigen Darstellungen verziert, die die Erfahrung mit jenen Tieren wachhielten, zu denen das Leben der Menschen in enger Beziehung stand. Bauten, die die Wohnungen der Götter darstellten und in welchen die Gerätschaften aufbewahrt wurden, die den Verkehr mit den höheren Mächten ermöglichen sollten, wurden in besonderem Maße künstlerisch gestaltet. Doch die Beispiele für die Schauspielkunst, für Musik, Malerei und Architektur, wie sie hier gegeben wurden, standen in keiner besonderen Beziehung zu

Theater, Galerie oder Museum. Sie waren Bestandteile des bedeutungsreichen Lebens einer geordneten Gemeinschaft.

Das Leben im Kollektiv, wie es sich im Krieg, im Gottesdienst oder auf dem Forum manifestierte, kannte keine Trennung zwischen dem, was diese Orte und Unternehmen charakterisierte, und den Künsten, die ihnen Farbe, Anmut und Würde verliehen. Malerei und Bildhauerei bildeten mit der Architektur eine organische Einheit, so wie diese eins war mit dem sozialen Zweck, dem die Bauwerke dienten. Musik und Gesang standen in engstem Zusammenhang mit den Riten und Zeremonien, bei denen die Bedeutung des gemeinschaftlichen Lebens ihren Höhepunkt erfuhr. Im Schauspiel wurden die Sagen und die Geschichte der Gruppe in lebendiger und eindrucksvoller Weise nachvollzogen. Selbst in Athen können diese Künste nicht von dem Hintergrund der lebendigen Erfahrung losgerissen werden, ohne dabei ihre Bedeutung zu verlieren. Sportliche Wettkämpfe und dramatische Darstellungen feierten und stärkten die Tradition von Rasse und Gruppe, indem sie das Volk belehrten, seines Ruhmes gedachten und den staatsbürgerlichen Stolz kräftigten.

Unter solchen Gegebenheiten ist es nicht verwunderlich, daß die Athener bei ihren Reflexionen über die Kunst zu der Ansicht kamen, sie sei ein Akt der Wiedergabe oder der Nachahmung. Gegenüber dieser Konzeption gibt es viele Einwände. Der Erfolg dieser Theorie liegt jedoch in ihrer Bestätigung der engen Verbindung zwischen Kunst und Alltagsleben. Auf diesen Gedanken wäre niemand gekommen, wenn die Kunst jenseits der Lebensinteressen gestanden hätte. Denn der Grundsatz bedeutete nicht, daß die Kunst eine ganz und gar wirklichkeitsgetreue Wiedergabe der Objekte war, sondern daß sie die Ideen und Gefühle reflektierte, die sich mit den Institutionen des gesellschaftlichen Lebens verbanden. Plato spürte diese Beziehung so deutlich, daß er sich durch sie zu seiner Idee der Notwendigkeit einer Zensur für Dichter, Dramatiker und Musiker führen ließ. Seine Behauptung, ein Wechsel von der dorischen zur lydischen Tonart wäre der sichere Vorbote des Zerfalls des Gemeinwesens, mag übertrieben sein. Kein Zeitgenosse hätte jedoch daran gezweifelt, daß die Musik ein integrierender Bestandteil des Geistes und der Institutionen der Gemeinschaft war. Der Gedanke des »l'art pour l'art« wäre nicht einmal verstanden worden.

Demnach muß es für das Aufkommen einer die Kunst zergliedern-

den Konzeption geschichtliche Gründe geben. Unsere heutigen Museen und Galerien, wohin die Kunstwerke gebracht und wo sie aufbewahrt werden, erhellen einige der Gründe, die an der Trennung der Kunst mitgewirkt haben, anstatt sie als Begleitelement von Tempel, Forum oder anderen Ausdrucksformen des gesellschaftlichen Lebens in Erscheinung treten zu lassen. Anhand einer Entstehungsgeschichte der ausgesprochen modernen Einrichtungen von Museum und Galerie könnte man eine aufschlußreiche Geschichte der modernen Kunst schreiben. Lassen Sie mich auf ein paar äußerst bemerkenswerte Tatsachen hinweisen. Die meisten europäischen Museen sind unter anderem Denkmäler eines aufsteigenden Nationalismus und Imperialismus. Keine Hauptstadt kann auf ihr Museum für Malerei, Bildhauerei etc. verzichten; es ist einerseits der Vorführung einer großen künstlerischen Vergangenheit gewidmet, zum andern soll es die Beute der monarchischen Herrscher zur Schau stellen, man denke etwa an die Ansammlung der Kriegsbeute Napoleons, die sich im Louvre befindet. Sie zeugt für den Zusammenhang zwischen der modernen Isolierung der Kunst, Nationalismus und Militarismus. Zweifellos diene dieser Zusammenhang bisweilen einem nützlichen Zweck wie im Falle Japans, das im Verlaufe seiner Verwestlichung viele seiner Kunstschätze rettete, indem es die Tempel, die sie enthielten, verstaatlichte.

T Das Anwachsen des Kapitalismus übt auf die Entwicklung des Museums als einer geeigneten Heimstätte für Kunstwerke wie auch auf die Verbreitung der Idee, daß Kunst vom alltäglichen Leben getrennt sei, einen starken Einfluß aus. Die *nouveau riches*, ein gewichtiges Nebenprodukt des kapitalistischen Systems, fühlen sich besonders dazu berufen, sich mit Werken der Schönen Kunst zu umgeben, da diese ihrer Seltenheit wegen auch kostspielig sind. Allgemein gesprochen, ist der typische Sammler auch der typische Kapitalist. Als Beweis für seine sichere Position im Reiche der höheren Bildung trägt er Gemälde, Plastiken und kunstvolle *bijoux* zusammen, wie auf der anderen Seite seine Aktien und Pfandbriefe seine Position in der ökonomischen Welt bekunden sollen.

