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 Objektivität [1949]

Raymond Bayer

Traducteur : Katja Roloff

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3679>

DOI : 10.4000/trivium.3679

ISSN : 1963-1820

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Référence électronique

Raymond Bayer, « Ästhetik und Objektivität [1949] », *Trivium* [Online], 6 | 2010, online erschienen am 05 Mai 2010, abgerufen am 07 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/trivium/3679> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trivium.3679>

Ce document a été généré automatiquement le 7 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 Objektivität [1949]

Raymond Bayer

Traduction : Katja Roloff

I. Subjektivität und Qualität

- 1 Zwei Hindernisse versperren die Tore zu einer Wissenschaft vom Schönen: das *Subjektive* und das *Qualitative*. Beiden ist es mehr oder weniger gelungen, sie bis heute jeglicher Methode zu berauben. Der Geist der Wissenschaft fußt seit jeher auf der Beseitigung des persönlichen Moments. Zur Regel jeder Wissenschaft gehört zudem, dass das Qualitative dem Quantitativen zu weichen hat. Hierin besteht denn auch das grundlegende Paradox jeder Ästhetik: Sie müsste Wissenschaft sein, freilich eine Wissenschaft von der Qualität; eine wissenschaftliche Disziplin des Geschmacksurteils, freilich aus subjektiven Bewertungen hervorgehend. Ihr Wesen selbst ist aporetisch und erhebt ihre Existenz zum Problem. Möglicherweise ist die Ästhetik eine Chimäre im Sinne Spinozas.
- 2 Es handelt sich hier keinesfalls um Scheinhindernisse, und es ist ganz sicher angebracht, nachdrücklich darauf einzugehen. Als Wissenschaft von der Qualität steht Ästhetik gewissermaßen von Natur aus im Gegensatz zu jedem Gesetz. Qualitativ ist sie in beiderlei Bedeutung des Wortes Qualität: in seiner weiteren Bedeutung als unterscheidende Eigenschaft, und in seiner engeren Bedeutung als Wert. Ihre Gegenstände gründen mithin keinesfalls in der Anonymität der Klassen und innerhalb der Norm, vielmehr können sie, geborgen und erkannt, zunächst nur durch Hervorhebung bestehen. So zieht diese erstaunliche Wissenschaft stets nur das in Betracht, was aus dem Standard ausbricht, das, was immer schon das Althergebrachte zerstört. Ihr Gegenstand ist das Originelle und Gelungene – nicht bloß das Unterscheidbare, sondern das Herausragende. Die Gleichförmigkeit der Konstanten und das Verallgemeinernde von Durchschnittswerten widersprechen ihrer Natur: Sie als Wissenschaft von der Qualität anzuerkennen bedeutet, dass sie zugleich die geschärfte Wahrnehmung des Differenten und, so widersprüchlich es klingen mag, Wissenschaft vom Einzigartigen ist.

- 3 Des Weiteren davon auszugehen, dass das Geschmacksurteil allein aus den schwankenden Bewertungen der Subjekte hervorgehen kann, heißt nun aber nicht, sich ausschließlich auf eine folgenlose Relativität der Meinungen zu berufen. Vielmehr wird damit die Einzigartigkeit jedes Menschen eingeführt, wird wahrhaftig postuliert, dass *jedes Urteil jedes Subjekts* tatsächlich als solches empfunden, subjektiv erfahren wird, dass es keinesfalls reiner Idiosynkrasie zuzuschreiben ist, sondern den unbestreitbaren Wert einer Zeugenschaft besitzt. Der Gedanke wäre abwegig, die Variationen des Geschmacks stellten die Universalität des unveränderlichen Verstandes dar, bereinigt lediglich um die Launen des Zufalls. Dazu bedarf es der Authentizität. Doch gerade diese Authentizität ist eine Sackgasse. Jedes Subjekt bleibt hier in gewisser Weise das Maß aller Dinge. Die Disziplin des Schönen ist somit Wissenschaft vom Bewegten und verzeichnet die Einzigartigkeit der vielfachen Zeugenschaft. Subjektivität und Qualität: dies sind die zugleich notwendigen Voraussetzungen und aporetischen Bedingungen der Ästhetik. Nun lässt sich aus der Gesamtheit aller Eigenschaften einer *δόξα* noch nicht das unterscheidende Merkmal einer *ἐπιστήμη* ableiten.

II. Die ästhetische Selbstbeobachtung

- 4 Es gibt ein noch gravierenderes Problem. Das ästhetische Normalurteil ist nicht *index sui*.
- 5 Man könnte sich ein Kriterium vorstellen, mit dem sich die Unsicherheit der Methode korrigieren ließe. Dazu würde es beispielsweise genügen, unter den subjektiven Bewertungen anhand bestimmter Anzeichen die echte und gültige Bewertung herauszufinden. Damit ergäbe sich aus den charakteristischen Merkmalen der entsprechenden Meinung das Prinzip einer Hierarchie der Urteile. Doch woran soll man das wahre Urteil erkennen? Ließe sich etwa durch ein besonders sorgfältiges psychologisches Verfahren ein zusätzliches Kennzeichen für das gültige Urteil nachweisen? Jede spontane Aussage des ästhetischen Bewusstseins führt zumindest die Illusion ihrer Gültigkeit mit sich. »Le bon goût, c'est le mien. – Guter Geschmack ist, was mir gefällt«, pflegte Emile Faguet zu sagen. Die Normalität eines Urteils ist offenbar zunächst nicht feststellbar. Für das ästhetische *orthos logos* steht vor der Prüfung keinerlei Kriterium zur Verfügung.
- 6 Wenn wir also Subjektivität und Qualität richtig verstehen, ist der Feind unter uns. Die Methode stößt allseits gegen dreifachen Widerstand: Zunächst gegen den nicht reduzierbaren Charakter des je einzelnen Geschmacks, dann gegen die sprachlich nicht fassbare Intuition, schließlich gegen die Heterogenität des Qualitativen. Ebenso wenig reduzierbar wie der einzelne Geschmack selbst, trägt die ästhetische Erfahrung die unmissverständlichen Kennzeichen einer Idiosynkrasie, mit ihren einzigartigen Empfindlichkeiten und eigentümlichen Abneigungen. Durch und durch befangen, ist sie ihrem Wesen nach Spiegel und Zurschaustellung eines Temperaments. Das bedeutet, dass sie ohne einen Perspektivwechsel nicht *verallgemeinerbar* ist. Als authentische Erscheinung bezieht sie ihren Wert überdies ausschließlich aus ihrer intuitiven und damit sprachlich nicht fassbaren Kraft. Aber nur das sprachlich Mitteilbare ist auch nachweisbar – also ist die ästhetische Erfahrung in keiner Weise *überprüfbar*. Aufgrund seines differenzierenden Charakters macht ihr Grundstoff selbst das Heterogene der Qualität aus: Die völlige Heterogenität, aus der sie besteht, scheint ihr somit

Vergleichsurteile zu verbieten. Nun ist allein das Homogene begrifflich und begreifbar. Die ästhetische Erfahrung ist genau genommen überhaupt nicht *denkbar*.

