Trivium

Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales - Deutsch-französische Zeitschrift für Geistes- und Sozialwissenschaften

6 | 2010

Esthétique et science de l'art

Ästhetik und Kunstwissenschaft [1934]

Victor Basch

Traducteur : Katja Roloff

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3628>

DOI : 10.4000/trivium.3628

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Victor Basch, « Ästhetik und Kunstwissenschaft [1934] », *Trivium* [Online], 6 | 2010, online erschienen am 05 Mai 2010, abgerufen am 08 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3628> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.3628>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

Les contenus de la revue *Trivium* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Ästhetik und Kunstwissenschaft [1934]

Victor Basch

Traduction : Katja Roloff

- 1 Kann der Ästhetik und der Kunstwissenschaft, die im letzten Jahr an der Philosophischen Fakultät der Université de Paris eingeführt wurden, der Rang einer neuen Disziplin zuerkannt werden? Einige mögen das, dem Anschein nach nicht ganz unberechtigt, bestreiten. Die Ästhetik, könnten sie vorbringen, sei eine Disziplin, die seit den Anfängen des spekulativen Denkens bis zu seiner vollen Entfaltung von den größten Philosophen entworfen wurde, von Platon und Plotin bis Kant und Hegel, von Descartes bis M. Taine, von Burke bis Herbert Spencer, und immer schon mehr oder weniger an unseren Philosophischen Fakultäten gelehrt wurde. Und was könnte die Kunstwissenschaft anderes sein als ein Zweig der Kunstgeschichte oder möglicherweise nichts weiter als ein neues Etikett?
 - 2 Ich möchte auf den folgenden Seiten darlegen, inwiefern es sich hierbei um irrige Ansichten handelt, inwiefern die Ästhetik, wie sie gegenwärtig zur Anwendung kommt, in keiner Weise zu verwechseln ist mit jener, die von Victor Cousin und seiner Schule durchaus meisterhaft gelehrt wurde, und insbesondere, inwiefern es ungerechtfertigt ist, die Kunstwissenschaft in der Form, wie sie gegenwärtig dank der Bestrebungen von Wissenschaftlern verschiedener Länder entsteht, mit der Kunstgeschichte gleichzusetzen.
- I
- 3 Kann und muss Ästhetik überhaupt gelehrt werden? Sind die Phänomene, die sie behandelt – das Schöne, das Erhabene, das Anmutige, das Tragische, das Komische, die künstlerische Einbildungskraft, das Reich der Kunst – als Lehrstoff nicht zu komplex, zu subtil, zu ätherisch? Das Schöne lässt sich nicht lehren, man empfindet und erschafft es: Es ist eine Blume des Gefühls, die ihre Blätter verliert und verkümmert, wenn das alleszermalmende spekulative Denken ihr zusetzt. Eine bequeme Ansicht, die letztlich

zwei unterschiedliche Tätigkeiten nicht angemessen trennt. Dass der Betrachter, der sich an einem schönen Schauspiel der Natur und der Kunst erfreut, sich seinem Genuss hingibt, ohne ihm mit einer allzu gründlichen Analyse den Reiz zu nehmen, und dass der Künstler sich unbeschwert von Theorien und Formeln ganz der elementaren Leidenschaft seiner Inspiration überlässt, möchten wir beiden nicht verwehren. Der Ästhetiker jedoch ist weder empfindsamer Betrachter noch inspirierter Künstler. Seine eigentliche Aufgabe besteht darin, zu verstehen und verständlich zu machen, was der Erregung und Verwirrung des Genusses und dem Taumel des schöpferischen Tuns entgeht. Könnte man dieselbe Vorfrage nicht auch der Religionsphilosophie entgegenhalten, die es nicht scheut, sich bis zum höchsten Heiligtum der Seele vorzuwagen und ihr Aufstreben zu den Gipfeln des Unendlichen zu messen?

- 4 Ästhetik lässt sich also lehren. Und sie verdient es, gelehrt zu werden, sie muss gelehrt werden. Bei näherer Betrachtung ist die Ästhetik in der gesamten literaturwissenschaftlichen Lehre unserer Fakultäten allgegenwärtig. Professoren und Studenten betreiben – bewusst oder, wie in den meisten Fällen, unbewusst – fortwährend Ästhetik. Jedes Urteil, jedes lobende oder kritische Attribut ist ästhetisch. Jenes antike oder moderne Gedicht ist schön, ernst, edel, ergreifend, jene tragische Szene erhaben, jene Szene einer Komödie von plumper oder feinsinniger oder ironischer oder humoristischer Komik. Schön, erhaben, tragisch, komisch – wer erläutert unseren Studenten die wahre Bedeutung dieser Wörter, die ja schließlich Begriffe darstellen? Wer erklärt ihnen ihre Herkunft, die psychologischen Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen, ihre inneren Zusammenhänge? – Aber jeder weiß doch, was mit diesen Worten gemeint ist! Gewiss. Allerdings werden sie vage und ungenau verstanden. Obliegt es nicht der universitären Lehre, das Vage genauer zu bestimmen und das Undeutliche klar zu formulieren?
- 5 Ästhetik kann also unterrichtet werden und verdient, unterrichtet zu werden. Doch muss man hierfür nicht die philosophischen Disziplinen berücksichtigen, mit denen sie in engem Zusammenhang steht? Kann man sie von der Metaphysik, der Logik, der Psychologie, der Soziologie trennen? Ihre Wechselbeziehungen sind unbestreitbar. Doch selbst wenn man sie berücksichtigt, darf man den ursprünglichen Gegenstand der ästhetischen Forschung nicht aus den Augen verlieren. Die ästhetische Einstellung bildet, auch wenn sie zugleich an der praktischen, sinnlichen, intellektuellen, moralischen und religiösen Einstellung teilhat, eine vollkommen eigenständige Art, Dinge und Wesen zu betrachten. Davon ausgehend muss diese Einstellung selbst und um ihrer selbst willen betrachtet werden. Es ist für eine Wissenschaft nicht folgenlos, wenn sie von den Disziplinen, in die sie eingebettet war, abgetrennt wird. Man denke nur daran, welche herausragenden Fortschritte die Psychologie seit ihrer Abspaltung von der eigentlichen Philosophie vollbracht hat. In der Tat zeigt sich erst nach der Abgrenzung von den benachbarten Disziplinen, mit denen eine Wissenschaft über Jahrhunderte hinweg verschmolzen war, welchen eigenen Zweck diese Wissenschaft verfolgt und mit Hilfe welcher Methoden sie diesen Zweck möglichst direkt und umfassend erreicht. Dies ist in der Geschichte der Wissenschaften ein unanfechtbares Gesetz, das für die Ästhetik ebenso gilt wie einstmals für die Astronomie und die Chemie.

II

- 6 Die Ästhetik ist somit eine eigenständige Wissenschaft. Und sie ist eine sehr alte Wissenschaft. Seit die Philosophen versucht haben, Außenwelt und Innenwelt denkend nachzuvollziehen, seit sie die schwindelerregende Fülle der Phänomene in einige wenige, zu deren Erklärung hinreichende Konzepte zu fassen suchten, unterschieden sie neben den Kategorien des Wahren und des Guten auch die Kategorie des Schönen. Dieses Schöne offenbarte sich ihnen als letzte Wirklichkeit, als Wesen, als Idee, und die ersten Ästhetiker – die Ästhetiker Indiens, die griechischen Ästhetiker Platon, Aristoteles, Plotin und lange Zeit nach ihnen die deutschen Ästhetiker und Metaphysiker Schelling, Hegel, Vischer usw. – strebten vor allem danach zu erkennen, wie dieses Wesen beschaffen war und in welcher Beziehung – Vorherrschaft, Zusammenwirken oder Unterordnung – es zu der Idee des Wahren und der Idee des Guten stand. Ästhetik war in ihrer ersten Gestalt Metaphysik.
- 7 Je weiter sich das philosophische Denken in diese Fragen vertiefte, desto deutlicher erkannte man, dass das Schöne nicht allein eine Idee im platonischen Wortsinne, eine außerhalb unseres Bewusstseins befindliche Wirklichkeit war, sondern auch das Bewusstsein einer von unserem Geist gebildeten, geformten Wirklichkeit. Das führte zu der Frage, wie diese Geistestätigkeit zu definieren sei oder, folgt man den Begrifflichkeiten der Scholastiker, durch welche spezifischen Vermögen die Idee des Schönen erschaffen und entwickelt werde. Nach langem, vorantastendem Forschen kam Kant zu dem Schluss, dass die ästhetische Tätigkeit im Wesentlichen auf der *Urteilkraft* beruht: Ein Gegenstand ist nicht deshalb schön, weil er auf eine besondere Weise eine der innersten Wesenheiten der Dinge verkörpert, sondern weil wir ihn, indem wir ihn geistig erfassen und uns mit ihm auseinandersetzen, den Formen der Urteilkraft unterziehen, wobei diese vom Verstand als dem Vermögen der Begriffe einerseits und von der Vernunft als dem Vermögen der Ideen andererseits zu unterscheiden ist. Die eigentliche Frage, die einzige Frage, der die Ästhetiker nachgehen müssen, ist, ob wir berechtigt sind, für unser Urteil, ein Gegenstand sei schön, erhaben, anmutig usw., allgemeine und notwendige Verbindlichkeit einzufordern. Auf diese Weise wird die Ästhetik mit Kant zur Logik.
- 8 Allerdings hatte man lange vor Kants Erklärungsversuch bemerkt, dass es zwar legitim war, das Schöne zumindest teilweise unserer rein geistigen Arbeit zuzuschreiben, man diese Arbeit jedoch nicht allein auf die Urteilkraft beschränken konnte. Man betrachtete den Akt der ästhetischen Wahrnehmung als einen allgemein psychischen Prozess und versuchte, die daran beteiligten Elemente zu bestimmen und festzustellen, ob und wie das Gedächtnis, die Einbildungskraft, der Verstand an sich, die Vernunft und insbesondere das nicht nur die Anstrengungen der Urteilkraft begleitende, sondern das ihr wie die Seele innewohnende Gefühl den Akt der ästhetischen Wahrnehmung beeinflussen. Anders gesagt, man unterzog das Schöne einer psychologischen Analyse, womit die auf die Ästhetik angewandte Methode sich von einer zunächst metaphysischen und logischen zu einer genuin psychologischen Methode entwickelte. Ich muss hierbei wohl kaum all die englischen, französischen und deutschen Ästhetiker nennen, die seit Burke bis zu den Psychologen unserer Zeit zu dieser Aufgabe beigetragen haben.
- 9 Was konnten die heutigen Ästhetiker dem derart vollendeten Werk hinzufügen? Folgendes: Wenn wir uns vor einem Gegenstand befinden, unabhängig davon übrigens,