Nicht allein Individuen, sondern auch Gemeinwesen und Nationen stellen ihren kulturellen Geschmack durch die Errichtung von Opernhäusern, Galerien und Museen unter Beweis. Diese zeigen, daß man sich nicht gänzlich dem materiellen Reichtum verschrieben hat, da man bereit ist, seinen Gewinn für die Förderung der

beide als Organe des gesamten Wesens tätig, so handelt es sich nur um eine mechanische Aufeinanderfolge von Sinneswahrnehmung und Bewegung, wie beim Gehen, das ja automatisch ist. Bei einer ästhetischen Erfahrung sind Hand und Auge lediglich Instrumente, mit denen das gesamte, durch und durch bewegte und aktive Lebewesen operiert. Somit ist der Ausdruck gefühlhaft und von einer Absicht gelenkt.

Durch die Beziehung zwischen dem, was getan, und dem, was erlebt wird, entsteht ein unmittelbares Empfinden dafür, ob wahrgenommene Dinge zusammengehören oder sich abstoßen, ob sie sich verstärken oder hemmen. Die Ergebnisse des Schaffensaktes, so wie sie die Sinnesindrücke wiedergeben, zeigen, ob das Gefertigte die zugrundeliegende Idee erfolgreich fortführt oder ob es von ihr abweicht oder gar abfällt. Insofern als die Entwicklung einer Erfahrung durch den Bezug zu diesem unmittelbar empfundenen Verhältnis von Ordnung und Vollendung *gesteuert* wird, nimmt diese Erfahrung einen vorwiegend ästhetischen Charakter an. Aus dem Schaffensdrang wird der Drang nach einer Art von Schaffen, die in einem in unmittelbarer Wahrnehmung erfreuenden Objekt gipfelt. Ein Töpfer formt seinen Ton, um einen Behälter für die Aufbewahrung von Getreide herzustellen; dies tut er jedoch auf eine Weise, die so von einer Reihe von Beobachtungen, durch die die aufeinanderfolgenden Abschnitte in der Herstellung zusammengefaßt werden, bestimmt wird, daß das Gefäß von Anmut und Charme geprägt ist. Dieser generelle Sachverhalt bleibt der gleiche, ob nun ein Bild gemalt oder eine Büste modelliert wird. Darüberhinaus herrscht auf jeder Stufe des Schaffens ein Gespanntsein auf das Kommende. Dieses Gespanntsein ist das Bindeglied zwischen der nächsten Tätigkeit und ihrem sinnlich wahrnehmbaren Ergebnis. Was getan und was empfunden wird, stützt sich wechselseitig in einem beständigen, kumulativen Vorgang.

Das Tun mag voller Energie und das Empfinden scharf und intensiv sein. Wenn beides jedoch nicht miteinander in Beziehung steht und nicht als Ganzheit wahrgenommen wird, ist das Geschaffene nicht vollkommen ästhetisch. Beispielsweise kann das Schaffen in der Darbietung technischer Virtuosität bestehen und Empfinden eine Gefühlsaufwallung und Träumerei sein. Bringt ein Künstler in seinem Schaffensprozeß nicht eine neue Erkenntnis zum vollendeten Ausdruck, so arbeitet er mechanisch und wiederholt irgendein altes Modell, das wie eine Blaupause in seinem Geist haftet. Das

kreative Schaffen in der Kunst ist durch ein unvorstellbares Maß an Beobachtung und jener Intelligenz charakterisiert, bei der die Einsicht in qualitative Beziehungen eingesetzt wird. Die Beziehungen dürfen nicht nur im Hinblick auf ihre gegenseitiges Verhältnis – ein Zweierverhältnis –, sondern müssen im Zusammenhang mit der Gesamtkonstruktion gesehen werden. Sie kommen sowohl in der geistigen Vorstellung als auch bei der realen Beobachtung zum Tragen. Irrelevanzen tauchen als verführerische Ablenkungen auf; Abweichungen, getarnt als Bereicherungen, drängen sich auf. Es gibt Gelegenheiten, bei denen sich die Bedeutung der herrschenden Idee abschwächt; dann wird der Künstler, ohne sich dessen bewußt zu werden, dazu veranlaßt, zu ergänzen und auszugleichen, bis sein Gedanke wieder erstarkt. Es ist das wahre Anliegen des Künstlers, einen Erfahrungsinhalt aufzubauen, der sich in der Wahrnehmung als zusammenhängend darstellt, der aber in seiner Entwicklung einem konstanten Wandel unterliegt.