- 7 Wo endet überhaupt der ästhetische Subjektivismus, wenn man sich an eine anomische Untersuchung hält? Etwa bei einem bestimmten Urteil? Ist eine bestimmte ästhetische Erfahrung einer anderen überlegen? Und anhand welcher Merkmale soll ich meine Auswahl treffen, wenn weder aus dem Inhalt noch aus der Form meines Urteils ein Kriterium für seinen Wert hervorgeht? Soll mein Jahrhundert darüber befinden, oder doch ein anderes? Hat meine Generation eine zuverlässigere Regel aufgestellt, die ihren Stil zum Maßstab erhebt, ist ihre Erfahrung des Schönen womöglich verlässlicher? Um die Frage noch enger zu fassen: Ist mein Geschmack in diesem Moment maßgeblich oder der anderer? Wo verläuft unter meinen Zeitgenossen und meinesgleichen die Trennung zwischen rechtem Temperament und streuenden Verfassungen, und auf welche Autorität könnte ich mich berufen, um meine Vorlieben oder die eines anderen zur richtigen Überzeugung zu erheben? Wenn ich nur von mir selbst ausgehe, allein von meinem bezeugten Erlebnis, dessen bekämpfte Wellen zusammenstoßen – soll ich mich dann auf meinen gestrigen Eindruck berufen oder auf den heutigen? Soll ich meiner nüchternen Betrachtung mehr distanzierte Klarsicht, meiner Begeisterung mehr teilnehmenden Scharfsinn zusprechen? Das ästhetische Urteil scheint in ewigem Fluss zu sein, ohne an irgendeinem Punkt seine formbeständige Struktur zu finden. Lassen wir die Frage nach der Berechtigung des Urteilens einmal beiseite und nehmen wir es als gegebene Tatsache. Kann introspektives Forschen uns aus dieser Sackgasse führen? Wird uns in der analysierenden Innenschau durch irgendeine von Erfolg gekrönte Anstrengung zumindest der Stoff der Bewertung mit seinem wahrheitsgetreuen Inhalt auf intuitive, unmittelbare Weise offenbar? Doch wer wüsste nicht, wie lückenhaft, bruchstückhaft, gebrochen alles ist, was in unser klares Bewusstsein vordringt? Jedes Urteil eines Individuums stellt ein- und dasselbe ästhetische Prädikat unter sein ganz eigenes und veränderliches Licht, so wie auch jedes Individuum sein eigenes, subjektives Verständnis von diesem Prädikat hat. Der aktuelle Inhalt eines gelebten Begriffs kann sich niemals mit dem gesamten Inhalt des potenziellen Begriffs decken. Und so wie je nach Umfang, Stärke, vererbter oder erworbener Sicherheit eines jeweiligen Bildungswissens das Urteil von Richter zu Richter verschieden ist, so auch die Aktualität des richterlichen Geistes. Dementsprechend sind im bewussten Fragment, welches das gesamte Urteil mit sich führt, der gegenwärtige Schwung der Einbildungskraft, Weite und Reichtum der Erinnerung, die Präzision und Sicherheit der Assoziationen am Werk – und dies nur einmal. Die Assoziation unterliegt bekanntlich einem eigenen System generativer Kräfte; wäre im jeweiligen Augenblick nur sie am Werk, wäre dennoch das gesamte Bewusstseinsfeld veränderlich: Je nach momentaner Ausrichtung der Neigungen, Spannkraft der inneren Energie, Beweglichkeit des Geistes ändern sich sowohl Wert als auch Beschaffenheit des Bewusstseins. Jede in introspektiver Analyse versuchte Beschreibung würde das Prädikat des Ästhetischen nur unzulänglich abdecken, nie mit dessen Konturen übereinstimmen. Doch wenn keine Beschreibung authentisch ist und die Selbstbeobachtung von Subjekten nicht zuverlässig, dann verliert auch jede Analyse ihre Gültigkeit. Feststellen, dass aus dem Inhalt meiner Urteile kein Hinweis auf deren Wahrheitsgehalt hervorgeht, heißt letztlich, dass wir *keinem* Inhalt mehr vertrauen können; alles läuft auf einen ästhetischen Pyrrhonismus hinaus, ohne dass wir je begründet sagen könnten: »Hier halte ich inne.« Aus methodischer Konsequenz und angesichts der Ungewissheit der Bezugsachsen müssen wir zwingend zu einem »Noch

nicht einmal so« kommen, welches das Unbeschreibbare in der Qualität einschließt. Das richtige ästhetische Urteil ist nicht *index sui* – und so müssen wir methodisch ablehnen, was sich nicht selbstevident ausweist.

III. Das Phänomen Wort

- 8 All dies ist also aporetisch. Nur an einer Stelle können wir noch ansetzen: beim Wort selbst. Diesem nicht fassbaren Prädikat, scheinhaft wie ein Pseudokonzept, gelingt es gleichwohl, die Geister stillschweigend auf ein Wort zu einigen. Auf eben dieses erste Phänomen wollen wir uns zurückziehen: das Phänomen Wort. Die sprachliche Existenz und die ästhetische Wirklichkeit der Kategorien sind Tatsachen, denen als solchen Rechnung zu tragen ist. Dieses Werk ist *schön*, jenes Werk ist *erhaben*, dieses Werk wiederum ist *barock*, jenes *dramatisch*. Begriffe zu erstellen ist an sich schon problematisch: Eine ästhetische Kategorie festzulegen bedeutet letztlich immer, ein Bündel subjektiver Eindrücke ins Allgemeine zu heben; bedeutet, von Qualitäten ausgehend zu Begriffen zu gelangen. Hier, wie auch in anderen Fällen, erweist sich das Wort als Ersatz für eine unmittelbare Erfahrung, die uns verwehrt bleibt: »Es wird zum Stellvertreter, ist ihr gleichwertig.«¹ Unter dem Prädikat, auf der Ebene der in Selbstbeobachtung ermittelten wechselnden Gehalte, erbrachte die Analyse nur eine bruchstückhafte Ausbeute. Der Gedanke ist nicht mehr verwehrt, wir könnten letzten Endes *de jure* die Verbindung so exakt eingrenzen und so eng knüpfen, »dass keine Qualität in den Dingen auftreten oder fehlen darf, ohne dass die Bezeichnung in unserem Geist auftritt oder fehlt«². Ein Hindernis stellen lediglich die Vieldeutigkeit der ästhetischen Vorstellungen und die damit verbundenen Aspekte dar. Wir haben damit also auf der einen Seite eine bis auf weiteres unreduzierbar scheinende Veränderlichkeit der Urteile und auf der anderen Seite ein ästhetisches *quid proprium*, eine Qualität, die tatsächlich Wort werden kann. Diese erste Betrachtung der Qualitäten sollte uns in jedem Fall aufgezeigt haben, dass ästhetische Qualitäten nie ausschließlich der reinen Heterogenität angehören: Dies ist offenkundig, da wir schließlich Qualitäten zuschreiben.
- 9 Nun haben wir damit etwas in der Hand. Ein Wort weist Ähnliches und in gewisser Hinsicht Beständiges auf: Angriffsflächen für die Analyse. Wir beobachten die Vorstellung, an die wir nicht herankommen, anhand der Vokabel, an die wir herankommen. Das anhand von Kategorien verfahrenende Experiment verschafft uns eine zwar eng umgrenzte, aber dafür konsistente Ausgangsfläche. Denn der Urteilspruch war motiviert: Das ausgesprochene Wort oder das erteilte Prädikat hatten ihre Beweggründe. Der urteilende Ausdruck ist mit sämtlichen verworrenen, zu ihrem eigenen Ausdruck strebenden Gehalten beladen und spiegelt die impliziten und undurchdringbaren Aspekte der Vorstellung wider. Eine ganz eigene, unbewusste Dialektik, die in sich ebenso zusammenhängt wie die Dinge miteinander, und die Wörter mit den gleichen abstoßenden und anziehenden Reizen untereinander verknüpft wie die in diesen Wörtern geborgenen Qualitäten, drängt auf das Bewusste und lenkt unbemerkt seine Entscheidungen, erweitert sie oder grenzt sie ein. Wir zeigten bis zur größtmöglichen Gewissenhaftigkeit der introspektiven Analyse auf, dass der Richter angesichts der Unvollständigkeit der Vorstellung gegenwärtig nicht alles sieht, was er empfindet. Doch das, was das Subjekt empfindet und was es im weitesten Sinne *weiß*, ist zumindest unter dem Wort wirksam und leistet Widerstand, ist noch

erkennbar an den rätselhaften Richtungen, die es dem aktuellen Geist einprägt: Es ist an der *Bestimmung der Vokabel* beteiligt.

- 10 Ein treffendes Prädikat schematisiert also einen vollständigen Wissensinhalt ohne jegliche verzerrende Wirkung: Das Wissen wird darin manifest. Das Wort ist angereichert mit Erfahrung, die es mit sich wälzt. Der Vorgang steht in starker Analogie zu dem, was sich Ach zufolge beim bewussten Handeln abspielt: In der Entscheidung schlägt sich die vergessene Welt der Motive und Beweggründe nieder, sie ist jedoch nicht mehr klar erkennbar; auch das Wort ist in gewisser Weise nichts anderes als das aktuelle Vorhandensein eines bildlosen Wissensinhaltes. Verfügt man über das Wort, so verfügt man in gewisser Hinsicht auch gänzlich über das Urteil. Jedoch verfügt man darüber ohne die Voreingenommenheit eines interpretatorischen Verfahrens und auch nicht in der bruchstückhaften Form eines Bewusstseinsinhalts, der bekanntlich nur unangemessen sein kann. Durch das Wort bleibt uns das Urteil in seiner vorläufigen und methodischen Neutralität und gewissermaßen in seiner strengen Nacktheit erhalten. Somit soll unsere erste methodische Regel lauten: Das ästhetische Urteil ist dem Einfluss der Person zu entziehen und vom Richter zu trennen, *sobald es sich von sich selbst trennt*, also sobald es in die Welt der Sprache fällt und sich äußert.