ob es sich um einen Gegenstand der Natur oder der Kunst handelt, und wenn wir diesen Gegenstand schön, erhaben, hübsch, anmutig nennen, müssen wir vor allem zwischen unserer speziellen *Einstellung* diesem Gegenstand gegenüber und den ihm innewohnenden Eigenschaften unterscheiden. Diese Geisteshaltung, die Art, wie wir den Gegenstand betrachten und ihn dadurch erst zu einem ästhetischen machen, geht von uns aus und hängt von uns ab, nicht vom Gegenstand: Wenn wir uns der ästhetischen Sichtweise verweigern, kommen weder Schönheit noch Hässlichkeit, noch Erhabenes, noch Anmut zustande. Folglich drängte sich den Ästhetikern als erster Schritt auf, zu bestimmen, worin die ästhetische Einstellung besteht; die meisten von ihnen schreiben sie heute einhellig der *interessenlosen Kontemplation* bzw. *Betrachtung* zu. Damit ein Gegenstand in die Sphäre des Ästhetischen eintritt, muss man ihn gewissermaßen der Wirklichkeit entreißen, ihn aus dieser herauslösen und ihn betrachten, als dürfe er allein in der Sphäre der Betrachtung existieren. Doch die Betrachtung allein genügt nicht, um den Gegenstand zu einem schönen, hässlichen, erhabenen, anmutigen werden zu lassen. Schönheit, Hässlichkeit, Anmut hängen nicht von uns ab, sondern vom Gegenstand. Damit uns jedoch der Gegenstand schön, hässlich, anmutig erscheinen kann, müssen wir ihn als Bild, als Erscheinung bannen. Eine bedeutsame Errungenschaft der zeitgenössischen Ästhetik ist die grundlegende Unterscheidung zwischen dem Ästhetischen und den Spezifikationen des Ästhetischen: das Schöne, das Hässliche, das Erhabene usw.

- 10 Nach dieser ersten und grundlegenden Unterscheidung wollen wir uns dem Gegenstand zuwenden, den wir in der Sphäre des Ästhetischen existent werden lassen, den wir also betrachten, und uns fragen, aus welchen verschiedenen Faktoren diese Betrachtung besteht. Die meisten Ästhetiker fassen sie in drei Gruppen: *direkte Faktoren*, *formelle Faktoren* und *assoziative Faktoren*.
- 11 Und an erster Stelle ist – unabhängig davon, welchen Gegenstand der Natur oder der Kunst wir kontemplativ anschauen, ob es sich um eine Pflanze, einen Baum, ein Gemälde, eine Büste, menschlichen Gesang, ein Orchesterstück handelt (denn der Begriff der kontemplativen Betrachtung bezieht neben dem Sehen das Hören selbstverständlich mit ein) – das wichtigste und nicht weiter reduzierbare Element des Eindrucks, den wir empfangen, eine Empfindung: Lichtempfindung, Farbempfindung, Klangempfindung und, wenn wir diese Empfindungen weiter zergliedern und eingehender analysieren, Bewegungsempfindung, Muskelempfindung. Diesen direkten Faktor versuchte die alte Ästhetik missbilligend aus dem Reich der Schönheit zu verstoßen und in jene Sphäre der niederen Vermögen zu verbannen, der sie nicht nur jeden Beitrag zum eigentlichen ästhetischen Eindruck absprach, sondern zudem dessen Trübung und Verunreinigung unterstellte. Hier wendet die neue Ästhetik ein, dass der ästhetische Eindruck ohne diesen direkten Faktor nicht vorstellbar ist, dass jeder Gegenstand der Natur und jedes Kunstwerk, wie gewaltig und komplex diese auch seien, auf welche Art sie unsere höheren Vermögen auch ansprechen, ausschließlich in der Empfindung und durch dieselbe existieren. Der Morgenhimmel im Frühling und sein helles Azur, das unermesslich weite Meer, der tiefe Wald ebenso wie Raffaels *Verklärung Christi*, Michelangelos *Allegorien der Nacht*, Beethovens Symphonien bestehen zuvorderst aus Farbflecken und Klängen. Entfernt man Flecken und Klänge, ist sofort alle Schönheit, alle Erhabenheit, alle Anmut dahin. Die erste Aufgabe des Ästhetikers besteht somit darin, die Lichtempfindungen, die Farbempfindungen, die Klangempfindungen im Zusammenhang mit den sie begleitenden und nuancierenden Bewegungs- und Muskelempfindungen zu untersuchen. Es wird sofort ersichtlich,

welch unendliches Feld sich der neuen Ästhetik auftut und dass sie nicht, wie die alte Ästhetik, in erster Linie alles der Metaphysik, der Logik und der Psychologie der höheren Vermögen entlehnt, sondern sich an die Physik und die Physiologie wendet. Die erste Hilfswissenschaft der Ästhetik ist die physiologische Psychologie eines Johannes Müller, eines Weber, eines Fechner, eines Wundt.

- 12 Doch dieser ausschließlich Empfindungen umfassende, direkte Faktor macht allein nicht einmal das Oberflächliche des ästhetischen Gegenstandes aus. Naturgegenstand und Kunstgegenstand rufen in uns nicht nur Licht-, Farb-, Klangempfindungen, Bewegungs- und Muskelempfindungen hervor, diese Empfindungen gruppieren sich darüber hinaus auf eine bestimmte Weise, ordnen sich untereinander an. Diese Gruppierung, diese Anordnung bildet die *Form* des Gegenstandes. Gewiss wird unser Sinnesapparat im Angesicht des Himmels, eines Gemäldes, einer Gruppe, eines Gesangs in erster Linie von den Sinneseindrücken des Lichts, der Farben, des Klangs angesprochen und folglich müssen diese auch zuerst untersucht werden. Doch schließlich gehen diese Empfindungen eine Verbindung ein, stimmen sich aufeinander ab, zeichnen sich in Raum oder Zeit ab. Entgegen der allgemeinen Auffassung *sehen* wir nicht etwa Linien und Formen, sondern *erschaffen* sie, indem wir unsere visuellen Eindrücke mit taktilen, motorischen und muskulären Empfindungen verknüpfen. Dieser Schaffensakt vollzieht sich dank einer weit zurückreichenden, ererbten Erfahrung so schnell, so augenblicklich, dass wir den Akt, den wir vollziehen, nicht mehr wahrnehmen und eine Form zu sehen glauben, obwohl wir sie tatsächlich erschaffen. Die moderne Ästhetik untersucht also im Anschluss an die unmittelbaren Empfindungen die *Form* derselben. Letztlich lassen sich sämtliche Aspekte der Natur und sämtliche Kunstgegenstände – die Werke der bildenden Kunst: Bauwerk, Gruppe, Gemälde; die musikalischen Werke: Gesang einer einzelnen Stimme, das gewaltige Tosen des Orchesters; die Werke der Dichtkunst: Lyrische Dichtung, Epos, Roman, Drama; der künstlerische Ausdruck der Bewegung: Tanz – auf Beziehungen räumlicher und zeitlicher Elemente zurückführen, also auf Formen. Der zweite Schritt der Ästhetiker besteht somit darin, nach der Untersuchung der einzelnen, gleichsam nackten Empfindungen zu versuchen, die Verhältnisse, die Formen, die – seit die Menschen die Kontemplation erlernt haben – Augen und Gehör entzücken, zu entwirren und sie von denjenigen zu unterscheiden, die ihnen Pein bereiten.
- 13 Gleichzeitig haben die modernen Ästhetiker bemerkt, dass diese grundlegenden Anstrengungen des ästhetischen Tuns – Empfindungen des Lichts, der Farben, des Klangs, der Bewegung, der Muskeln sowie Wahrnehmungen von Beziehungen und Formen – intensiv auf unser affektives Empfindungsvermögen einwirken, uns angenehm oder unangenehm berühren, uns beflügeln oder bedrücken, uns anspannen oder entspannen, uns Lust oder Unlust bereiten, kurz, mit Gefühlen einhergehen. Sicher haben die alten Theoretiker, wie bereits angemerkt, die Rolle, die dem Gefühl bei der ästhetischen Wahrnehmung zukommt, nicht verkannt. Doch da sie die sensorischen und formellen Elemente des ästhetischen Eindrucks, die gleichsam sein Gerüst bilden, unberücksichtigt ließen und die ästhetische Tätigkeit allein als Äußerung der höheren Vermögen des Geistes betrachteten, hatten sie das Gefühl ganz selbstverständlich zur emotionalen Begleiterscheinung dieser höheren Vermögen gemacht, es wie etwas Komplexes und Subtiles betrachtet, hatten es, mit anderen Worten, vergeistigt. Für Kant zum Beispiel ist das ästhetische Gefühl ausschließlich der emotionale Nachhall des ästhetischen Urteils. Ein Gegenstand ist schön, wenn wir urteilen, dass das Wohlgefallen an ihm von der Allgemeinheit geteilt werden kann, und