Bringt ein Autor Gedanken zu Papier, die bereits vor ihm klar umrissen und in einen systematischen Zusammenhang gebracht worden sind, so ist die eigentliche Arbeit schon vor ihm geleistet worden. Oder aber er verläßt sich auf die stärkere Wahrnehmbarkeit, die durch die Tätigkeit und ihre Wiedergabe durch die Sinne bewirkt wird, um so die Vollendung seines Werks zu steuern. Der reine Akt der Umschrift ist ästhetisch belanglos, außer, wenn er integrierend an der Bildung einer nach Vollständigkeit strebenden Erfahrung teilhat. Sogar der Bedeutungsgehalt einer nur erdachten und somit physisch privaten Komposition wird öffentlich, da diese hinsichtlich ihrer Ausführung als wahrnehmbarer Gegenstand konzipiert ist und damit der gemeinsamen Welt angehört. Andernfalls wäre sie eine geistige Verirrung oder ein vergänglicher Traum. Der Drang, die wahrgenommenen Eigenschaften einer Landschaft malend auszudrücken, ist von dem konkreten Verlangen nach Bleistift oder Pinsel nicht zu trennen. Ohne konkrete Verwirklichung bleibt eine Erfahrung unvollständig. Physiologisch und funktionell gesehen, sind die Sinnesorgane Antriebsorgane, sie sind aufgrund von Energieverteilung im menschlichen Körper mit anderen Bewegungsorganen nicht bloß anatomisch verbunden. Es ist kein linguistischer Zufall, daß »Bau«, »Konstruktion« und »Arbeit« sowohl einen Prozeß als auch dessen fertiges Ergebnis bezeichnen. Ohne die Bedeutung des Verbs bleibt die des Substantivs leer. Ein Schriftsteller, Komponist, Bildhauer oder Maler kann während

des Schaffensprozesses das zuvor Getane nachzeichnen. Wenn es in der Phase der passiven Hinnahme oder der Perzeption nicht befriedigend ist, so kann er bis zu einem gewissen Grade neu beginnen. Im Falle der Architektur ist dieses Nachzeichnen nicht ohne weiteres durchführbar, was vielleicht ein Grund dafür ist, warum es so viele häßliche Bauwerke gibt. Der Architekt ist gezwungen, seine Idee zu beenden, bevor ihre Übertragung in ein vollendetes Objekt der Perzeption vorgenommen wird. Die Unfähigkeit, die Idee und ihre objektive Darstellung parallel zu entwickeln, stellt ein Handicap dar. Trotzdem ist auch er gezwungen, seine Ideen im Hinblick auf die Darstellungsmittel und den Gegenstand in seiner letztgültigen Perzeption zu durchdenken, oder aber er arbeitet mechanisch oder routinemäßig. Die ästhetische Qualität der mittelalterlichen Kathedralen beruht vielleicht in einem gewissen Umfang auf der Tatsache, daß ihr Bau nicht derart durch vorweg gemachte Pläne und Anweisungen kontrolliert wurde, wie es nun der Fall ist. Während das Bauwerk wuchs, wuchsen die Pläne. Aber selbst ein minervaartiges Werk setzt, wenn es künstlerisch ist, eine vorangehende, gedankenkräftige Phase voraus, in der im Geiste entworfene Tätigkeiten und Empfindungen aufeinander einwirken und sich wechselseitig modifizieren. Jedes Kunstwerk folgt dem Plan und dem Muster einer ganzheitlichen Erfahrung und gestaltet sie ausdrucksstärker und in ihrer Wirkung konzentrierter.

Für den, der perzipiert und urteilt, ist es nicht so einfach, die enge Verbindung zwischen Tun und Erleben zu begreifen, wie für den Schaffenden. Wir geben uns der Vermutung hin, das letztere nehme lediglich Bestehendes in seiner fertigen Form in sich auf, und merken nicht, daß dieses Aufnehmen Tätigkeiten umfaßt, die mit denen des Schöpfers vergleichbar sind. Aber Rezeptivität bedeutet nicht Passivität. Auch sie ist ein Prozeß, der aus einer Reihe von aufeinander bezogenen Handlungen besteht, die sich in Richtung auf eine objektivierte Erfüllung akkumulieren. Andernfalls handelt es sich nicht um Perzeption, sondern um Wiedererkennen. Zwischen beidem besteht ein immenser Unterschied. Wiedererkennen bedeutet Wahrnehmung, die zum Stillstand kommt, bevor sie die Gelegenheit zur freien Entfaltung findet. Im Wiedererkennen liegt der Beginn eines Aktes der Perzeption. Doch ist es diesem Beginn nicht gestattet, der Entwicklung zur vollständigen Perzeption des Wiedererkannten zu dienen. Sie wird an dem Punkte aufgehalten, an dem sie im Begriff ist, einem anderen Zwecke zu dienen, so, wie

wir jemanden auf der Straße wiedererkennen und ihn entweder begrüßen oder ihm aus dem Wege gehen und nicht lediglich sehen, was da ist.

Beim Wiedererkennen fallen wir auf ein vorgegebenes Schema zurück wie auf ein Stereotyp. Ein beliebiges Detail oder eine Gruppierung von Details dient als Anhaltspunkt zur reinen Identifikation. Beim Wiedererkennen genügt es, diesen bloßen Umriss als Schablone für das vorliegende Objekt zu benutzen. Im Kontakt mit einem Menschen erkennen wir manchmal schlagartig Eigenschaften, vielleicht nur körperliche Merkmale, die uns vorher nicht aufgefallen sind. Wir merken, daß wir die Person vorher überhaupt nicht kannten; daß wir sie noch niemals in irgendeinem bedeutsamen Sinne betrachtet haben. Nun fangen wir an zu forschen und »aufzunehmen«. Bloßes Wiedererkennen weicht der Parzeption. Es entsteht ein Akt konstruktiven Wirkens, und das Bewußtsein wird frisch und lebendig. Dieser Vorgang des Sehens macht die Mitwirkung von Antriebselementen erforderlich – obwohl diese implizit bleiben und nicht offenkundig werden – wie auch das Zusammenwirken aller gesammelten Ideen, die der Vervollständigung des entstehenden neuen Bildes dienen mögen. Wiedererkennen entsteht auf zu leichte Art, um ein waches Bewußtsein zu schaffen. Zwischen Alt und Neu gibt es keinen genügenden Widerstand, so daß kein Bewußtsein von der gemachten Erfahrung entsteht. Selbst ein Hund, der bellt und freudig mit dem Schwanz wedelt, ist beim Empfang seines Freundes lebendiger als ein Mensch, der sich mit bloßem Wiedererkennen begnügt.