IV. Die Homogenität des Qualitativen

- 11 Behauptet wird damit eine *Vereinigung*, ein *Zusammenschluss* des Qualitativen. Das Wort ist spontaner Zeuge einer Zusammenführung und bewahrt als solcher die Qualität eines heterogenen Universums. Eine Tatsache ist gegeben: Die Beschaffenheit der ästhetischen Welt eignet sich zur Verallgemeinerung des Denkens. Denn jedes Wort besitzt zwar um seinen leuchtenden Kern herum dunkle Ränder, weist aber in eine eindeutige Richtung, sanktioniert feste Ausrichtungen des Geistes. Es ist in keiner Weise chaotisch. Mit den ästhetischen Kategorien befinden wir uns noch im Bereich des sprachlich Fassbaren. Das Problem der Sprache besteht im Grunde darin, dass über die Veränderlichkeit des Inhalts sich die Unveränderlichkeit des Zeichens legt. Es bewahrt die Qualität unter dem Schmelz eines Wortes. Es versiegelt schützend die farbigen, unanalysierten Massen der Welt. Wagen wir beherzt den nächsten Schritt, es muss sein: In der sprachlichen Verfasstheit des Schönen verhält es sich nicht anders als in der sinnlich-wahrnehmbaren Welt mit der relativen Homogenität der Materie, die die mathematische Physik entstehen und auf das Instrument des Rechnens zugreifen ließ. Dass die Qualität sich mit dem Netz des Wortes fassen lässt, weist nicht nur darauf hin, dass sich darin Ähnliches und paarweise Gleiches ausmachen lässt und Qualität von Natur aus Vereinigungen aufweist, sondern auch darauf, dass die Ähnlichkeit als approximative *Identität* zu betrachten ist, und zwar exakt im Sinne der Approximation, wie die Physik sie versteht. Und ebenso wie aus einer bewussten Entscheidung heraus, zur Vereinfachung zwar, doch nicht aus mangelnder Genauigkeit, die dritte oder vierte Stelle hinter dem Komma weggelassen wird, reduziert das Wort ab einem gewissen Grad der Angrenzung oder der Ähnlichkeit das noch Heterogene, kraft des Willens des denkenden Geistes, auf ein Identisches. Die Vokabel vollzieht jene gelungene Überlagerung, die – aus praktischer Notwendigkeit und je nach Struktur des psychischen Zustandes – die feinsten Klangfarben und die innersten Gehalte vermittels einer zwar radikalen, aber nichtsdestoweniger legitimen Abstraktion vernachlässigt.

Die einmalige Geprägtheit meines Urteils und selbst die Eigenheit meiner gegenwärtigen Erfahrung behindern das Entstehen eines Vokabulars somit ebenso wenig, wie auch das sogenannte *principium identitatis indiscernibilum* kein Hemmnis für die Wissenschaft darstellt: Oder besser – ebenso, wie die Blätter eines Baumes deutlich erkennbar *einzel*n vorhanden und dennoch in ihrer Gesamtheit *Blätter* sind, sind alle erhabenen Werke trotz ihrer jeweiligen charakteristischen Prägung allesamt erhaben. Auf der Ebene der ästhetischen Kategorien befinden wir uns noch nicht in der Sphäre des Unreduzierbaren. Qualität und Quantität bleiben die zwei Hauptaspekte einer Begriffsstruktur des Geistes: Die Qualität gehört dem Allgemeinen an.

- 12 Das Einmalige ist ein hartnäckiges Trugbild in der Kunst. Man kann sogar so weit gehen und sagen, dass die Auffassung einer sprachlich nicht fassbaren qualitativen Heterogenität im Grunde nichts anderes ist als eine »ästhetische« Lehre der Qualität. Die hier behandelten Abstraktionen gehören jedoch der ästhetischen Erfahrung selbst an. Bei dem, was ein Werk in uns hervorruft, handelt es sich nie um das Gefühl im eigentlichen Sinne, mit all seinem schillernden Stoff. Einige Kategorien scheinen zwar ausschließlich auf der Ebene des Empfindens zu wirken: Denken wir nur an das Beispiel der sich zwischen Spannung und Entspannung aufbauenden Dramatik. Doch in jedem Fall sind wir zumindest Zeugen einer gewissen *Abstraktion* des Empfindens. Untersucht man wiederum die Meisterwerke der Kunst, um den Mechanismus unseres Gefühls aufzudecken, muss man feststellen, dass sie keineswegs durch einführende Verschmelzung auf uns wirken. Im intuitiven Erfassen eines japanischen Farbholschnittes im unmittelbaren Erkennen einer meisterhaften Zeichnung wird in uns zwingend eine gewissermaßen bildliche Deckungsgleichheit hervorgerufen. Eine gewisse Haltung des Gegenstandes gelangt in uns, schreibt sich uns ein: ein bestimmter »Wuchs«, und dazu die Elemente einer willentlichen und gesteuerten Abstraktion. Unsere in die Tiefe dringende und dennoch begrenzte Reaktion auf das Schöne entsteht aus einer durch Schrift vermittelten Begegnung, die sich weit formaler gestaltet, als die Doktrin der *Einführung*³ vermuten lässt. *Intueri* heißt schauen. Die ästhetische Erfahrung, die synoptisch ist, umfasst, aber beherrscht auch unsere in ihr wirkenden Stimmungen.
- 13 Die Erschütterung durch das Schöne gestaltet sich ebenso schematisch wie die qualitative Erfahrung. Denn ohne irgendeine Funktion der Bündelung von Bildern käme keine Qualität zustande. Die Identität ist ein Werk des Geistes. Letztlich verhält es sich mit meinen Qualitätserfahrungen wie mit dem Wiederaufleben von Erinnerung. Die Erinnerung ist, wann immer sie wachgerufen wird, niemals dieselbe, wird aber *dafür gehalten*. Qualitäten nur unter dem Gesichtspunkt der völligen Heterogenität zu betrachten heißt, das Phänomen nur zur Hälfte zu beschreiben. Ob wir wollen oder nicht, unfreiwillig oder bewusst setzen wir der Unterscheidung fortwährend Grenzen: Und diese Begrenzung ist eine Tatsache. Sie macht das Wesen des Qualitativen aus. Man müsste also vielmehr hervorheben, welche befördernde – und nicht unbedingt verzerrende – Abstraktion das Wort für die innere Erfahrung darstellt. Es umschreibt die Qualität. Unter der Vielfalt der Inhalte zielen wir auf den Gegenstand des Urteils ab, fällen wir unsere Erfahrung in Prädikaten aus: Die Einheit der Qualität ist jene Bündelung ähnlicher Gegenstände unter der von uns anvisierten Einheit. In der Physik schafft man *Indikatoren* für nicht messbare Quantitäten, wie etwa eine Thermometersäule für die Temperatur. *Indikator des Qualitativen ist die Sprache*: Wenn man nun die Qualität in einen positiven Begriff fassen möchte: Im Grunde ist sie nichts

anderes als dasjenige, was eine hinreichende Homogenität aufweist, was genügend legitime Ähnlichkeit bietet, um in ein- und derselben Vokabel Platz zu finden.