das tatsächliche ästhetische Gefühl ist das Gefühl, das durch das Bewusstsein dieser Allgemeingültigkeit hervorgerufen wird. Die zeitgenössische Ästhetik streitet nicht ab, dass das Bewusstsein dieser Allgemeingültigkeit – übrigens unabhängig davon, ob sie real, allumfassend ist oder hypothetisch, unvollständig und wie ein zu erreichendes Ziel, wie ein Imperativ uns innewohnt – ein Element des ästhetischen Eindrucks sein kann, doch sie vertritt die These, dass man vor den Gefühlen, die das Urteil begleiten, zunächst jene untersuchen muss, die die Empfindungen und die Wahrnehmung von Formen begleiten und deren Untersuchung die alte Ästhetik abgelehnt hatte. Damit hat sich den modernen Ästhetikern ein neues, äußerst wichtiges und anspruchsvolles Forschungsfeld eröffnet.

- 14 Direkte und formelle Faktoren bieten jedoch noch keine erschöpfende Erklärung des ästhetisch betrachteten Gegenstandes. Bisher haben wir zum einen nur Licht- und Farbflecken sowie einzelne Töne, zum anderen die Anordnung und Kombination dieser Elemente zu einer Form. Doch Flecken, Klänge, Kombinationen aus Flecken und Klängen – musikalische Klänge ebenso wie Klänge, die Wörter bilden – *assoziiieren* wir mit Vorstellungen. Jener Naturgegenstand ist der Himmel, ein anderer das Meer, ein dritter eine Weide. Jenes Werk lässt uns eine Landschaft, Männer, Frauen erkennen; ein anderes Gefühle: Traurigkeit, Melancholie, Freude; ein nächstes schließlich von Gefühlen durchströmte, durch Emotionen verstärkte Vorstellungen. Das alles wird uns entgegen der allgemeinen Auffassung nicht dargeboten, sondern von uns erschaffen. Eine Orange, so Fechner, ist für uns nichts anderes als ein gelber Fleck, der eine besondere Form aufweist, den uns aber die Erfahrung mit Sinneseindrücken des Geruchs und des Geschmacks zu verbinden gelehrt hat. Dasselbe gilt für die Gegenstände, die der Architekt, der Bildhauer, der Maler, der Musiker, der Dichter, der Tänzer und der Mime darstellen bzw. abbilden. Erst unser Geist fügt dem Sinneseindruck und der Formenwahrnehmung die Bedeutung eines Naturgegenstandes oder den Gegenstand künstlerischer Darstellung hinzu, sie sind von uns erdacht. Folglich besteht jeder ästhetisch betrachtete Naturgegenstand und jeder Kunstgegenstand gewissermaßen aus drei Bereichen, die gleichwertig berücksichtigt und in gebührender Reihenfolge, beim untersten Bereich angefangen bis hinauf zum obersten, untersucht werden müssen.
- 15 Dieses Verständnis der Ästhetik war nun wesentlich weiter und umfassender als das der alten Ästhetik und erforderte zwingend eine Methode, die ihren Zielen genüge: die *entwicklungsgeschichtliche* Methode, die, seit sie von Darwin auf die Frage nach der Entstehung der Arten angewandt wurde, alle Wissenschaften erneuert hat und die bei genauerer Betrachtung nichts anderes ist als die Anwendung der historischen Methode auf organische, psychologische und soziale Phänomene. Sie besteht nicht darin, das Höhere auf die Stufe des Niederen herabzusetzen, sondern vom Niederen zum Höheren aufsteigend alle dazwischenliegenden Etappen nachzuvollziehen. So verwerfen die Ästhetiker unserer Zeit keine der Methoden ihrer Vorgänger. Sie wissen, dass, wenn wir einen Naturgegenstand oder ein Kunstwerk vor uns haben und zu verstehen suchen, unsere gesamte Geisteskraft gefordert ist: das Gedächtnis, die Einbildungskraft, das Assoziationsvermögen, der Verstand an sich sowie die Ideen ordnende, gestaltende und hervorbringende Vernunft. Sie erkennen den Anteil, der der introspektiven Psychologie, der Logik und der Metaphysik bei der Untersuchung des ästhetischen Prozesses zugestanden werden muss, an. Doch sie sind der Auffassung, dass, bevor vollständig und genau untersucht werden kann, welchen Anteil die so genannten höheren Vermögen an diesem Prozess haben, man sich zuerst dem Anteil der so

genannten niederen Vermögen – Sinnesempfindungen, sinnliches Gefühl, Wahrnehmung elementarer Formen – widmen muss, da ohne deren Zutun das ästhetische Phänomen in seiner Gesamtheit nicht zustande kommen könnte.

- 16 Die entwicklungsgeschichtliche Auffassung hat die zeitgenössischen Ästhetiker zwangsläufig dahin geführt, ihre Forschungen nicht mehr, wie zuvor in der alten Ästhetik, mit der Untersuchung gewaltiger Naturschauspiele und komplexer Kunstwerke – wie etwa eines Tempels, einer Kathedrale, einer Gruppe, eines Gemäldes mit vielen Figuren, eines Epos, einer Tragödie, eines Romans – zu beginnen, sondern mit der Untersuchung relativ einfacher Formen – Linien, geometrische Formen, Wohlklänge und Dissonanzen –, die bei allen gewaltigen Schauspielen, allen komplexen Kunstwerken wiederzufinden sind.
- 17 Sie sind sich bewusst, dass diese einfachen Formen weder das Ganze noch das Wesentliche der ästhetischen Betrachtung ausmachen, erkennen in ihnen jedoch ihre Basis und schließen daraus, dass sie hier bei ihrer Untersuchung ansetzen müssen.
- 18 Wie lassen sich diese einfachen und bescheidenen Elemente untersuchen? Gerade in diesem Punkt haben die modernen Ästhetiker die radikalsten Neuerungen eingeführt. Um die Analyse so eingehend und präzise wie möglich zu gestalten, bauten sie nicht länger auf die von der alten Ästhetik angewandte psychologische Methode der Introspektion. Obgleich sie diese nicht aufgaben und sich bewusst waren, dass immer wieder auf sie zurückgegriffen werden muss, bedienten sie sich seit den denkwürdigen Arbeiten Fechners des Experiments. Mit einer Reihe von Verfahren, auf die hier nicht im Einzelnen einzugehen ist – Auswahl- und Aufbaumethoden, Untersuchung gewöhnlicher Gegenstände, Methoden des Ausdrucks und Eindrucks –, wurden einfachste ästhetische Phänomene, die bei den meisten Betrachtern die gleichen Gefühle der Lust hervorriefen, auf ihre wesentlichen Elemente hin untersucht. So wurden an vielen deutschen und amerikanischen Universitäten Ästhetiklabore eingerichtet, in denen die Studenten angehalten sind, mithilfe wohldurchdachter Instrumentenanordnungen die Intensität der Sinneseindrücke und elementaren ästhetischen Gefühle zu messen. Sie sollen klar voneinander abgrenzen, was bei dem gesamten Vorgang der ästhetischen Erfahrung unmittelbar und spontan aus dem Sinneseindruck hervorgeht und was Assoziationen und Denken diesen direkten Faktoren hinzufügen und sodann Vergleiche vornehmen, wie etwa zwischen dem Eindruck, den ein kurzer Blick auf ein projiziertes Kunstwerk hervorruft, und dem Eindruck, der bei einer fünf- oder sechsmal so langen Betrachtung desselben Kunstwerkes entsteht. Die Université de Paris verfügt bislang nicht über ein derartiges Labor, beabsichtigt jedoch die Einrichtung eines solchen. Bis dahin ersetzt der Professor die fehlenden Instrumente durch Notbehelfe und untersucht anhand von Experimenten an zahlreichen Probanden die ästhetischen Phänomene des Sehens und Hörens.
- 19 Gewiss wirken die bisher in den Experimenten erzielten Ergebnisse im Vergleich zu den in der alten Ästhetik angestrebten Erkenntnissen wenig aufschlussreich, dürftig und grob. Doch es ist nicht von der Hand zu weisen, dass die Ästhetik, so sie denn eine Wissenschaft werden soll, versuchen muss, subjektive Eindrücke durch objektive, überprüfbare und messbare Kenntnisse zu ersetzen. Der Weg, der sich hiermit der Erforschung des Schönen und der weiteren ästhetischen Kategorien eröffnet, zeichnet sich gerade erst ab. Dies ist nur ein weiterer Grund dafür, dass junge und kühne Wissenschaftler ihn auskundschaften sollten. Die Zukunft wird zeigen, ob dieser Weg

zum beabsichtigten Ziel führt – viele Ästhetiker sind in dieser Hinsicht weiterhin skeptisch. Erfahren wird man es jedoch nur, wenn man diesen Weg beschreitet und sich dabei sämtlicher Instrumente bedient, die die moderne Wissenschaft zur Verfügung stellt. Wenn der Versuch scheitert, wird das Scheitern selbst eine Lehre sein – wie Kant sagte: »Die Kenntnis seiner Unwissenheit setzt also Wissenschaft voraus«.¹