Der Tatbestand des bloßen Wiedererkennens ist dann erfüllt, wenn ein entsprechendes Aushängeschild oder ein Etikett angeheftet wird; »entsprechend« bedeutet ein Etikett, das auf einen außerhalb des Erkennungsaktes liegenden Zweck bezogen ist – so, wie ein Verkäufer die Ware anhand eines Musters wiedererkennt. Es bedeutet nicht eine Bewegung des Organismus oder eine innere Regung. Dagegen erfolgt ein Erkenntnisvorgang in Wellen, die sich nach und nach über den gesamten Organismus ausbreiten. Daher ist Perzeption nicht Sehen und Hören *plus* Emotion. Das erkannte Objekt oder die erkannte Szene ist ganz und gar von Emotion durchdrungen. Wenn eine hervorgerufene Emotion das perzipierte oder vorgestellte Material nicht gänzlich durchsetzt, so ist sie entweder beiläufig oder pathologisch.

Die ästhetische oder die Phase der passiven Hinnahme ist empfan-

Entdecker, mit dem Erreichten unzufrieden ist. Als das »Klassische« entstand, trug es die Züge des Abenteurers. Diese Tatsache wird von den Anhängern des Klassischen bei ihrem Protest gegen die Romanitiker ignoriert, die sich daranmachen, neue Werte zu entwickeln, dabei aber oft nicht über die Mittel zu ihrer Schaffung verfügen. Was heute als klassisch gilt, ist dies, weil das Abenteuer abgeschlossen ist, nicht, weil es nicht vorhanden wäre. Derjenige, der wahrnimmt und dabei ästhetischen Genuß empfindet, hat bei der Lektüre gleich welchen Klassikers immer das Gefühl des Abenteurers, das auch Keats bei der Lektüre von Chapmans *Homer* empfand.

Form im Konkreten kann nur im Hinblick auf real vorhandene Kunstwerke diskutiert werden. Diese lassen sich nicht in einem Buch über die Theorie der Ästhetik darstellen. Doch die eine Analyse ausschließende, völlige Versenkung in ein Kunstwerk kann nicht lange durchgehalten werden. Vielmehr gibt es einen Rhythmus von Hingabe und Reflexion. Wir unterbrechen unsere Hingabe an den Gegenstand und fragen uns, wohin er uns führt und wie er uns dorthin führt. Wir beschärfen uns dabei gewissermaßen mit den formalen Bedingungen einer konkreteren Form. Diese Bedingungen für Form erwähnten wir bereits, als von Ansammlung, Spannung, Erhaltung, Erwartung und Erfüllung die Rede war. Wer sich weit genug von dem Kunstwerk distanzieret, um sich der hypothetischen Kraft seines umfassenden qualitativen Einflusses zu entziehen, wird diese Worte nicht verwenden und wird sich auch des durch sie Bezeichneten nicht deutlich bewußt sein. Doch die Merkmale, die er als jene erkennt, durch die das Werk seine Macht auf ihn ausübt, sind auf solche Bedingungen für Form zurückzuführen, wie sie aufgezeigt wurden.

Am Anfang steht der umfassende, überwältigende Eindruck – vielleicht das Ergreifen von der plötzlich in Erscheinung tretenden Pracht einer Landschaft oder die Wirkung, die wir beim Betreten einer Kathedrale empfinden, wenn Dämmerlicht, Wehrrauch und majestätische Proportionen zu einem unbestimmbaren Ganzen verschmelzen. Wir sagen zu Recht, wir seien von einem Gemälde betroffen. Es gibt ein Betroffensein, das aller klaren Erkenntnis dessen, worum es sich handelt, vorausgeht. Wie der Maler Delacroix von dieser ersten, präanalytischen Phase sagte: »Bevor man weiß, was das Bild darstellt, ist man von seiner magischen Harmonie ergriffen.« Besonders auffällig zeigt sich diese Wirkung den

meisten Menschen in der Musik. Den Eindruck, den ein harmonisches Ensemble einer jeden Kunstgattung unmittelbar hinterläßt, bezeichnet man oft als die musikalische Qualität jener Kunst. Dieses Stadium der ästhetischen Erfahrung zu verlängern ist nicht nur unmöglich, sondern nicht einmal wünschenswert. Es gibt nur eine Garantie dafür, daß sich das unmittelbare Ergreifen auf einem höheren Niveau abspielt, und das ist der Fall – das Betroffene. An sich kann es – und dies ist oft der Fall – das Resultat billiger, zu Kitsch verwerterter Mittel sein. Und der einzige Weg, sich auf ein Niveau zu erheben, das eine natürliche Wertgarantie bietet, ist das Einschalten von Phasen der kritischen Betrachtung. Die kritische Betrachtung des Produkts ist mit Erkenntnis eng verbunden.