V. Vom subjektiven Begriffsinhalt zum entscheidenden Begriffsinhalt

- 14 Damit steht das Urteil vor einer radikalen Wende. Als Bewertung ist es zwar fragwürdig, als Wirklichkeit jedoch ist es absolut.
- 15 Vergewärtigen wir uns die methodischen Stufe, auf der wir uns noch befinden. Wenn das ästhetische Urteil tatsächlich nicht *index sui* ist, verliert der Wert des Verdikts, da von Natur aus anfechtbar, die methodischen Grundlagen: Unanfechtbar bleibt nur noch das *Faktum* der Zeugenschaft. Für die Aussagen »dieses Werk ist erhaben«, »dieses Werk ist barock« usw. kann ich nicht mehr als den unbestreitbaren »matter of fact« anerkennen, dass *irgendetwas* an dem betreffenden Gegenstand auf *irgendjemanden* erhaben oder barock gewirkt hat. Da wir keinem Urteil apriorische Gültigkeit zusprechen können, können wir auch nichts *a priori* von der Hand weisen.
- 16 Wo verbirgt sich in einer solchen Welt von Tatsachenwahrheiten der Fehler? Beim Wort. Die unmittelbare Empfindung, aus der das Urteil hervorgeht, kann als solche nicht unwahr sein; sie abzustreiten ist unmöglich. Allein auf dem Weg vom Eindruck zum Ausdruck und durch die sprachlichen Wendungen schleicht sich der Fehler ein. Gewiss ist jedes Urteil ein Faktum, das ich als solches gar nicht außer Acht lassen kann. Doch in der Form, in der es geäußert wird, ist das Urteil mal ungenau, mal fehlerhaft. Der Richter geht anhand undurchsichtiger und verworrener Begriffe vor. Ich verwechsle ein Wort mit einem anderen, nehme es wortwörtlich, meine, etwas zu sagen und damit meinem Gefühl Ausdruck zu verleihen und weiß nicht, was ich da rede. Da man kaum eine Aristokratie der Richter aufstellen kann, deren Urteil apriorisch als das einzig rechte gelten darf, ist die Frage nach dem entscheidenden Gehalt der Begriffe nicht gelöst, sondern verschiebt sich lediglich auf die Ebene des Phänomens Wort.
- 17 Für dieses Wort, unser anfangs einziges Werkzeug, dürfen wir rechtens die Eigenschaften eines Präzisionsinstruments einfordern. Damit das Urteil als Faktum erachtet werden kann, gilt als notwendige und hinreichende Bedingung, dass kein Sprachirrtum vorliegt und dass Gewissheit darüber besteht, dass der Richter sein Empfinden zu benennen wusste.
- 18 Die methodische Stufe, auf der wir uns befinden, bietet uns eine feste Grundlage. Der alte *consensus optimi cujusque* wird zum Konsens der Genauesten.
- 19 Die Genauesten sind die Kritiker. In ihrem Wortschatz herrscht jene Vollendung des Wortes. Sie geben uns ein verlässlicheres Instrument an die Hand. Hier wäre wichtig, die Kunstkritik als Labor der ästhetischen *Begriffe* zu betrachten. Ihr Bemühen um Festlegung und Objektivität ist dreifach. Erstens verpflichtet sie den Ästhetiker zur Bezugnahme auf unbestrittene Meister und einige wenige Werke. Zweitens begrenzt sie sein Forschungsfeld auf klar definierte Epochen, in denen der Begriff verbindlich ist und die Geister maßgeblich lenkt. Schließlich liefert sie ihm mit der unfehlbaren Genauigkeit des Wortes den entsprechenden Sprachpurismus. Die Untersuchung des Begriffs beschränkt sich auf eindeutige Fälle.

- 20 Man sollte sich jedoch nicht täuschen: Die Geschichte in ihrer Konkretheit festigt die Einheit des Wortes und bestimmt zudem die verschiedenen Bedeutungen, die es annehmen kann. In dieser Hinsicht ist die kritische Methode der psychologischen überlegen. Klar ist, dass die Selbstbeobachtung nur eine unscharfe, immer gefährdete und ungewisse Qualität offenbart. Die psychische Analyse des Subjekts kann höchstens *Stimmungen* unterscheiden, *saveurs*, wie die Franzosen sagen. Die Kunst kann den Begriff mit ihren historischen Bezügen *beleuchten*. Vor allem jedoch beweist die begrenzte und eng gefasste Ausrichtung des Konzepts, der durch die Kunstkritik erfolgreich umrissene *ambitus notionis*, dass der Begriff von sich aus, ohne weitere Kunstgriffe, zur Sedimentation tendiert. Somit geht die Übereinstimmung kundiger Urteile einer Definition voraus. Der Existenz einer persönlichen Semantik, die jedem von uns zu eigen ist und die sich aus assoziierten Bildern oder ersten Ahnungen von Bildern zusammensetzt, steht die Erfahrung des Kritikers, steht die geläufige Verwendung des Worts gegenüber, welches das Mannigfaltige und Exzentrische abträgt und das Beständige festigt.
- 21 Unzweifelhaft kommt in unserer Methode einem bestimmten subjektiven Begriffsvermögen eine privilegierte Stellung zu, und zwar dem des experimentierenden Ästhetikers. Ihm dürfen im Vergleich zu anderen so wenige Irrtümer wie nur möglich unterlaufen; es muss unübertrefflich werden. Neben den eindeutigen Fällen, die der Ästhetiker der Kritikertradition entnimmt und die er zusammenträgt, stehen alle anderen, undurchsichtigeren Exemplare oder neue, vor seinen Augen entstehende Proben, die der Ästhetiker immer wieder zu analysieren versucht ist, deren Erklärung er sich schuldig ist. Selbst wenn ihm nur noch die klaren und durch und durch klassischen Fälle vorlägen, müsste er sie immer noch mit der Authentizität des Erlebnisses deuten, die besondere Färbung seines Eindrucks in die angemessene Genauigkeit der Wortwahl kleiden. Nun verfügt der Ästhetiker nur über dieses Instrument: den Reichtum einer Erfahrung, der seinen nämlich, die unvollkommene Gehalte mit sich trägt. Er wird von alldem geleitet, was in undurchsichtigen Urteilen an Implizitem steckt, und dementsprechend formuliert und erklärt er. Wert und Grad der Genauigkeit seiner Schlussfolgerungen sind mit dem Grad der Genauigkeit dieser Erfahrung verquickt. Je präziser diese ist, umso präziser sind auch jene. Der Ästhetiker bedient sich seiner eigenen Anschauung gleichsam als eines stetigen, stetig betriebenen Werkzeugs.
- 22 Berichtigung und, im äußersten Fall, Richtigkeit des Werkzeuges können sich allerdings ausschließlich aus der Bezugnahme auf den genauesten *Konsens* ergeben. Anzahl und Häufigkeit des Abgleichs meiner bisherigen Bewertungen mit jenen der Experten, bei welchem n Mal festgestellt werden konnte, dass diese sich – zumindest teilweise – decken, verleihen meiner gegenwärtigen Bewertung $n+1$ gewissermaßen qua induktiver Herleitung eine höhere Wahrscheinlichkeit und Zuverlässigkeit. Das Ausräumen von Fehlern und die Auflösung der persönlichen Gleichung erfolgt durch fortschreitende Integration. Wenn ich einen Gegenstand als schön oder anmutig oder erhaben oder barock bezeichne, geschieht dies kraft eines subjektiven Gehalts. Wenn ich dasselbe über tausend Gegenstände aussage, erhöht sich dadurch noch nicht die Wahrscheinlichkeit, dass mein Urteil zutreffend ist. Dies tritt erst dann ein, wenn ich durch Erziehung unbewusst dazu verleitet werde, mich an Experten zu orientieren, wenn mein subjektiver Gehalt sich läutert und dadurch aus seiner Subjektivität löst und im äußersten Fall diesen meinen subjektiven Begriffsinhalt mit dem

entscheidenden Begriffsinhalt zur Deckung bringt. Hier haben wir das Phänomen einer Bildung, und die letztliche Überprüfung der Gehalte durch Übung – und das heißt, sich buchstäblich selbst zum Experten heranzubilden, zum *peritus*. Der Ästhetiker erfasst die Unterscheidungsmerkmale der ästhetischen Gegenstände dieser Welt fortschreitend genauer und formuliert fortschreitend genauer über die Welt der Qualitäten – sein Fachgebiet. Seine Brechzahl wird im äußersten Falle 0.