III

- 20 Bis hierhin sind wir bei dem Versuch, die Ziele und Methoden der zeitgenössischen Ästhetik zu bestimmen, allein auf die Betrachter eingegangen; wir haben zwischen Gegenständen der ästhetischen Betrachtung, die der Natur angehören und solchen, die der Kunst zu verdanken sind, nicht unterschieden. Wir müssen uns nun dem ureigenen Gebiet der Ästhetik, dem Kunstwerk, zuwenden.
- 21 Zwei Blickwinkel bieten sich zur Betrachtung des Kunstwerkes an: Man kann es als subjektive Schöpfung der produktiven Einbildungskraft des Menschen betrachten oder sich fragen, worin es in sich selbst besteht, unabhängig von jeglicher Beziehung zu seinem Schöpfer, als objektive Tatsache, als eine den anderen Wirklichkeiten der Außenwelt gleichwertige Wirklichkeit; man kann erörtern, worin sein Ursprung besteht, wie und unter welchen Einflüssen es sich entwickelt, ausdifferenziert und in bestimmten Formen Gestalt angenommen hat.
- 22 Die erste dieser beiden Forschungsrichtungen wurde von der alten Ästhetik nicht vernachlässigt. Sie versuchte einerseits, das Wesen künstlerischen Schaffens, die wichtigsten künstlerischen Vermögen zu erörtern und untersuchte andererseits die großen Epochen, die großen Stile, die großen ästhetischen Formen. Schließlich unternahm sie auch die eingehende Analyse einzelner Kunstwerke. Sie beschäftigte sich zum einen mit der Psychologie des Künstlers und versuchte zum anderen, die Kunstgeschichte mit dem Atem der Philosophie zu beseelen und auf diese Weise zu vertiefen.
- 23 Meines Erachtens lässt sich behaupten, dass mehr noch als die ästhetischen Untersuchungen im engeren Sinne, die sich dem Zuschauer und kontemplativ Betrachtenden widmen, insbesondere die Untersuchungen zur Kunst der zeitgenössischen Ästhetik neue Forschungsmethoden und Forschungsgegenstände verdanken. Wollte ich diese in ein Wort fassen, würde ich sagen, dass die zeitgenössische Ästhetik bestrebt ist, neben der Kunstgeschichte eine neue Wissenschaft zu gründen, die sie *Science de l'Art*, *Kunstwissenschaft*, *Art science* nennt. Worin besteht der Gegenstand, worin die Methoden dieser neuen Wissenschaft?
- 24 Meinem Verständnis nach muss sich die Kunstwissenschaft in sechs große Kapitel aufgliedern:
 1. Der Künstler und das Wesen der Kunst im Allgemeinen
 2. Die Entwicklungsgeschichte der Künste
 3. Das System der Künste
 4. Die Gesetze der Kunst
 5. Die Technik der Kunst
 6. Die Erforschung einzelner Künstler und Kunstwerke
- 25 1. Und allem voran: der Künstler und die Kunst im Allgemeinen. Wir sagten bereits, dass die alte Ästhetik dieses Problem durchaus nicht übersehen hat. Sie ging der Frage

nach, ob das künstlerische Schaffen besondere und einzigartige Vermögen beansprucht oder ob der schöpferische Künstler sich solcher Vermögen bedient, die im gewöhnlichen Seelenleben des Menschen vorkommen, diese jedoch auf einzigartige Weise nutzt. Die Kunstwissenschaft setzt bei diesem Problem an dem Punkt an, an dem die alte Ästhetik sich abgewandt hatte. Mit der entwicklungsgeschichtlichen Methode wurde die Fragestellung dabei sowohl erweitert als auch vereinfacht. Anstatt den künstlerischen Instinkt und seine höchste Erscheinungsform, das Genie, als geheimnisvolle und unerklärliche Kraft zu betrachten, in die einzudringen vermessen und gleichsam gottlos wäre, hat sich die zeitgenössische Ästhetik diesem Instinkt ohne ekstatischen Mystizismus genähert und beansprucht, ihn wie jede andere psychische Tätigkeit zu analysieren und bis in seine einzelnen Bestandteile nachzuvollziehen. So schreibt sie, wie die alte Ästhetik, den schöpferischen Akt letztlich dem zu, was man unter dem Begriff der produktiven Einbildungskraft der reproduktiven Einbildungskraft gegenüberstellt. Diese besondere Äußerung der Einbildungskraft versuchten die zeitgenössischen Ästhetiker mit analogen Äußerungen desselben Vermögens zu vergleichen. So analysierten sie die Beziehungen zwischen produktiver Einbildungskraft, Traum und Halluzination; sie untersuchten die Verbindungen zwischen Bild und Gefühl, Bild und Bewegung und stellten fest, dass die Phänomene des künstlerischen Schaffens nichts anderes sind als eine besondere Erscheinungsform des unwiderstehlichen Dranges jedes Bildes, das durch einen intensiven Gefühlseindruck in unserem Bewusstsein erschaffen und bewahrt wird, in Bewegung umgesetzt zu werden, sich zu äußern. Sie haben dem Nachahmungstrieb, den schon Aristoteles für eine der ergiebigsten Quellen der Kunst hielt, in ihren Analysen des künstlerischen Instinkts viel Platz eingeräumt. Allerdings bedienten sie sich bei seiner Untersuchung sämtlicher Mittel, die ihnen die Entwicklungspsychologie zur Verfügung stellte, und drangen so vom künstlerischen Nachahmungstrieb bis zur Mimikry des Kindes und der Tiere vor. Sie zogen darüber hinaus zum Vergleich mit dem künstlerischen Schaffenstrieb den Spieltrieb heran und untersuchten zur Erhellung dieses so grundlegenden Begriffes nicht nur das Spiel des Kindes, sondern auch das der Tiere. Sie entdeckten des Weiteren die unauflösbaren Beziehungen, die den künstlerischen Instinkt sowohl im Ursprung aller Künste als auch in deren höchsten Formen mit dem religiösen Gefühl verbinden: mit der Magie, den Riten usw. Schließlich bemühten sie sich, noch weiter vorzudringen, zu den tiefsten Wurzeln des künstlerischen Triebes, und glaubten, dessen Entstehen im schöpferischen Instinkt schlechthin entdeckt zu haben, im Geschlechtstrieb nämlich. Auch hier zeigt sich, dass die neue Ästhetik zahlreiche neue Fragestellungen aufwirft und zahlreiche neue Wege eröffnet, die die Wissenschaftler gerade erst betreten haben und auf denen sie, neben unvermeidlichen Misserfolgen, möglicherweise viele bedeutende Erfolge erwarten.

- 26 Um das Geheimnis des künstlerischen Schaffens und des Ursprungs der Kunst zu durchdringen, war die alte Ästhetik zudem von vollendeten Künstlern und komplexen Kunstwerken ausgegangen, hatte sich der Frage gewidmet, was einen Architekten, einen Bildhauer, einen Maler, einen lyrischen, epischen oder dramatischen Dichter, was einen Tempel oder eine Kathedrale, eine Büste oder ein Gruppe, ein Fresko oder ein Ölgemälde, eine Ode oder ein Sonett, ein Volksepos oder ein höfisches Epos, eine klassische Tragödie oder ein romantisches Drama ausmacht. Auch hier halten die zeitgenössischen Ästhetiker die Methode für unzulänglich und sind der Auffassung, dass vielmehr entwicklungsgeschichtlich vorzugehen sei. Der ursprüngliche künstlerische Instinkt offenbarte sich, wie wir aus sicherer Quelle wissen, in der Tat

nicht in den höheren oder idealen Künsten, nicht in den hohen und komplexen Werken, die die Menschen bewundern; er äußerte sich zunächst in bescheidenen Formen, die die alte Ästhetik hochmütig und missbilligend ignorierte. Die ersten Kunstwerke waren Tätowierungen und Vernarbungen; waren in den Sand gezogene oder in Baumrinde geritzte Linien; waren, als sich die Menschen noch weiter aus dem tierischen Stadium erhoben, Verzierungen, Waffen, Stoffe, Töpfereien, Haushaltsgegenstände, Tänze, zu denen Worte gesungen, rhythmisiert, skandiert, vorgetragen und einfache Handlungen gespielt wurden. In diesen schlichten, unausgefeilten Äußerungen des Schaffenstriebes erkennt die zeitgenössische Ästhetik die kennzeichnenden Äußerungen der Kunst und nimmt ihre Untersuchung als Ausgangspunkt, um dann schrittweise über sämtliche Zwischenstufen zu den höheren oder idealen Künsten zu gelangen, die allesamt in diesen primitiven Formen wurzeln.