Während das anfängliche Ergreifen wie auch die nachfolgende kritische Reflexion gleichen Anspruch auf eine abgerundete Entwicklung haben, ist dennoch nicht zu vergessen, daß der direkte und unmittelbare Eindruck am Anfang steht. Solche Augenblicke haben etwas von dem Geiste an sich, der weht, wo er will. Manchmal kommt er und manchmal nicht, selbst angesichts ein und desselben Gegenstandes. Man kann ihn nicht herbeizwingen, und wenn er kommt, so ist es nicht klug, durch direktes Handeln das ursprüngliche Entzücken wieder herbeiführen zu wollen. Diese persönlichen Erfahrungen zu erhalten und zu nähren bedeuten den Anfang des ästhetischen Verständnisses. Denn sie zu erhalten führt zum letzten Endes zur kritischen Unterscheidung. Und am Ende des kritischen Unterscheidens wird oft unsere Erkenntnis stehen, daß der betreffende Gegenstand die in uns geweckte Begeisterung nicht verdient hat, daß letztere vielmehr durch Faktoren verursacht wurde, die nur in einem zufälligen Zusammenhang zu ihm stehen. Doch schon allein dieses Ergebnis ist ein deutlicher Beitrag zur ästhetischen Erziehung und hebt den nachfolgenden, unmittelbaren Eindruck auf ein höheres Niveau. Sowohl im Interesse der kritischen Unterscheidung als auch des unmittelbaren Eingemessenen durch ein Objekt ist der Verzicht auf Simulation und falsche Vorgabe der einzig sichere Weg, wenn sich das nicht einstellt, was, wenn es intensiv war, den Alten als eine Art heiligen Wahnsinns erschien.

Die Reflexionsphase innerhalb der ästhetischen Wertung bedeutet den Ansatzpunkt zur Kritik, und eine Kritik, die noch so ausgefeilt und durchdacht ist, ist nichts anderes als dessen logisch durchdach-

1

Reinhold
vs. Kritik
Schröder

Roma

geistgelenkten Automatismus und auf Kosten eines belebten Bewußtseins davon, was er gerade tut, sei in der psychologischen Struktur begründet, scheint mir absurd. Und wenn unsere Umwelt, soweit sie sich aus Gebrauchsgegenständen konstituiert, aus Dingen bestünde, die selbst einen Beitrag zu einem geschärften Seh- und Berührungsbewußtsein leisten, dann glaube ich nicht, daß irgendeiner annehmen könnte, der Gebrauchsvorgang sei von der Art, daß man ihn nicht-ästhetisch nennen müßte.

Eine hinreichende Widerlegung der fraglichen Vorstellung liefert der Künstler durch seine Handlungsweise selber. Wenn ein Maler oder ein Bildhauer eine Erfahrung macht, worin nicht zwangsläufig eine Handlung liegt, sondern nur eine emotional und imaginativ gefärbte Erfahrung, dann liegt in dieser eine Tatsache der Beweis für die Ungültigkeit der Vorstellung, eine Handlung sei derart fließend, daß sie die Elemente des Widerstands und der Verhinderung ausschließe, die für ein erhöhtes Bewußtsein notwendig sind. Es mag durchaus eine Zeit gegeben haben, da der wissenschaftliche Forscher noch in seinem Sessel saß und ein Problem ausbrütete. Heute trifft man seine Tätigkeit an einem Ort, der bezeichnenderweise Laboratorium heißt. Wenn ein Lehrer lediglich sein Programm abspult, so daß die emotionale und imaginative Perzeption dessen, was er gerade tut, ausgeschlossen bleibt, dann kann man ihn mit Fug und Recht zu einem hölzernen und oberflächlichen Pädagogen abstempeln. Dasselbe gilt für jeden Berufstätigen, für einen Juristen wie für einen Arzt. Ein solches Arbeitsethos demonstriert nicht nur die Unrichtigkeit des aufgestellten psychologischen Prinzips, vielmehr werden seine Erfahrungen oft definitiv ästhetisch in der Wirklichkeit. Die Schönheit einer geschickten chirurgischen Operation fühlen der Operateur und der Zuschauende gleichermaßen.

Die Popularpsychologie und ein Großteil der sogenannten wissenschaftlichen Psychologie ist ziemlich konsequent von der Vorstellung angesteckt worden, es gebe eine Trennung von Geist und Körper. Diese Vorstellung läuft aber unvermeidlich darauf hinaus, daß man einen Dualismus von *Geist* und *Praxis* heraufbeschwört, da diese ja durch den Körper wirken muß. Die Auffassung einer Trennung war vielleicht wenigstens teilweise ein Ergebnis der Tatsache, daß ein Großteil des Geistes zu einem bestimmten Zeitpunkt von einer Handlung weit entfernt ist. Ist die Trennung ein-

mal vollzogen, bestätigt sie mit Sicherheit die Theorie, daß Geist, Seele und innere Vorstellung existieren und ihre Tätigkeit ohne jegliche Interaktion des Organismus mit seiner Umwelt ausüben könnten. Die herkömmliche Vorstellung von Muße wird ganz und gar negativ besetzt dadurch, daß man sie dem Wesen beschwerlicher Arbeit entgegensetzt.

Demgemäß scheint mir der idiomatische Wortgebrauch von *Geist* eine der Wahrheit näher liegende wissenschaftliche und philosophische Annäherung an die wirklichen Fakten in diesem Falle zu bieten als der technische. Denn in seinem nicht-technischen Gebrauch bezeichnet *Geist* jegliche Art und Mannigfaltigkeit des Interesses an den Dingen und des Umgangs mit ihnen: praktisch, intellektuell und emotional. Der Begriff *Geist* bezeichnet niemals irgend etwas in sich Abgeschlossenes, das von der Menschen- und Dingwelt isoliert wäre, sondern er wird immer im Hinblick auf Situationen, Geschehnisse, Objekte, Personen und Gruppen verwendet. Man sehe einmal, was darin impliziert ist. Der Begriff steht für Erinnerung. Wir werden an dies und das erinnert. »Geist« bezeichnet auch Aufmerksamkeit. Wir bewahren Dinge nicht nur in Erinnerung, sondern wir messen dem Geist auch zu, daß er auf unsere Probleme einwirkt und auf unsere Verlegenheiten. Geist bezeichnet damit auch eine Absicht; wir verspüren Lust, dies und jenes zu tun. Auch in diesen Intentionen ist Geist nichts rein Intellektuelles. Die Mutter kümmert sich um ihr Baby; sie sorgt sich darum mit Zuneigung. Geist ist Sorge im Sinne von Besorgnis, Besorgtheit ebenso wie aktivem Sehen nach Dingen, die Pflege benötigen; wir achten auf unsere Schritte, unser Tun, und zwar gefühlsmäßig wie auch überlegt. Von der Bedeutung *Achtgeben* auf Handlungen und Objekte kommt es auch zur weiteren Bedeutung *gehören* – wie man etwa Kindern sagt, sie sollen ihren Eltern gehorchen. Kurz, *to mind* bezeichnet eine Handlungsweise, die intellektuell ist in der Grundbedeutung *beachten*; aber auch neigungsmäßig wie: sorgen für etwas und etwas mögen, und schließlich drittens willensmäßig, praxisbezogen und zielbewußt handelnd.