- 23 Wir sollten uns kurz dem Paradox von Künstlern und Kritikern zuwenden. Ästhetiker und Schaffender sind einander verwandt und doch grundverschieden. Der Künstler lebt nur aus seinen subjektiven Entscheidungen heraus. Sein Werk ist die Zurschaustellung eines Temperaments, seine Inspiration ein »Flehruf der Nerven«. Diese Beschränktheiten, die Energien sind, lassen ihn schöpferisch, tief sinnig, innovativ sein. Maßstab des Ästhetikers – wie des Kritikers – ist die Geistesschärfe und also die geistige Beweglichkeit. Der Scharfsinn des Ästhetikers besteht in Klarheit und geistiger Weite. Er muss einführend mit der Begeisterung des Künstlers, der Künstler mitschwingen. Diese proteische Anstrengung ist die Voraussetzung seiner Klarsicht. Einzig in seinem Geist vorhanden ist jene gekrümmte Referenz, die man Relativität nennt, ein angemessenes System aus Koordinaten und engmaschigen Netzen. Seine Haltung ist, im eindeutigen Gegensatz zum Gleichmut des Dilettanten, vielmehr eine spontane und vielfältige Bündelung seiner Begeisterungen und steht für Großzügigkeit der Intelligenz, für eine gewisse leidenschaftliche Kraft des kritischen Geschmacks. Hieraus knüpft er das Netz, in dem sich das Werk fängt. Nur vorgängige bewusste Beschränkung trägt Früchte, Intelligenz allein ist angemessen. Hierin bestehen oberstes Ziel und Vollendung seiner Methode, dass seine inneren Wogen sich beruhigen und glätten. Im Spiegel des Eklektizismus hebt er sich selbst auf. Auf diese Weise verschmilzt sein subjektiver Gehalt mit dem entscheidenden Gehalt. Diese umfassende Verschmelzung, die bis auf den letzten Zug genau das Werk *velut in speculo* in seiner Gestalt und seinen Einzelheiten widerspiegelt, vollbringt das Wunder: dass man eine Zeitlang den psychischen Inhalt des Urteils übergehen und allein seine kritische und in Sprache gefasste Genauigkeit zurückbehalten kann. Das Recht des Wortes genügt. Die Sprachaskese führt zu jenem Grad vorläufiger Reinheit, bei dem das subjektive Moment methodisch abstrahiert, ausgelöscht wird, jedoch stets wieder aufleben kann.

VI. Methoden und Wege der qualitativen Homogenität

- 24 Von hier an objektiviert sich alles.
- 25 Zu Anfang verfügen wir allein über das Wort, am Ende steht die vollständige Analyse des Gegenstands. Ebenso die fundierte Beschreibung der Begriffe. Später werde ich aufzeigen, inwiefern die Methode uns Zugang zu den Subjekten verschafft und es uns schließlich ermöglicht, bis zu jedem einzelnen Richter vorzudringen.
- 26 Denn kaum hat das Wort Genauigkeit gewonnen, Reinheit erlangt, ist der Ästhetiker auf der Ebene der Dinge involviert. Er, der sich den Werken zuwendet, muss nur noch Hypothesen aufstellen und dann den Aufbau der vergleichenden Methode erfolgreich abschließen.
- 27 Die Untersuchung der eindeutigen Fälle, ihre systematische Auswahl, die Abstraktionen, die ihre Eindeutigkeit herbeiführen, die Taktik ihrer Evidenz und ihrer Anordnung zueinander folgt strenger Bacon'scher Methode. *Es geht darum, qualitative*

Homogenität herzustellen. Von Ähnlichkeit zu Ähnlichkeit zielt alles auf eine methodische Steigerung der Vereinigung der zu analysierenden Exemplare ab: Anders gesagt, ist diese Jagd des Pan darauf angesetzt, anhand von Reduktion, Variation, Vorhandensein und Nichtvorhandensein Variablen zu eliminieren – in der Ästhetik nicht anders als in den Naturwissenschaften.

- 28 Hier ein erster Weg. Es gibt *kritische* Epochen, in denen die gesamte anerkannte und hergebrachte Technik zugleich angegriffen, zerstört, neu aufgebaut wird. Sämtliche Probleme werden auf anderen Grundlagen wieder aufgenommen und damit in andere Modi übertragen. Man muss lediglich noch diese Transkriptionen erfassen, sich in dieses Zeitalter des Übergangs zwischen zwei Phasen stilistischer Ordnung hineinversetzen. Als gegen Ende der Regentschaft Ludwigs XIV. das neue Jahrhundert eingeläutet wird, rüstet sich das Reich der Kunst mit einem neuen Stil. Eine neue ästhetische Kategorie entsteht. Alles ist radikal anders, die Welt der Kunst wandelt sich kraft einer bewussten Auswahl einer bestimmten Physiognomie, bestimmter dominierender Formen, Einheitsmaße. In der Architektur Robert de Cottes, in der Dekoration Bérains und Gillots, in der herausragenden Malerei Watteaus, im Opernmodell Campras findet es seinen Ausdruck. Gut hundert gnadenreiche Jahre gehen daraus hervor. Die Überarbeitung der Kanons erfolgt in Übereinstimmung. Folglich müssen in den Grenzen dieser klar umrissenen kritischen Epoche, wenn sich der gefestigte, fest etablierte und homogene klassische Stil dem Ende zuneigt, lediglich die Merkmale der Reform und das klare Gespür für Neuheiten aufgedeckt werden. Mit anderen Worten, die Geschichte legt eine bestimmte Anzahl von Konstanten vor: Es ist nun an uns, Bewegung und Grundzüge dieser begrenzten Menge an Variationen zu erfassen, deren systematische Anordnung uns freisteht. Der methodologische Rückgriff auf kritische Zeitalter erweist sich als ausgesprochen fruchtbar.
- 29 Hier nun ein zweiter Weg: Er bringt die qualitative Vereinigung konsequenter ins Spiel. Methodischer Fokus ist eine einzige *Schule*. Von Meister zu Schüler treten die Konstanten deutlicher hervor, die Heterogenität schwindet, wird begrenzt: Sie äußert sich nur noch in den Temperamenten und der jeweils unterschiedlich ausgebildeten Geschicklichkeit. Diese Methode ist gleichsam eine Vergrößerung, eine mikroskopische Untersuchung. Verstärktes Hervortreten des Handwerklichen wie auch die Umsetzung der Motive in Arbeitsschritte bei den gelehrigsten und gewissenhaftesten Schülern, bei denen die Katalyse des Genies kaum hineinspielt, ermöglicht eine aussagekräftige Studie anhand von Exemplaren, die gewiss von geringem ästhetischem Wert sind, deswegen aber nicht minder aufschlussreich. Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit von Inspiration und Verfahren keimen auf gemeinsamem Boden. Was der Meister kaum ausformuliert, darauf beharren zweitrangige Künstler mit besonderer Sorgfalt. Ihre Arbeitsweise und die seine zerfallen in Antithesen, wie Fixiertes und Werden, wie Maß und Spur. Will man den Kreis immer enger fassen, sich nur mehr auf die Arbeitsweise des Meisters konzentrieren, bieten sich die Höhepunkte seiner Kunst und seine geringeren Werke an, also dasjenige, was an Handwerklichem wieder hervortritt und unter seiner schwerfällig, nachlässig gewordenen oder gealterten Hand sichtbar wird. Aufschlussreich sind auch Aussetzer und die Momente des Verstummens der Inspiration. Und doch können wir auch hier überall ästhetische Variationen erkennen.
- 30 Hier also die Verfahren und Arbeitsweisen und ihr breites Feld der Objektivität – dort das Hin und Her, Auf und Ab einer Qualität. Gewiss läuft man, wenn man sich vom

Unwägbarkeiten hinab zum Sichtbaren begibt, Gefahr, der Ursachen nicht habhaft zu werden. In den höchsten Graden seines Gelingens ist der Künstler eins mit seinem Handwerk, übersetzt sich geradezu restlos darin, ist seine Arbeitsweise so gelungen, dass sein Entwurf fast vollends im Werk zur Umsetzung kommt. Für eine sinnvolle Anwendung der Methode scheinen sich die Meister – und bei den Meistern wiederum deren Meisterwerke – am wenigsten zu eignen. Das Begnadetsein eines Bouchers ist einfacher zu beschreiben als das eines Watteaus; Henner ist leicht durchschaubar, Prud'hon schon wesentlich weniger; stellen wir uns vor die *Antiope* Correggios: Die Unwägbarkeiten kulminieren, hier ist alles auserlesen und doch Verschmelzung. Was kann man über die Größten sagen – über die erlesene Eleganz Leonardos, über das Chiaroscuro eines Rembrandts, die höchst ausgeprägte Manier eines Velasquez? Haydns Selbstimitationen weisen die offenkundigen Merkmale eines bestimmbar Begnadetseins auf; doch worin besteht jenes der *Zauberflöte*? Man könnte zu dem Schluss kommen, dass die Methode an Zuverlässigkeit verliert, je höher der ästhetische Wert eines Objekts ist; oder dass, anders gesagt, das Experimentieren mit der Kunst als *cosa mentale* sich in eben die Enttäuschung kleidet, die jedes experimentelle Verfahren in der Analyse der geistigen Dinge zurücklässt – nämlich dass es uns auf das Deutlichste erhellt, woran uns wenig liegt, und dass die Genauigkeit der Ergebnisse in umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Bedeutung steht.