- 27 Bei der Untersuchung dieser Äußerungen stellten die zeitgenössischen Ästhetiker fest, dass, ebenso wie in der Natur, wo inmitten der schwindelerregenden Vielfalt der Motive einige Leitmotive durchscheinen, die beständig in immer neuen Variationen und Kombinationen auftauchen, sich auch bei den unendlich mannigfachen Äußerungen der Kunst einige Grundformen und identische Typen offenbaren. Um diese Typen zu erfassen, muss man nicht etwa die höheren Künste analysieren, sondern vielmehr das Handwerk oder die niederen Künste, deren Erzeugnisse zunächst ausschließlich materiellen Bedürfnissen nachkamen, doch mit denen nach und nach nicht nur notwendigen, sondern auch ideellen und interessenlosen Bedürfnissen Rechnung getragen wurde. In diesen einfachen Erzeugnissen offenbart sich, so Gottfried Semper, die *Ursprache* der praktischen Ästhetik, die dem Aufkommen der höheren Künste vorausging, sodass diese von ihren bescheidenen Vorgängern bereits eine klare Formensprache übernahmen, deren fortwährender Einfluss in der Hierarchie der Künste bis hinein in die höchsten Werke erkennbar ist. Als man diese Formen, diese Motive, diese Themen analysierte und diesbezüglich die Entwicklung der verschiedenen Völker durch die verschiedenen Epochen hinweg nachvollzog, fiel auf, dass die elementaren Formen der Kunst nicht von einer geheimnisvollen Inspiration herrührten, sondern dass sie eng mit dem materiellen Gebrauch, dem sie dienten, mit dem Ausgangsmaterial, aus dem sie bestanden, und den zu ihrer Fertigung angewandten Techniken zusammenhingen.
- 28 Diese Auffassung des Kunstwerks zieht bei eingehender Prüfung unerwartete und außerordentlich bedeutende Konsequenzen nach sich. Die alte Ästhetik erachtete das künstlerische Schaffen als eine grundlegend individuelle Tätigkeit: Das Kunstwerk war Ausdruck des Intimsten, Geheimsten, des Einzigartigsten, was der Persönlichkeit des Künstlers innewohnt. Wenn man nun das künstlerische Schaffen nicht in seinen höchsten idealen Formen betrachtet, sondern in seinen primitiven Äußerungen, in denen sich ihre Essenz offenbart, bemerkt man, dass es sich um eine außerordentlich soziale Tätigkeit handelt, dass Werkzeuge, Waffen, Gefäße, Stoffe nicht nur für die Gemeinschaft hergestellt werden, sondern darüber hinaus auch aus der gemeinschaftlichen Arbeit von Handwerker-gilden hervorgehen, die hierfür keinen Anspruch auf Originalität erheben. Ebenso sind die Künste des Wortes und der Bewegung in ihren ursprünglichen Formen soziale Tätigkeiten: Aus Tänzen, begleitet von Gesang und Musikinstrumenten, bei denen eine einfache, den ganzen Clan interessierende Handlung dargestellt wurde – Krieg, Jagd usw. – und an denen in je

unterschiedlicher Form der gesamte Clan teilnahm, entwickelten sich Dichtung, Drama sowie Musik und Tanz.

- 29 Will man vor diesem Hintergrund den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit erforschen, kann man sich nicht damit begnügen, sie wie bisher bei den hochzivilisierten Völkern zu untersuchen. Die alte Ästhetik widmete sich vor allem jenen Wundern, die das edle Volk der Griechen auf allen Gebieten der Kunst – mit seinen unübertroffenen Meisterwerken der bildenden Kunst, der Dichtkunst und der Dramatik – hervorgebracht hatte. Ihre Nachforschungen drangen kaum bis zur Kunst der Völker des Orients vor. Der entwicklungsgeschichtlichen Methode treu, orientieren sich die zeitgenössischen Ästhetiker nicht nur an den schlichsten, mehr der Notwendigkeit denn dem Ideal geschuldeten Formen, sondern untersuchen darüber hinaus jene, die von Völkern auf der untersten Stufe der Zivilisationshierarchie erschaffen worden waren, und verschmähen nicht einmal die genaue Analyse dessen, was ganz ohne Paradox als Kunst von Tieren zu betrachten ist: der Gesang, die Sprünge, die Instrumentalmusik der Vögel, ihr Balzen, ihre Tänze, die mit Schneckenhäusern und Federn geschmückten Lauben, in denen sie Balz und Tanz aufführen. In ihre Forschungen nahmen sie die Untersuchung kindlicher Kunst, insbesondere die Untersuchung von Zeichnungen, die für die Forscher der ethnologischen Ästhetik besonders wertvoll waren, sowie die Untersuchung der Kunst von Anomalen auf. Von dort wandten sie sich der prähistorischen Kunst zu, insbesondere der Höhlenkunst, die uns so viele wahrhaftige Meisterwerke hinterlassen hat. Anschließend beschäftigten sie sich lange und eingehend mit der Kunst der so genannten wilden Volksstämme. Auf diese Weise gesellen sich zu den oben angeführten Methoden – Metaphysik, Logik, introspektive, experimentelle und biologische Psychologie – die Methoden der Anthropologie, der Ethnographie, der Ethnologie und der Soziologie.
- 30 Diese Methoden haben uns höchst interessante Erkenntnisse über das Wesen und die Entwicklung der Künste geliefert. Wir wissen bereits, dass die primitiven Künste nicht aus per se ästhetischen Beweggründen entstehen und vor allem der Befriedigung praktischer Bedürfnisse dienen. Nun zeigt sich uns, dass sich die Entwicklung dieser Künste weder nach dem von Semper vorgeschlagenen Gesetz der Abhängigkeit der Formen von Material, Gebrauch und Techniken, noch nach dem von Taine aufgestellten Gesetz der gewissermaßen mechanischen Abhängigkeit des Kunstwerks von Rasse, Umwelt und historischem Zeitpunkt vollzieht.
- 31 Tatsächlich haben die Ethnographen und Ethnologen nämlich aufgezeigt, dass man bei Völkern, die räumlich und zeitlich am weitesten auseinander liegen, Werke von identischer Inspiration antrifft und dagegen bei blutsverwandten Völkern der selben Zeit und unter den selben klimatischen Bedingungen völlig verschiedene Werke vorfindet. Das bedeutet, dass die Entwicklungsgeschichte der Künste einem allgemeineren Gesetz gehorcht, und zwar, wie Bücher und Grosse feststellten, dem Gesetz der Arbeit, genauer, der Art der wirtschaftlichen Produktion, der Arbeitsform und Arbeitsteilung. Jagd-, Hirten- und Bauernvölker schufen jeweils entsprechende künstlerische Typen und Themen, ob sie nun die Polarregionen, Australien oder Afrika bewohnten, ob sie nun Eskimos, Buschmänner oder Neger² waren.
- 32 2. Die hier angeführten Sichtweisen der zeitgenössischen Ästhetik auf das Wesen der Kunst führen uns unmittelbar zu ihrer Entwicklung. Um den ästhetischen Instinkt in seinem Wesen zu erfassen, muss man zwar der entwicklungsgeschichtlichen Methode nach bei seinen Ursprüngen beginnen. Dies bedeutet selbstverständlich jedoch nicht,

dass man bei den Ursprüngen stehen bleiben soll: Das angestrebte Ideal besteht darin, in aufsteigender Reihenfolge von den bescheidensten Modellen, wie sie in der Kunst der Tiere, der kindlichen Kunst, der Kunst der Stammesvölker und der Wilden entstanden sind, bis zu den komplexesten Werken höchster Vollendung an der Spitze der hochzivilisierten Nationen vorzudringen. Darin besteht die Entstehungs- bzw. Entwicklungsgeschichte der Künste.