»Mind« wird in erster Linie als Verb gebraucht. Es bezeichnet alle diejenigen Möglichkeiten, bei denen wir uns bewußt und ausdrücklich mit Situationen, in denen wir uns selber befinden, beschäftigen. Unglücklicherweise hat eine einflußreiche Denkart die Arten der Handlung in ein zugrunde liegendes Wesen, das die

des Subjekts vollständig an das, was objektiv getan wird, gebunden sind.

Der Gegensatz zwischen freier und äußerlich erzwungener Tätigkeit ist eine empirische Tatsache. Aber er ist weitgehend durch soziale Bedingungen hervorgerufen und man wertet ihn zu einem Unterschied auf, indem man damit Kunst definiert. Farce und Zerstreuung haben ihren Platz in der Erfahrung; »gelegentlich etwas Unsinn findet bei den meisten Menschen Gefallen«. Kunstwerke, und zwar nicht nur Komödien, sind oft unterhaltend. Aber diese Tatsachen reichen nicht aus, die Kunst als Unterhaltung zu *definieren*. Diese Konzeption hat ihre Wurzeln in dem Gedanken, daß der Antagonismus zwischen Individuum und Welt (durch den ein Individuum lebt und sich entwickelt) so inhärent und tiefsitzend ist, daß Freiheit nur durch Flucht erlangt werden kann.

Zudem gibt es genug Konflikt zwischen den Bedürfnissen und Wünschen des Subjekts und den Bedingungen der Welt, um der Fluchttheorie Anhaltspunkte zu geben. Spenser sagte von der Dichtung, daß »sie der Welt süße Raststätte von Mühen und ermüdender Unruhe ist«. Die entscheidende Frage gilt nicht diesem Merkmal, das für alle Künste zutrifft, sondern der Art, in der Kunst Befreiung und Entlastung vollbringt. Der springende Punkt ist, ob die Entlastung durch ein Linderungsmittel bewirkt wird oder durch eine Überführung in einen radikal verschiedenen Bereich der Dinge oder ob sie erreicht wird, indem sie kundtut, was wirkliche Existenz wirklich wird, wenn ihre Möglichkeiten voll ausgedrückt sind. Die Tatsache, daß Kunst *Produktion* ist und daß Produktion sich nur durch ein objektives Material, das in Übereinstimmung mit seinen *eigenen* Möglichkeiten behandelt und geordnet werden muß, ereignet, scheint im letzteren Sinn überzeugend zu sein. Wie Goethe sagte: »Die Kunst ist lange bildend, eh' sie schön ist, (...) Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wann seine Existenz gesichert ist. (...) Wenn sie aus inniger, einiger, eigner, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz und lebendig.«

Die Tätigkeit, die vom Standpunkt des Subjekts aus frei ist, ist von seiten des objektiven, Umwandlungen unterworfenen Materials geordnet und diszipliniert.

Was nun das Vergnügen anlangt, das wir im Gegensatz finden, so

ist ebenso wahr, daß wir befriedigt von Kunstwerken zu natürlichen Dingen übergehen wie auch von diesen wieder zur Kunst. Bei Gelegenheit wenden wir uns gern von der Kunst der Industrie, der Wissenschaft, der Politik und dem häuslichen Leben zu. Wie Browning sagte:

»And that's your Venus – whence we turn
To yonder girl that fords the burn.«

(Und das ist deine Venus – wohin wir uns wenden
zu jenem Mädchen dort, das den Brunnen durchwatet.)

Soldaten bekommen genug vom Kämpfen; Philosophen vom Philosophieren und der Dichter geht gern zu dem Mahl, das er mit seinen Gefährten teilt. ~~Imaginative Erfahrungen komplizieren vollständiger als jede andere Art von Erfahrung, was Erfahrung selbst in ihrer eigenen Bewegung und Struktur ist.~~ Aber wir verlangen auch den Beigeschmack des offenen Konflikts und das Gespür für den Druck härterer Bedingungen. Mehr noch, ohne das letztere hätte die Kunst keinen Stoff, und diese Tatsache ist bedeutender für die ästhetische Theorie als jeder angenommene Gegensatz zwischen Spiel und Arbeit, Spontaneität und Notwendigkeit, Freiheit und Gesetz. Denn Kunst ist die Verschmelzung des Drucks der notwendigen Bedingungen auf das Subjekt der Spontaneität und Neuheit der Individualität zur Einheit einer Erfahrung.*