- 31 Doch hier, im Lichte vergrößerter Tatsachen und deutlicher erkennbarer Ereignisse, bereiten wir dem Verständnis des weniger Beschreibbaren den Weg. In steter Annäherung arbeiten wir uns zu den Gipfeln vor, da wir mit der Analyse oder den Differenzialen sowohl über die Elemente der Synthese als auch bereits über das Integrationsprinzip verfügen. Von hier an befördert uns alles zu diesen Gipfeln. Schleppenträger und Nacheiferer arbeiten für uns, vergrößern unsere Exemplare wie eine Lupe. Über die Karikatur erhält man Zugang zum Porträt: Man erschließt sich den Stil über die »Manieren« und die wahrnehmbaren Zwischenschritte des Verfahrens. Denn so unterlegen das Offenkundige auch sein mag, bewahrt es doch noch einige Eigenschaften des Verborgenen. Und im Werk des Meisters, bei dem nichts mehr in wahrnehmbarem Maße vorhanden ist, wo nichts in Erscheinung tritt, was noch Arbeitsvorgang genannt werden dürfte, kann der Ästhetiker, der das Werk untersucht, aus der Erinnerung an das Verfahren mit Gewissheit auf die unbekannten Spuren schließen, durch welche sich die Katalyse im Werk vollzog.
- 32 Die Methode schlägt noch einen dritten Weg ein: die Bestimmung, Aufstellung, Untersuchung von *Serien*. Die Welt des Schönen eignet sich hierfür ihrem Wesen nach und ganz aus sich heraus. Die klassischen Epochen pflegen den Fortbestand des Erbes. Die Geschichte der Kunst gestaltet sich organisch. So die französische Tragödie, so die griechische. So die Form der Sinfonie oder der Sonate, so die Serien der Bildhauerei. Innerhalb einer klar umgrenzten Tradition liefert der neue Meister in der Nachahmung seines Vorgängers den Beweis seiner erneuernden Kraft. Das etablierte Motiv wird mitnichten einer bilderstürmerischen Revolution ausgesetzt, sondern wandelt sich vielmehr schrittweise und in kleinsten Elementen. Denn das Besondere an der Originalität in der Kunst besteht darin, dass sie umso eindringlicher und authentischer ist, je mehr ihr eine Beschränkung auferlegt wird, je mehr sie gewissermaßen unbeweglich ist. Die griechische Bildhauerkunst erneuert sich daselbst: Das gesamte 6. Jahrhundert der Koren erlebt die Variationen eines Lächelns. Die Entscheidung für neue Proportionen und die Einführung eines Kanons gereichen erst einem Polyklet, dann einem Lysipp zum Ruhm; das Ausstellen der Hüfte, das mit der Frontalität bricht,

verschafft Praxiteles oder einem Meister geringerem Namens seinen Ruf. So bilden sich motivische Konstanten, während die Dominanten eines Stils sich langsam und allmählich wandeln. Der religiöse Ursprung der Kunst legt zudem die Formen fest, friert sie gar ein, indem er sie mit Tabus belegt. So gab es ganze Epochen, ganze Kulturen, wie etwa in der bildlichen Kunst Ägyptens, in denen das Schicksal des Genies – Technik und Inspiration – sich in einer solchen Atmosphäre des Heiligen vollzieht, inmitten der stereotypen Handlungen des Ritus, welche den Stil zum Dogma erheben und die Neuerung der Ketzerei bezichtigen. »Wir wundern uns«, schreibt Anatole France an irgendeiner Stelle, »über die vielen sitzenden, die vielen kauenden Venusstatuen – und vergessen dabei ganz, dass diese Statuen heilig waren.« Der Hieratismus der Formen beschränkt, ohne sie gänzlich zu vernichten, die künstlerische Triebkraft, die den Meistern zu eigen ist. Aus dieser spontanen Struktur, welche die Kunst annimmt, leitet der Ästhetiker eine wohldurchdachte Methode ab. Er umgibt die innovative Heuristik mit sämtlichen unveränderlichen Bezügen und vielfachen Exemplaren, welche die fortbestehende Tradition zur Verfügung stellt. Das *Werdende*, welches sein Werden beschränkt, lässt hier seinen Wandlungscharakter in strengster und besonders deutlich sichtbarer Form hervortreten: Hier ist es nunmehr möglich, die sich ohne jede Komplexität vollziehende Revolution als isolierte Linie und im Reinzustand zu erfassen.

- 33 So ist in der Ikonografie die qualitative Homogenität der Zyklen verfasst. Es ist zumindest kennzeichnend, dass die ästhetischen Phänomene unter einem geduldigen und forschenden Blick sogleich ihre Launenhaftigkeit verlieren und sich das Unberechenbare, das sie an sich hatten, verflüchtigt. Die sukzessive Isolierung bestimmter Faktoren führt zu überraschenden Kohäsionen. Der täuschende Schein der Unregelmäßigkeiten bricht auf. Bei der Untersuchung der Proportionen von Statuen unseres Mittelalters gelang es einem Jean Laran, durch die gezielte und fraktionierte Abstraktion verschiedener Elemente des »historischen Moments« stilistische Variablen methodisch zu eliminieren. Die Kohäsion modularer Zahlen gestaltet sich somit nach einem unveränderlichen Gesetz. Man erhält immer enger begrenzte Gruppen von Körpermaßen bei n Statuen
- eines Künstlers gegenüber n Statuen verschiedener Künstler;
 - einer Schule gegenüber n Statuen verschiedener Schulen;
 - welche dieselbe ikonografische Rolle erfüllen gegenüber n Statuen, die verschiedene Rollen erfüllen;
 - welche dieselbe monumentale Rolle erfüllen gegenüber n Statuen, die verschiedene Rollen erfüllen;
 - desselben Maßstabs gegenüber n Statuen unterschiedlicher Maßstäbe.
- 34 »Alles verhält sich so, als stünde die mathematische Kohäsion einer Gruppe in einem direkten kausalen Verhältnis zur ursprünglichen Homogenität derselben.« Anhand von Serien kann der Ästhetiker also beliebige historische, geographische, technische Faktoren heranziehen und variieren, um deren Einfluss auf die unmerklichsten Variationen eines stilistischen Merkmals zu untersuchen: Und so erweisen sich innerhalb von Phänomenen, in denen auf ganz natürliche Weise eine vollkommen abstrahierende Emergenz hervorgerufen wird, die präzisen Mittel einer reduzierenden Strategie und die mit einer analytischen Methode verknüpfte Taktik, die darin besteht, die Elemente des Werkes der Reihe nach zu isolieren, als geeignet, das Spiel der Variationen trotz seiner Wandlungsfähigkeit aufzuzeichnen.