- 33 Diese Geschichtsschreibung erfordert ganze Heerscharen von Wissenschaftlern, deren Ergebnisse ein immens enzyklopädisch gebildeter Kopf eines Tages zusammenführen mag, und ist meines Erachtens folgendermaßen aufzubauen: Die vorbereitenden Kapitel sollten sich der Kunst der Tiere, der kindlichen Kunst, der Kunst der Anomalen widmen. Anschließend müsste eine erste, grundlegende Aufteilung vorgenommen werden, auf der einen Seite zunächst die niederen Künste, Handwerkskünste, die ornamentalen, die dekorativen Künste und auf der anderen Seite die idealen Künste. Die niederen Künste müssten nach den verwendeten Ausgangsmaterialien unterteilt werden, also danach, ob das Material flexibel, biegsam oder widerstandsfähig ist – modellierfähig und verformbar –, elastisch, stabförmig und relativ fest – von großer Dichte, Druck und Reibung widerstehend –, was Keramik, Tektonik (die Holzbaukunst) und Stereotomie (die Maurerkunst) ergibt. Ist diese an Gottfried Semper angelehnte Einteilung der niederen Künste vollzogen, müsste man jede einzelne zunächst in der Urgeschichte untersuchen, und anschließend bei den so genannten wilden Volksstämmen, die danach zu ordnen sind, welche Gesellschaftsstadien – Jäger, Hirten oder Bauern – sie durchlaufen haben und welche Kontinente oder Teile von Kontinenten sie bewohnen. Anschließend müsste man sich den historischen Epochen zuwenden, eine Unterscheidung der Kunst des Ostens und des Westens vornehmen, im Osten selbst erst die Kunst des Fernen Ostens untersuchen, also Chinas und Japans, anschließend die Kunst Indiens, Persiens, Afghanistans, Armeniens, Syriens, Babylons, Nordafrikas, Ägyptens und sich erst dann Europa widmen, zunächst Griechenland, Rom, Russland, Skandinavien und schließlich den großen Kunsnationen: Italien, Frankreich, Deutschland, England. Nach Abschluss dieser ersten, bereits beachtlichen Arbeit, müsste man ebenso mit den idealen Künsten verfahren und die Entwicklung der Architektur, unter Berücksichtigung ihrer Besonderheiten, der Bildhauerei, der Malerei, der Musik, der Wortkunst, des Tanzes und der Schauspielkunst in der Moderne nachvollziehen. Erst wenn wir über eine solche vollständige und methodisch verfasste Geschichte verfügen, ist uns die Entwicklung der Künste tatsächlich bekannt. Es sei nochmals betont, dass es sich hierbei um ein gewaltiges Werk handelt, das, um zu gelingen, Heerscharen von Wissenschaftlern erfordert; doch wir sind der Auffassung, dass es vollbracht werden muss und dass nur unter dieser Voraussetzung die Kunstgeschichte den Wandel zur Kunstwissenschaft vollziehen kann.
- 34 3. Wir führten oben an, dass, um die Entwicklungsgeschichte der Künste zu verfassen, eine vorläufige, ihrem speziellen Zweck dienliche Einteilung zu erstellen ist. Man kann die Existenz verschiedener Kunstgattungen, wie sie sich historisch gebildet haben, als gegeben erachten: Wir haben die niederen Künste und die idealen Künste; zu den niederen Künsten gehören die eisen- und holzverarbeitenden Künste usw., zu den idealen Künsten gehören die bildenden Künste, die Musik, das Wortkunstwerk und die Bewegungskünste.
- 35 Man kann das Problem jedoch auch aus einem anderen Blickwinkel betrachten. Unsere Studie über die Entstehung und die Essenz der Kunst im Allgemeinen sollte aufgezeigt

haben, in welchen spezifischen Tätigkeiten sich der künstlerische Instinkt äußert. Gehen wir von der Annahme aus, dass die Kunst ihrem Wesen nach, wie ich glaube, nicht nur der Ausdruck, sondern auch die unserem Gefühl entsprungene und durch die Einbildungskraft ausgearbeitete Darstellung äußerer und innerer Ereignisse in einem bleibenden Werk ist: eine für die Ewigkeit gebannte vorübergehende und flüchtige Eingebung. Wenn man sich auf diese Definition einigt, so kann man, so muss man erforschen, wie diese Empfindung, diese erfinderische Vorstellung in ihre jeweilige Form gegossen wurde, warum der künstlerische Instinkt in eben diesen Formen Gestalt angenommen hat. Hierin besteht die Frage nach dem *System der Künste*.

- 36 Diese beruht auf der Annahme, dass die verschiedenen Formen der Kunst trotz ihrer Getrenntheit eine Einheit bilden: Da sie allesamt Äußerungen der einen menschlichen Seele sind, müssten sie einen regelrechten Organismus und gleichsam einen Kosmos bilden. Das System der Künste kann die Gesetzmäßigkeiten dieses Organismus erhellen. Man kann diesen Kosmos nach dem Vorbild einiger Theoretiker gewissermaßen in zwei Kontinente teilen: die Welt des Raumes und die Welt der Zeit. Oder man teilt sie in drei Zonen: die Welt der Bewegung, die Welt der Ruhe und dazwischen die Welt der Kausalität. Man kann in der Welt der Bewegung vom Wort ausgehen, aufzeigen, dass das Wort ursprünglich Bewegung ist, ein *gestischer Klang*, es sich also aus einem stimmlichen und einem mimischen Element zusammensetzt; man kann darüber hinaus beobachten, dass die Geste das wesentliche Element der Mimik darstellt, das stimmliche Element wiederum das grundlegende Element der Musik, wodurch eine erste Verbindung zwischen Dichtung, Mimik und Musik hergestellt wäre. Bei den ruhenden Künsten kann man das *Bild* als Hauptexponenten in Betracht ziehen, als eine zweidimensionale Anordnung von Körper und Raum; man kann die Architektur als Gestaltung des Raumes und die Bildhauerkunst als Ausdruck und Gestaltung des Körpers auffassen und feststellen, dass die Malerei die den dreidimensionalen Dingen der Wirklichkeit entsprechende Synthese dieser beiden Künste darstellt. Man kann schließlich zwischen den auf diesem Wege gebildeten Paaren Verbindungen herstellen: Darstellende Kunst und Dichtung, die vom Menschen ausgehen und den Menschen im Blick haben; Architektur und Musik, die von einem umfassenderen Bereich ausgehen und auf eine größere Sphäre ausgerichtet sind; sie erobern jeweils den leeren Raum und die verfügbare Zeit, welche wir mit menschlichem Inhalt ausfüllen und damit die außerhalb des Menschen liegende Welt künstlerisch verwandeln und sein Inneres sensibilisieren. Man könnte auch drei große Bereiche unterscheiden: die ästhetischen Gebilde der Kunst, die ästhetischen Gebilde der Natur – Landschaften, Vogelgesang, historische Ereignisse, natürliche Körperhaltungen und Bewegungen, politische Reden, Liebesduette – sowie das, wofür Ziehen den Begriff der heterotelischen ästhetischen Gebilde vorschlug, Gebilde also, die in enger Beziehung zur Welt, zur Wissenschaft und zu nützlichen Zwecken stehen; man kann aufzeigen, dass für alle drei Bereiche eine grundlegende Gliederung gilt: die der gegenstandsbezogenen Künste – optisch, kinästhetisch-statisch (Tanz) und akustisch – gegenüber den Künsten des Wortes; man kann wiederum die Sphäre der optischen Künste in bildhauerische Künste – Skulptur und lebende Plastik – und grafische bzw. flächengestaltende Künste – Malerei und Zeichnung – unterteilen, die Beziehungen zwischen kinästhetischen und akustischen Künsten (Ballett), zwischen akustischen Künsten und den Künsten des Wortes – Lied, Oper – aufzeigen, wie auch das Zusammenfließen aller Künste – lebende Plastik, Malerei, Künste des Wortes, Musik – im lyrischen Theater, das die Schauspiel- und Regiekunst umfasst.

- 37 Hierbei handelt es sich nur um Beispiele, anhand deren ich aufzeigen möchte, wie das System der Künste die vorliegende Fragestellung beleuchten kann. Wichtig ist vor allem, das Problem als solches anzuerkennen und die verschiedenen Künste nicht als etwas sporadisch, unzusammenhängend und ohne jede Ordnung Entstandenes zu betrachten, sondern vielmehr als Schöpfungen des Geistes, die bestimmten Prinzipien der Ausdifferenzierung und des Fortschritts untergeordnet sind.
- 38 4. Wenn aber die Künste in ihren verschiedenen Erscheinungsformen und in ihren Beziehungen solchen Prinzipien gehorchen, gilt dies dann nicht auch für ihre Entwicklung? Mit anderen Worten, gibt es Gesetzmäßigkeiten bei Entstehung und Entwicklung von Epochen, Schulen, Kunstwerken? Es handelt sich hier um eine äußerst schwierige und umstrittene Frage, die sich zu Beginn von jeglicher Forschung in der Ästhetik und Kunstwissenschaft stellt. Wenn der Hauptfaktor in der Ästhetik und der Kunst das Gefühl ist und das Gefühl in seinem innersten Kern einzigartig und individuell ist, wie soll man diesen abweichenden Bestandteil unseres Ichs in Normen fassen? *De gustibus non est disputandum*. Im Reich des Geschmacks ist ein jeder souveräner Herrscher. Aber hat man nicht dennoch zu allen Zeiten über den Geschmack gestritten und behauptet Kant nicht zu Recht, dass, wenn wir einen Naturgegenstand oder ein Kunstwerk für schön, das heißt ästhetisch wertvoll, erklären, wir davon ausgehen, dass andere unserem Urteil zustimmen? Betrachten wir das Problem genauer. Es ist falsch zu behaupten, der Bereich des Gefühls sei den individuellen Launen, der Unordnung, der Anarchie zuzuordnen. Emotionen sind sehr wohl Gesetzen untergeordnet, die von Psychologen, wie zum Beispiel dem Dänen A. Lehmann, genauer bestimmt wurden. Und wenn man die Frage auf die Ästhetik ausweitet, kann man dann nicht die These vertreten, dass in jeder historischen Epoche neben einer gemeinsamen Denkweise, einem gemeinsamen Moralempfinden, einer gemeinsamen Empfindsamkeit auch ein gemeinsames emotionales Klima besteht, an dem alle Zeitgenossen bis zu einem gewissen Grad teilhaben? Existieren nicht sogar Gesetzmäßigkeiten, denen jeder Naturgegenstand und jedes Kunstwerk unabhängig von deren zeitlich bedingten Umständen sich fügen müssen, damit wir für sie empfänglich sind: Gesetze der Rekursivität, der Komplexität, der Typisierung usw.? Gehorcht nicht auch die Abfolge der großen Kunstepochen und ihrer kennzeichnenden Stile einer gewissen Gesetzmäßigkeit? War es Zufall, dass aus der Urzeit die Klassik hervorging, aus der Klassik der Barock, aus der Romantik der Realismus usw.? Ist es Zufall, dass trotz der Mannigfaltigkeit, der Unsicherheit und der Individualität des Geschmacks über den Wert bestimmter Werke und Künstler Einstimmigkeit herrscht? Gibt es nicht ästhetische Formen, die sich dem menschlichen Geist ebenso zwangsläufig aufdrängen wie die Grundprinzipien der theoretischen Wissenschaft und die Gebote der praktischen Wissenschaften, Formen, die von ihrer jeweiligen Epoche und ihrem jeweiligen Volk geprägt sind und dennoch bestimmte gemeinsame, unauslöschliche Züge aufweisen? Ästhetische Formen, die in der innersten Beschaffenheit des menschlichen Geistes wurzeln, oder gesellschaftliche Schöpfungen, die allein durch den Konsens der Mehrheit Notwendigkeit erlangten, deren Notwendigkeit im Übrigen weit zu fassen ist, und die Kant *bedingte* Notwendigkeit nennen würde bzw. nannte?
- 39 Wie auch die Antwort auf die hier aufgeworfenen Fragen ausfällt, die Kunstwissenschaft hat die Pflicht, sie zu stellen und an ihrer Lösung zu arbeiten: Hierin besteht ihre oberste Aufgabe.