Individualität ist ursprünglich eine Möglichkeit und wird nur in Interaktion mit den umgebenden Bedingungen verwirklicht. In diesem Prozeß des Umgangs werden natürliche Fähigkeiten, die ein Element von Einzigartigkeit enthalten, umgewandelt und zu einem Subjekt. Zudem wird die Natur des Subjekts durch die Widerstände, auf die es trifft, entdeckt. Das Subjekt wird durch die

* Die ausführlichste philosophische Äußerung über das, was die ~~ästhetische Theorie~~ impliziert, stammt von Schiller in seinen »Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen«. Kant hatte die Freiheit auf die moralische Handlung beschränkt, die von der rationalen (supra-empirischen) Konzeption der Pflicht kontrolliert wird. Schiller vertrat die Vorstellung, ~~daß Kunst eine~~ ~~bestimmte Stellung zwischen den Bereichen von zwingender Notwendigkeit und~~ ~~unbeschränkter Freiheit einnehmen~~, indem sie den Menschen erzieht, die Verantwortlichkeiten der letzteren zu erkennen und anzunehmen. Seine Ansichten stellen einen heroischen Versuch von seiten eines Künstlers dar, dem rigiden Dualismus der Kantischen Philosophie zu entfliehen, obwohl sie innerhalb ihres Rahmens verbleiben.

Interaktion mit der Umgebung zugleich gebildet und zur Bewußtheit gebracht. Die Individualität des Künstlers macht da keine Ausnahme. Wenn seine Tätigkeiten reines Spiel und gänzlich spontan bliebe, wenn die freien Tätigkeiten nicht auf den Widerstand wirklicher Bedingungen stießen, würde niemals ein *Kunstwerk* entstehen. Vom ersten Versuch eines Kindes, den Schöpfungen eines Rembrandt nahezukommen, wird das Subjekt in der Schöpfung von Objekten geschaffen, eine Schöpfung, die aktive Angleichung an äußerliche Materialien verlangt und eine Modifikation des Subjekts einschließt, so daß die äußeren Notwendigkeiten gebraucht und dabei überwunden werden, indem sie in einer individuellen Sicht ausgedrückt und verkörpert sind.

Vom philosophischen Standpunkt aus sehe ich keinen Weg, den fortwährenden Streit in Kunsttheorie und Kunstkritik zwischen Klassischem und Romanischem zu lösen, es sei denn, man sieh, daß sie *Tendenzen* darstellen, die jedes authentische Kunstwerk kennzeichnen. Was man »klassisch« nennt, steht für objektive Ordnung und Beziehungen, die in einem Werk verkörpert sind; was man »romantisch« nennt, steht für die Frische und Spontaneität, die aus der Individualität stammt. In verschiedenen Perioden und bei verschiedenen Künstlern wird die eine oder andere Tendenz zum Extrem gebracht. Falls ein bestimmtes Übergewicht auf der einen oder anderen Seite herrscht, mißlingt das Werk; das Klassische wird tot, monoton und künstlich; das Romantische phantastisch und exzentrisch. Aber das genuin Romanische wird mit der Zeit als ein anerkannter Bestandteil der Erfahrung etabliert, so daß man mit Recht sagen kann, das Klassische bedeute nichts anderes als ein Kunstwerk, das allgemein anerkannte Geltung gewonnen habe.

Der Wunsch nach dem Fremden und Ungewöhnlichen, dem in Raum und Zeit Entfernten, charakterisiert romantische Kunst. Trotzdem ist die Flucht von der vertrauten zur fremden Umgebung oft ein Mittel, spätere Erfahrung auszudehnen, weil die Exkursionen der Kunst neue Empfindungsfähigkeiten schaffen, die sich mit der Zeit aneignen, was fremd war, und es in die direkte Erfahrung einführen. Delacroix war als ein übertrieben romantischer Maler schließlich der Vorläufer von Künstlern, die zwei Generationen später arabische Szenen zu einem Teil des allgemeinen Stoffs der Malerei machten und die mit mehr Recht als Delacroix nicht den Eindruck erweckten, als sei dies etwas außerhalb unseres

Erfahrungsbereichs, weil ihre Form dem Gegenstand angepaßt ist. Sir Walter Scott gilt in der Literatur als Romantiker. Doch zu seiner eigenen Zeit sagte William Hazlitt, der wügend Scotts romantäre politische Ansichten öffentlich kritisierte, von seinen Romanen: »Würde man etwa ein Jahrhundert zurückgehen und die Szenerie in einen entfernten und unkultivierten Landstrich verlegen, so würde alles in der *gegenwärtigen avancierten Periode* neu und bestürzend werden.« Die kursiv gesetzten Worte, zusammen mit einem anderen Satz: »Alles ist frisch wie von der Hand der Natur«, zeigen die Möglichkeit der Vereinigung des romantischen Fremden mit dem Sinn der gegenwärtigen geistigen Umwelt an. Tatsächlich wird, da alle ästhetische Erfahrung imaginativ ist, der höchste Punkt der Intensität, auf den das Imaginative sich erheben kann, ohne *outriert* oder phantastisch zu werden, nur durch das Tun begrenzt, nicht durch *a priori* Regeln eines Pseudoklassizismus. Charles Lamb hatte, wie Hazlitt sagte, »Widerwillen gegen über neuen Gesichtern, neuen Büchern, neuen Gebäuden und neuen Sitten« und »hielt zäh am Veralteten und Entlegenen fest.« Lamb selbst meinte: »Ich kann diese gegenwärtigen Zeiten für mich nicht real werden lassen.« Trotzdem bemerkte Pater, als er diese Worte zitierte, daß Lamb die Poesie der Dinge in der Tat als alt empfinde, sie überlebten aber »als wirklicher Teil des gegenwärtigen Lebens und als etwas, das ziemlich verschieden von der Poesie der Dinge ist, die von uns gegangen und veraltet sind.«