- 35 Ein vierter Weg, den die historische Struktur der Kunst sowie die feste Beschaffenheit und die relative Kohärenz ikonografischer oder stilistischer Daten ermöglichen, ist somit die Anwendung *großer Zahlen*. Zum Zwecke einer genauen Beweisführung werden die Methoden der Statistik und des Vergleichs vereint. Vom Heraion von Olympia bis zum Tempel von Nemea bietet die Ästhetik des dorischen Kapitells der Analyse eine Fülle an Exemplaren und klaren Paradigmen: Die gemessenen Profile wandeln sich von Exemplar zu Exemplar unmerklich, präzise und stetig, in feinst dosierten Nuancen, vom archaischen Profil bis hin zu den gewagtesten Kühnheiten. Auch die Untersuchung hochgotischer Pfeiler mit ihren einzelnen Rippen bietet klare, reiche, abgestufte, offenkundige Beispiele. Die unvergleichliche Blüte der Fensterrosen in der gesamten französischen Gotik gestattet eine methodische Untersuchung von Elementen einer kreisförmigen Ästhetik, bis hin zu den entscheidenden Höhepunkten des Schönen, die von Teilnahmslosigkeit und einem über jede Vorliebe erhabenen Gleichmut bei der Gestaltung des Maßwerks geprägt sind. Die Höhe der Traditionen und die stete Überarbeitung von Programmen sind zwei Eigenschaften der Kunst, aufgrund deren sie, gar ihrem Wesen nach, für die großen Zahlen der statistischen Methode ebenso verfügbar wird wie für den aufschlussreichen Vergleich verschiedener Proben.
- 36 Wenden wir uns noch einem weiteren Weg zu: Eine fünfte Methode bietet die Ermittlung des *Ausschlaggebenden*. Ein Element bewahrt seine Evidenz: vorhanden sein oder nicht vorhanden sein. Gillot, der Meister, und Watteau, der Schüler, führen beide jeweils eine Dekoration für Gersaints Cembalo aus: An zwei Exemplaren von klarer stilistischer Einheit lassen sich zwei oder drei »Effekte« isoliert beobachten. Eine Gigue von Le Roux, die ein charakteristisches rhythmisches Element aufweist, wird von Bach im Präludium einer englische Suite als Thema wieder aufgenommen und verändert: Die Ästhetik folgt hier der Gestaltung eines ternären Elements. Erklängen wiederum Saltarello und Pavane mit der schmelzenden Wärme von Bogenstrichen oder aber im dünnen Ton gezupfter Saiten, so wandelt sich damit ihre Ästhetik grundlegend: Der einschlägige Aspekt besteht hier in der Instrumentierung. Wagner formt sein Weltenhort-Motiv um: Er schöpft es aus dem *Ring*, wo er es bereits im Viervierteltakt verwendete; er nimmt es aber, kaum verändert, als Thema seines Siegfried-Idylls wieder auf. Nun nimmt das transponierte Motiv eine andere Färbung an. Der Wechsel vom Zweiviertel- zum Tripeltakt, eine Verschiebung der Notenwerte, die das Gleichgewicht der ursprünglichen Struktur kippen und nun, verlängert, auf die unbetonten Schläge übergehen: Diese beiden Variablen eines gemeinsamen Themas sind augenblicklich erkennbar. Und das Heldenhafte weicht kindlicher Anmut. Auf diese Weise erhält man Einblick in die *Vorgeschichte* eines *Eindrucks*. Blitzartig wird die enge Verwandtschaft zwischen einer Technik und ihren Wirkungen offenbar. Die Brücken zur methodischen Erklärung lassen sich nicht abbrechen, in der Welt der Kunst zeigt sich keine ästhetische Qualität ohne ihre Ursache.
- 37 Dies sind nur die groben Züge eines Programms. Man begreift jedoch, worin der Reichtum der von der qualitative Homogenität aufgezeigten Wege liegt: Ihr einziges Mittel besteht darin, den methodologischen Kunstgriff sprechen zu lassen. Variablen tauchen vor unseren Augen auf und verstummen. Anders gesagt, stilistische Parameter und eine endliche Anzahl Konstanten schaffen dort stetige Klarheit, wo die Zahl der Daten zuvor nichts als Verwirrung und Rätsel war. Unterzieht man Werke einer vergleichenden Studie, so gilt es, eine Andersheit sichtbar zu machen und zu vereinfachen, den Rest als Ähnlichkeit und, falls möglich, als hergestellte Identität

beizubehalten. So der Aufbau einer Apparatur für Nachweis und Kontrolle. Doch es ist das innerste Wesen der Kunst, Erneuerung und Erbe, das sie für eine derart gegliederte Analyse verfügbar macht. Bisweilen fasst die vergleichende Forschung die äußeren Faktoren einer Epoche, einer Schule, eines Landes, eines Stils zu einer Einheit zusammen. Die stilistischen Besonderheiten und formalen Dominanten können sogar am Umriss der künstlerischen Laufbahn eines einzigen Meisters untersucht werden. Bisweilen geht man weiter und führt die grundlegenden Faktoren des Gegenstandes auf aufschlussreiche Ähnlichkeiten zurück und untersucht anhand von Abstraktion und der spezifischen Anordnung von Exemplaren und Serien ein bestimmtes Element, indem man einen bestimmten, für besonders bedeutungsvoll erachteten Aspekt eines Werkes isoliert. Und die optimalen Bedingungen für die Beweisführung sind hergestellt, wenn sich die Ordnung der äußeren Faktoren auflöst und man innerhalb des Kreises der auf diese Weise angeordneten Konstanten den zweiten Zyklus einleiten kann, um nacheinander die verschiedenen stilistischen Faktoren des Werkes selbst ins Spiel zu bringen: Blitzartig und für kurze Momente in ihrer aufschlussreichen Ähnlichkeit enthüllt, werden Kunstgegenstände plötzlich in ihrer Qualität *vergleichbar*.

VII. Umwandlung der Extension in Intension

- 38 So werden mit der gleichen konsequenten Entschiedenheit, wenn nicht mit der gleichen Freudigkeit des Physikers die Variablen in Angriff genommen und die Konstanten aufgestellt. Allmählich erlangen die Fälle größere Klarheit, vertreibt die methodologische Abstraktion sie aus ihrem Geheimnis. Und auch wenn die Ästhetik an konstruierten Fällen arbeitet: Solange dies streng nach der Bacon'schen Disziplin geschieht, verhält es sich hier nicht anders als bei allen anderen Wissenschaften. Die Chimäre des Unvergleichbaren, dessen Existenz dahingestellt bleibt, ist keinesfalls mit der genauen Kenntnis des Einzigartigen zu verwechseln. Die Vereinigung hingegen ist eine positive Größe alles Qualitativen. Sie lässt einen methodischen Weg zu. Und der methodische Weg hat, einmal eingeführt, die greifbare und sichere Wirkung, uns in drei Schritten dreierlei Nutzen zu verschaffen: Er bringt die *Hypothese* hervor, führt die *Verifizierung* ein, wandelt die Extension ästhetischer Begriffe in *Intension* um. Sobald man an reinem Stoff arbeitet, sobald es möglich ist, von Vermischungen und Schalen befreite Aspekte an den eindeutigsten Exemplaren zu betrachten, ist die Hypothese natürliches Ergebnis einer gleichsam instantanen Betrachtung. Beobachtbar geworden, finden sich die Phänomene in den Kreis des Bewusstseins gerückt wie vor das Objektiv eines Fernrohrs, in ein begrenztes Feld abgesondert. Dann setzt, unvermittelt oder sich langsam herbildend, aus Überlagerung und Kontrast der Fälle hervorgehend, als Wirkung des Zusammenspiels und des Widerstreits der Aspekte und Bilder, jene Art helllichtige Hypnose ein, ohne die keine Entdeckung zustande kommt. Denken wir nur an den Meteorologen, der Tag für Tag, manchmal wochenlang, die Bewegungen und Überlagerungen von Winden und Tiefdruckgebieten auf Karten studiert, und dem sich aus dieser vergleichenden Synthese mit einem Mal das Gesetz des Gewittersturms auftut. Dem Ästhetiker ergeht es nicht anders. Freilich stehen ihm, anders als dem Meteorologen, dem sie fehlen, die Einschätzungen des inneren Sinnes und die Kraft seiner Intuition bei der Klärung der leitenden Idee bei. Der Ästhetiker erlebt seine Hypothesen gewissermaßen, bevor er sie klar erkennt und formuliert. Man kann nicht genug hervorheben, wie sehr Scharfblick und Instinkt zum Gelingen seiner Disziplin beitragen – und jene Empathie, die ihm ermöglicht, sich ganz auf das Werk einzulassen.

Doch die Intuition des Experten hängt jetzt nicht mehr von den Launen eines ersten Blicks oder den Zufälligkeiten der Selbstbeobachtung ab. Damit eine singuläre Intuition als wissenschaftliches Prinzip eingesetzt werden kann, muss sie *überprüfbar* sein: Eine solche überprüfbare Intuition ist, um sie beim Namen zu nennen, die Hypothese.