- 40 5. Die Fragen nach dem System und der Gesetzmäßigkeit der Künste sind zwingend und notwendigerweise auch unter dem Aspekt der *künstlerischen Techniken* zu behandeln. Zwar sind einige Theoretiker der Ansicht, dass die verschiedenen Künste bestimmte Vorlieben unseres Geistes spiegeln und dass diese Vorlieben Gesetzmäßigkeiten gehorchen, die es zu ermitteln gilt; doch herrscht Einstimmigkeit darüber, dass jede Kunst sich unterschiedlicher Materialien bedient, diese Materialien auf eine bestimmte Art und Weise verwendet und die Seele der Betrachter mithilfe der ihr eigenen Mittel zu berühren sucht; die Frage nach den künstlerischen Techniken untersucht diese Ausdrucksmittel oder, um in den Worten der alten Ästhetik zu sprechen, die »Zeichen«, derer sich jede Kunst bedient. Auch dieser technische Aspekt muss, trotz der zahlreichen Versuche so vieler alter und moderner Theoretiker, noch erforscht werden. Nehmen wir zum Beispiel die Dichtung, jene Kunst, die seit Menschengedenken bei allen Völkern Gegenstand unzähliger tiefeschürfender Untersuchungen war. Alle Ästhetiker lehren, dass das Ausdrucksmittel der Dichtung schlechthin das Wort ist. Über die Frage, in welcher Eigenschaft des Wortes das eigentliche Ausdrucksmittel der Dichtung besteht, herrscht jedoch Uneinigkeit. Das Wort besteht nämlich einerseits aus Klängen – woraus folgte, dass sich Dichtung aus Musik zusammensetzt, aus dem Rhythmus der Verse, der Melodie der Reime, der Harmonie der verschiedenen Klänge, die sich zu Worten reihen. Doch andererseits sind die Klänge, aus denen sich Worte bilden, nicht rein musikalische Klänge, sondern tragen eine Bedeutung, können Figuren darstellen – und mit welcher Ausführlichkeit, welcher Präzision, welcher Anschaulichkeit? –, Bilder wachrufen, Gedanken schlechthin zum Ausdruck bringen, sodass das Wort zugleich Musik, Malerei und Werkzeug der Logik wäre. Wie hängen diese Elemente zusammen und wie hoch ist ihr jeweiliger Anteil am Ganzen? Dies ist eine der Fragestellungen der künstlerischen Techniken, zu der sich mit jeder einzelnen Kunstform – in der Architektur die sakrale und die weltliche Architektur, in der sakralen Architektur der Tempel, die Kathedrale usw., in der Musik das Concerto grosso, die Symphonie, das Quartett, die Oper, das Lied usw., in der dramatischen Dichtung die Pantomime, die Farce, die Tragödie, die Komödie, das Vaudeville usw. – weitere analoge Problemstellungen ergeben.
- 41 6. Sämtliche Forschungsbereiche, deren Programm ich hier kurz angedeutet habe, behandeln ausschließlich die Kunst und die Künste im Allgemeinen: Die Kunstwissenschaft steht, wie jede Wissenschaft, vor allem im Dienste des Allgemeinen. Andererseits liegt auf der Hand, dass wir uns ebenso sehr und sogar mehr noch als für die Kunst und die Künste im Allgemeinen für einzelne Künstler und Werke interessieren. Die Kunstwissenschaft würde sich überaus unzulänglich und enttäuschend gestalten, wenn sie, nachdem sie eine Methode erstellt und feste Beziehungen, Gesetzmäßigkeiten also, ermittelt hätte, nicht in der Lage wäre, sich von Angesicht zu Angesicht der Wirklichkeit im Besonderen zu stellen, wenn sie es nicht wäge, dem Einzelfall gegenüberzutreten. Sowohl in der Kunst als auch in der organischen Welt besteht jedes Individuum aus Elementen, die es mit all seinen lebenden Geschwistern teilt; die Kombination dieser Elemente ist jedoch bei jedem Individuum einzigartig, und das äußerste, anspruchsvollste und am schwersten zu erreichende Ziel jeder Wissenschaft besteht darin, die eigentümliche, plastische Verbindung zwischen den verschiedenen Elementen jedes Lebewesens, das Gesetz der besonderen und einzigartigen Ausformung, dem diese Elemente gehorchen, zu erklären. Wie die allgemeine Psychologie, die ihre Untersuchungen den Gesetzen des Geistes im Allgemeinen widmet, ergänzt wurde durch die individuelle Psychologie, die

in das geheime Zentrum der Persönlichkeitsentwicklung vordringen möchte, so muss man auch die allgemeine Ästhetik und die Kunstwissenschaft mit der *individuellen Ästhetik* verbinden. Um ein Kunstwerk und den Künstler, der es erschafft, zu verstehen, braucht man gewiss vor allem mitfühlende Begeisterung, die Fähigkeit, sich in das Innerste eines Werkes zu begeben, das Talent, es sich zu Eigen zu machen, es zu erleben, sich in das Werk zu verwandeln. Anscheinend handelt es sich im Wesentlichen um ein Liebeswerk, und ebenso wie ein jeder, aus Gründen, die die Psychologie lange zu erforschen gesucht und noch nicht entdeckt hat, sich nur zu einem bestimmten anderen Lebewesen hingezogen fühlt, ebenso kann uns nur eine bestimmte Kunstform, ein bestimmtes Kunstwerk, ein bestimmter Künstler vollends begeistern. Doch auch dann, wenn tatsächlich jede ästhetische Untersuchung von Einzelfällen Liebe und Feingefühl erfordert, wenn aufgrund dieses Liebesmoments jede Untersuchung der individuellen Ästhetik selbst zu einer Art Kunstwerk werden muss, bleibt der Anteil der Wissenschaft doch beachtlich. Wenn man einen Künstler, ein Werk zuerst lieben muss, um sie zu verstehen, so muss man sich anschließend doch auch seiner Liebe bewusst werden, das Kunstwerk sowohl in seinem Ganzen als auch in all seinen Einzelheiten begreifen, es der Gruppe zuordnen, zu der es gehört, sich der historischen und gesellschaftlichen Einflüsse, die darauf einwirkten, bewusst werden, und vor allem letztlich genau bestimmen, welche Technik angewandt wurde, als der Künstler es erschuf. Dies jedoch ist nicht mehr nur Liebe, dies ist Wissenschaft, eine Wissenschaft, die wie jede wahrhaftige Wissenschaft, so lebensfern, so abstrakt sie sein mag, dennoch von Anteilnahme vollständig durchdrungen, vollkommen erfüllt ist.