Die beiden kritisierten Theorien (ebenso wie die des Selbstausdrucks, die im Kapitel »Der Ausdrucksakt« kritisiert wurde) werden diskutiert, weil sie typisch für Philosophien sind, die das Individuum, das »Subjekt« isolieren; die eine wählt privaten Stoff, wie einen Traum, aus, die andere Tätigkeiten, die ausschließlich individuell sind. Diese Theorien sind vergleichsweise modern; sie entsprechen der Überbetonung des Individuellen und Subjektiven in der modernen Philosophie. Die Theorie der Kunst, die bei immer den beständigsten historischen Erfolg gehabt hat und die immer noch eine so feste Position behauptet, daß viele Kritiker Individualismus in der Kunst als eine häretische Neuernung betrachten, gelangte zu dem entgegengesetzten Extrem. Sie betrachtete das Individuum als bloßen Übermittler, je unauffälliger desto besser, mit dessen Hilfe objektiver Stoff befördert wird. Diese ältere Theorie faßt Kunst als Darstellung und Nachahmung auf. Anhänger dieser

Zum Zweck der Information ist meine Zusammenfassung knapp; und wie ich schon gesagt habe, sind viele von Schopenhauers beiläufigen Bemerkungen genau und erhellend. Aber gerade der Umstand, daß er viele Beweise echten und persönlichen Verständnisses zeigt, macht um so deutlicher, was geschieht, wenn die Reflexionen eines Philosophen keine Umsetzung des wirklichen Gegenstandes der Kunst als einer Erfahrung in Denken sind, sondern ohne Rücksicht auf die Kunst entwickelt und dann zu deren Ersatz gezwungen werden. Meine Absicht in diesem Kapitel ist es nicht gewesen, verschiedene Philosophien der Kunst als solche zu kritisieren, sondern die Bedeutung hervorzuheben, welche die Kunst für die Philosophie in deren breitesten Bereich besitzt. **Denn Philosophie bewegt sich wie die Kunst im Medium des imaginativen Geistes, und da die Kunst die direkteste und vollständigste Manifestation von Erfahrung als Erfahrung ist, ermöglicht sie eine einzigartige Kontrolle für die imaginativen Risiken der Philosophie.**

In Kunst als Erfahrung sind Wirklichkeit und Möglichkeit oder Idealität, das Neue und das Alte, objektives Material und persönliche Antwort, das Individuelle und das Universelle, Oberfläche und Tiefe, Sinn und Bedeutung in einer Erfahrung integriert, in der sie alle von der Bedeutung umgestaltet sind, die zu ihnen gehört, wenn sie in der Reflexion isoliert sind. »Natur«, sagt Goethe, »hat weder Kern noch Schale.« Nur in der ästhetischen Erfahrung ist diese Äußerung vollständig wahr. Von der Kunst als Erfahrung ist ebenfalls wahr, daß die Natur weder subjektives noch objektives Sein besitzt; weder individuell noch universal, weder sinnlich noch rational ist. Die Bedeutung der Kunst als Erfahrung ist daher für das Abenteuer des philosophischen Gedankens unvergleichlich.

Kritik und Perzeption

Kritik ist Urteil, theoretisch wie etymologisch. Ein Verständnis von Urteil ist daher die erste Bedingung für eine Theorie über die Natur der Kritik. Perzeptionen beliefern das Urteil mit ihrem Material, ob die Urteile nun die physikalische Natur, die Politik oder die Biographie betreffen. Allein der Gegenstand der Perzeption sorgt für den Unterschied in den Urteilen. Kontrolle des Gegenstandes der Perzeption, um genaue Daten für das Urteil zu sichern, ist der Schlüssel zu dem gewaltigen Unterschied zwischen den Urteilen, die der Wilde über Naturereignisse fällt, und denen eines Newton oder Einstein. Da der Gegenstand ästhetischer Kritik die Perzeption ästhetischer Objekte ist, wird natürliche und künstlerische Kritik immer von der Qualität der Perzeption aus erster Hand bestimmt; Stumpfheit in der Perzeption kann nicht durch irgendeine noch so extensive Menge an Gelehrsamkeit, auch nicht durch irgendeine noch so korrekte Beherrschung abstrakter Theorie wettgemacht werden. Noch ist es möglich, das Urteil zu hindern, in die ästhetische Perzeption einzudringen oder wenigstens zu einem unanalysierten, qualitativen Gesamteindruck hinzuzutreten. Theoretisch sollte es daher möglich sein, sofort von einer direkten ästhetischen Erfahrung zu dem fortzuschreiten, was im Urteil enthalten ist; die Anhaltspunkte würden einerseits von dem gestalteten Gegenstand der Kunstwerke, wie sie in der Perzeption existieren, gegeben, zum andern von dem, was im Urteil durch dessen eigene Struktur enthalten ist. Aber tatsächlich ist es zuerst nötig die Grundlage zu klären. Denn unversöhnte Differenzen hinsichtlich der Natur des Urteils spiegeln sich in den Theorien über die Kritik wider, während verschiedene Richtungen unter den Künsten Anlaß zu entgegengesetzten Theorien boten, die entwickelt und vertreten wurden, um die eine Bewegung zu rechtfertigen und die andere zu verurteilen. Es gibt tatsächlich Grund für die Annahme, daß die lebendigsten Fragen ästhetischer Theorie gewöhnlich in den Kontroversen zu finden sind, die besondere Bewegungen in einer Kunst betreffen wie »Funktionalismus« in der Architektur, »reine« Poesie oder freie Verse in der Literatur, »Expressionismus«