IV

- 42 Können die hier bisher angeführten Fragestellungen der Ästhetik und der Kunstwissenschaft das reichhaltige und geheimnisvolle Feld, das wir soeben durchschritten haben, erschöpfend behandeln?
- 43 Mitnichten. Eine letzte und wesentliche, der Ästhetik und der Kunstwissenschaft gemeinsame Frage drängt sich dem Wissenschaftler auf: die Frage, welcher Platz dem Schönen – das wir als Prototyp der ästhetischen Sphäre betrachten – in der Natur, welcher Platz der Kunst unter den Äußerungen des menschlichen Geistes zukommt. Mit anderen Worten, nachdem wir die Physiologie, die Psychologie, die Logik der Ästhetik und die verschiedenen Kapitel der Kunstwissenschaft verfasst haben, muss nun noch die Metaphysik des Schönen und der Kunst entworfen werden.
- 44 In der Natur gibt es Lebewesen, Formen, Anblicke, die uns unwiderstehlich zu ihrer Betrachtung reizen. Wie sind diese Lebewesen, diese Formen, diese Aspekte einzuordnen? Man könnte, wie Kant richtig bemerkte, eine Natur entwerfen, die jeder Schönheit entbehrt, die eintönig, trostlos und freudlos ist, deren Himmel sich gleichmäßig grau über uns wölbt, in der die Blumen keine Farbe haben, das Meer nicht schillert, die Lebewesen nichts an sich haben, was den Blick anzieht und bannt. Diese Glanz und Anmut entbehrende Natur würde nicht weniger den ihr innewohnenden Gesetzen gehorchen, ihre Äußerungen wären gleichwohl durch Kausalität bestimmt, die Sterne würden nicht funkeln und trotzdem ihren in alle Ewigkeit vorgezeichneten Bahnen folgen, und die Sonne würde, ihrem gewohnten Lauf gehorchend, auch ohne das heilige Schauspiel des Lichts im Morgengrauen aufgehen und in der Dämmerung versinken. Warum ist es nicht so? Warum schuf das unbekannte Prinzip so

mannigfaltige Schauspiele, die ihre würdigen Betrachter in Verzückerung versetzen? Ist es Zufall? Oder eine »Gunst«, die der Weltenschöpfer uns gewährt? Ist das Schöne in der Natur das geheimnisvolle »Zeichen«, anhand dessen wir vermuten dürfen, dass die Natur für den Menschen geschaffen wurde, sich für ihn erschuf, und dass in ihrem tiefsten Innern etwas bebt, das dem menschlichen Geist, der menschlichen Seele entspricht?

- 45 Und wie ist das künstlerische Genie einzuordnen? Auch hier könnte man sich ein Universum ohne Genies vorstellen. So manches Volk hat seinen Weg durch die Geschichte beschritten, ohne jemals einen Übermenschen hervorzubringen, dessen schöpferische Kraft sich messen konnte mit jener, mit der die Unbekannte Macht die Dinge gebar. Leuchten diese Übermenschen wie Meteoren auf, durch nichts angekündigt, durch nichts vorbereitet, dem einzigen Auftrag folgend, den Träumen, die ihre Seele umtreiben, Gestalt zu verleihen? Oder sind sie, wie Kant uns nahelegte, so etwas wie die Vermittler zwischen Natur und Mensch, der Weg, auf dem der Makrokosmos in den Mikrokosmos dringt und ihn befruchtet, auf dem der gewaltige Geist der Erde so klein und gering wird, dass er in einem menschlichen Ich Platz findet und seine unendliche Kraft der des menschlichen Geistes angleicht, ihm verschieden und zugleich eng mit ihm verwandt?
- 46 Und dieses Genie erschafft im Reich des Wirklichen ein neues Reich, das in manchen seiner Provinzen zu ersterem keinerlei Bezug mehr aufweist. Wie ist jene Welt der Kunst einzuordnen? Wer würde bestreiten, dass ihr in der Menschheitsgeschichte bis heute eine grundlegende Rolle zukommt? Man stelle sich nur die Welt ohne Tempel und Kathedralen, ohne die Heerscharen mannigfaltiger Statuen und Gemälde, ohne Bachs Kantaten, Beethovens Symphonien, ohne *Tristan* und ohne die *Tetralogie*, ohne die Gedichte Sapphos, Goethes und Victor Hugos, ohne die Tragödien Aischylos' und Sophokles', ohne Shakespeares Dramen vor. Wie verarmt, verstümmelt und gleichsam verstummt wäre sie dann!
- 47 In welcher Beziehung steht dieses Reich, mit dessen Verlust das Universum selbst seine höchste Daseinsberechtigung verlöre und das sämtliche Fehler der Menschheit ausgleicht, zu den anderen Schöpfungen des menschlichen Genies – der Wissenschaft, der Moral, der Religion, der Gesellschaft? Wie ist die Kunst als höchste Selbstverwirklichung des Individuums mit den Erfordernissen der Gemeinschaft vereinbar?
- 48 Es handelt sich hier um ein schwer zu durchdringendes Problem, dem jedoch eine Ästhetik und eine Kunstwissenschaft, die diesen Namen verdienen, nicht ausweichen dürfen – ein Problem, das unendlich viele verschiedene Antworten hervorgebracht hat. Genauer besehen sind diese Antworten jedoch weniger verschieden, als es zunächst scheint. Die größten Denker, die sich eingehend mit der Metaphysik der Kunst auseinandersetzten, waren sich mehr oder weniger darüber einig, dass das Wesen des Naturschönen und des Kunstschönen der Einklang ist, die Aussöhnung aller Antagonismen, in denen sich der menschliche Geist verstrickt, sobald er sich in sich selbst versenkt. Aussöhnung zwischen Kosmos und Ich, zwischen Objekt und Subjekt, und innerhalb des Subjekts zwischen Empfindsamkeit und Verstand, Gefühl und Willen, Besonderem und Allgemeinem, Mitte und Ende, Gesetzesgehorsam und Freiheitsdrang.
- 49 Mag die Lösung auch unmöglich aufzuzeigen sein, so sind die Ästhetik und die Kunstwissenschaft es sich doch schuldig, sie zu erörtern, wenn ihre Forschung nicht oberflächlich bleiben soll.

V

- 50 Dies sind nach meinem Verständnis Rahmen und gleichsam Inhaltsverzeichnis der Ästhetik und der Kunstwissenschaft. Diese Rahmen wollen ausgefüllt werden, dem Verzeichnis fehlt noch der Inhalt. Darin sehe ich den Gegenstand der mir anvertrauten Lehrtätigkeit. Muss wiederholt werden, dass die Aufgabe gewaltig ist und dass ihr Gelingen eine Heerschar von Wissenschaftlern erfordert? Unter den Wissenschaftlern bedarf es meines Erachtens dreierlei: Philosophen, Kunsthistoriker und Künstler. Die Ästhetik und die Kunstwissenschaft bilden einen Bau, dessen Peristyl auf zwei Säulen ruht: der Philosophie und der Kunstgeschichte. Doch bei dem Bestreben, in das Herzstück des Gebäudes vorzudringen, in die Cella, scheinen mir die Künstler die wertvollsten Ratgeber des Ästhetikers zu sein. Ich weiß wohl, dass es den meisten von ihnen widerstrebt, das durch sie verkörperte Geheimnis zu enthüllen. Dennoch finden sich viele unter ihnen, die es ihrer nicht als unwürdig erachten, nach Vollendung ihres Werkes gedanklich zu seiner Konzeption zurückzukehren und von dort aus sein Entstehen, über die Ausarbeitung hin bis zur Ausführung, nachzuvollziehen. Sie nehmen das Sakrileg in Kauf. Und ebenso finden sich unter den Kunsthistorikern, unabhängig von ihrem traditionellen Misstrauen gegenüber der Ästhetik, herausragende Vertreter, die sich bewusst sind, dass ihre Wissenschaft ohne die Mittel der Ästhetik dazu verdammt wäre, an der Oberfläche ihrer Forschungsgegenstände zu verharren, dass sie im Übrigen allesamt darauf zurückgreifen, wenn sie sich dessen auch nicht bewusst sind oder es sich nicht eingestehen, und dass es für sie von Nutzen wäre, sich ihres Vorgehens bewusst zu werden, dass sie mit Hilfe der Ästhetik systematisieren könnten, was sie über die künstlerischen Techniken, denen sie sich widmen, über Stile, über die Interpretation bestimmter Werke und Künstler wissen.
- 51 Wird sie dergestalt von den drei Forschergilden eingesetzt, so wird die Ästhetik mit voller Berechtigung ihren Platz in der – Hegelschen – *Mitte* der philosophischen Disziplinen einnehmen können, und zwar als vermittelnde Wissenschaft zwischen Psychologie und Geschichte, gleich der ersteren die Methoden der Beobachtung und des Experiments, gleich der letzteren die Methoden der Rekonstruktion und der Erforschung von Bezügen heranziehend und mit der Logik und der Moral den *normativen* Anspruch teilend, den die größten Ästhetiker, von Kant bis Lipps und Volkelt, für sie einforderten.
(*L'Esprit Nouveau*, 15. Oktober 1920)

NOTES

1. Kant, Immanuel (1923): »Logik«, in: *Kant's Gesammelte Schriften*, Bd. 9, Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Berlin, Reimer, S. 41 [A.d.Ü.].
2. *sic* [A.d.Ü.].

INDEX

Schlüsselwörter : Ästhetik, Kunstwissenschaft, ästhetische Einstellung, Kunstgeschichte, Künstler

Mots-clés : esthétique, science de l'art, attitude esthétique, histoire de l'art, artiste

AUTEURS

VICTOR BASCH

Germanist und Philosoph. (Nähere Informationen [hier](#))