- 39 Der zweite Nutzen dieses Unternehmens ist die Verifizierung: Die qualitative Vereinigung liefert überall, wo sie sich einstellt, den Beweis. Von daher die Wichtigkeit des *experimentum crucis* für die Methode; von daher auch die ebenso grundlegende Wichtigkeit der in Abstufungen und Variationen angeordneten *Serien*. Dort wird die Qualität nach Vorhandensein oder Nichtvorhandensein, der Aspekt nach sichtbarem Erscheinen oder Verdunkelung behandelt. Hier wird die Qualität unmittelbar gemäß der Ordnung der Vereinigungen eingeteilt – und die darin enthaltenen Aspekte werden hinsichtlich ihres Schwindens oder ihres Hervortretens beobachtet.
- 40 In der Dichtung kann der Nachweis der Hypothese aus dem Schatz der Imitation hervorgehen. Ariost imitiert und transponiert Vergil: Cloridan und Medor, davor Nisus und Euryalus, weisen identische Grundlagen, einen gemeinsamen Themenschatz auf, der bis in die Nachbildung von Details hinein reicht, dies jedoch in einer veränderten Atmosphäre und in anderen Tönen. Manche Oden des Anakreon wurden von unseren französischen Dichtern des 16. Jahrhunderts immer wieder neu übersetzt: Der Ästhetiker eignet sich diesen bearbeiteten Stoff an und lässt aus den Farbschattierungen vor homogenem Hintergrund, auf gewissermaßen experimentellem Wege, eine reizvolle Farbe nach der anderen hervortreten. Der Beweis lässt sich in der bildenden Kunst mit noch größerer Sicherheit und in einem noch stärker isolierten Zustand erbringen: Anhand der Kartuschen Oppenorts lässt sich die Ästhetik des Capriccio Element für Element in ihrer gesamten Bandbreite nachvollziehen und analysieren; die Ästhetik der Ausgewogenheiten lässt sich bei den Flambeau-Serien Germaines erspüren und definieren. Aufschlussreiche Bestätigung finden die Hypothesen in so manchen eindeutigen Fällen der Bewegungskünste: in der Schönheit einer Sportart, in der Ästhetik eines Tanzschritts. Die Wiederholung erleichtert hier das Problem – und gestattet, bis auf eine Ausnahme, die Variation der Bedingungen. Eine Klasse für französischen Tanz übt der Reihe nach Déboulés. Man erstellt eine Serie ihrer Formvollendung in sinkender Abfolge – Maud > Frieda > Carmen > Fanchette – und bemerkt, nachdem man diesen einzigen Schritt wiederholen ließ, dass er an Schönheit gewinnt, je enger die Knie beieinander gehalten werden, an Schönheit verliert, je weiter sie auseinander gehen, dass sich also die Sicherheit des Schritts an einem Punkt festmachen lässt. Der ästhetische Nachweis kann auch Ergebnis einer authentischen Erfahrung sein, eines experimentellen und entscheidenden Eingriffs: Eine gelungene Beobachtung kann durchaus auch – im engeren Sinne des Wortes – ausgelöst werden. Ich befrage einen Bildhauer anhand eines von mir erstellten Leitfadens. Er kratzt sich am Genick und antwortet vage: »Die Proportionen sind schön«; »eine gute Formgebung«. Lassen wir seine Aussagen einmal strikt beiseite und fahren mit einer gewissen Härte fort, indem wir ihn eindringlicher befragen, bis wir die Antwort geradezu aus ihm herauspressen. Unser Künstler gerät in Verlegenheit, er möchte uns nützlich sein. Er ist ein empfindsamer Mensch, ergeht sich in wortreichen Erklärungen: Genau hier lauern wir ihm auf, die Geste ist nicht mehr weit. Und tatsächlich, schon greift der Künstler zum Bleistift und bringt ob seiner zusammenhanglosen Worte mit Feuereifer ein paar Striche aufs Papier. Seine Ausführungen bringen uns nicht weiter, seine Skizze aber ist eine Antwort. Bei der

Arbeit am Adagio tadelt der Ballettmeister Ricaux die mangelnde Anmut eines schlecht geführten Armes. Ich frage ihn sofort darauf: Worin würde denn hier die Anmut bestehen? Ricaux nimmt es genau, er geht methodisch vor: Er schmäht das Wort und schweigt. Sein Arm aber hebt sich in einem Schwung in die Luft; und von der Schulter bis zur Spitze des Zeigefingers fließt eine einzige ununterbrochene Kurve: Das Stückwerk der einzelnen Glieder unseres menschlichen Armes fügt sich in eine einzige fließende Linie. Einige Tage später blättere ich in dem einschlägigen Werk des großen Theoretikers Noverre und finde dort die Hypothese fast wortwörtlich formuliert und technisch bestätigt: Die angestrebte Ästhetik besteht in dem eindeutigen Aspekt, die Glieder des Armes unerwartet zu einem einzigen verschmelzen zu lassen.

- 41 So bringt die Analyse nicht nur die Hypothese hervor, sondern untermauert sie auch. Die Methode qualitativer Reduktion erzielt Ergebnisse, die vollständig auf Tatsachen aufbauen – und eben dies ist kennzeichnend für die Wissenschaften. Die Sequenzen werden anhand der Vereinigungen des Ähnlichen überprüft. Nun besteht bei einer Wissenschaft von der Qualität das Privileg des Beweises gerade im Ähnlichen – nicht im Identischen, das die Überprüfung zur Illusion machen würde: Damit die Hypothesen der Ästhetik zu Recht für wahr befunden werden können, ist es notwendig und hinreichend, dass sämtliche Bedingungen in engster *Nachbarschaft* zueinander stehen – mit einer Ausnahme: Das qualitative Ergebnis muss sich eindeutig *von ihnen unterscheiden*. Die Grundlagen der ästhetischen Methodologie fußen auf einer anderen Basis: Unter quantitativen Gesichtspunkten unpräzise, bleibt die Methode in qualitativer Hinsicht rigoros.
- 42 Hierin besteht die Vollendung und gewissermaßen der größte Gewinn der Methode: in der Umwandlung der Extension in Intension. Die Methode ermöglicht die Definition.
- 43 In der immer perfekteren Vermischung der Beispiele bildet sich vor unseren Augen der Begriff, wird immer deutlicher. Durch das Hinzuziehen großer Zahlen, anhand von topischen Exemplaren, von privilegierten Fällen wird die Kategorie von ihren Grenzen befreit, die Abweichungen können vermindert, Anomalien ausgesondert werden, während der Begriff sich Schicht um Schicht, Element um Element aufbaut und dabei unter sich Teilaspekte, summarische Bezeichnungen und provisorische Beispielhaftigkeiten als unzulängliche Denotationen, die an der einen Stelle zu wenig, an anderer Stelle etwas vollkommen anderes konnotieren, hinterläßt.
- 44 Hier nun tritt ein äußerst bemerkenswertes Phänomen auf, das man durchaus als Gesetz formulieren muss: *Unter einer definierten ästhetischen Kategorie ist eine Konstanz von Strukturen und Aspekten gegeben*. Bedenken wir, was ein Aspekt ist. Der ästhetische Gegenstand unterscheidet sich vom sinnlich-wahrnehmbaren Gegenstand, seinem Substrat; er ist ein *konstruierter* Gegenstand, wissenschaftliche Materie, reine Abfolge oder Kombination von Aspekten: komplexe Wesenheit, die sich aus jenen einfachen Wesenheiten zusammensetzt. Von diesem zusammengesetzten Gegenstand geht der Ästhetiker konkret aus. Doch für sich betrachtet, in ihrer Abstraktheit, sind die Aspekte, im Vergleich zur Kategorie, dasjenige, was zugrunde liegt und die Wortwahl begründet. Das intuitive Erfassen der in einem Werk gegebenen Aspekte genügt, um den ästhetischen Begriff hervorzubringen, um dem Urteil über seine Existenz Geltung zu verschaffen, seine Übersetzung ins Wort zu rechtfertigen. Zunächst vollzieht sich ein abstrahierender Prozess vom Kunstwerk hin zu Strukturen und Aspekten; anschließend führt ein zweiter Prozess mit dem Wert einer kausalen Verbindung vom Aspekt zur Kategorie und von der Kategorie zur zugehörigen Bezeichnung. Unser

gesamter künstlerischer Eindruck und unser kritisches Urteil erwachsen aus diesen Aspekten, sind darin begründet. Das ästhetische Werk als Qualität ist nichts anderes als das Produkt eben dieser Aspekte. Die Kategorie, die wir als Eindruck bewahren, ist die Wirkung dieser Ursachenaspekte. Ähnlich wie die physikalische Geografie ihren Gegenstand rekonstruiert und die Interpretation von Landschaften auf die Verknüpfung wahrgenommener Aspekte begründet, werden die Dinge der Kunst vermittle der intuitiven Verarbeitung von Aspekten gedeutet und können Gegenstand von Wissenschaft werden. Nun ist diese objektive Wirklichkeit eine Tatsache und die Konstanz der Strukturen eine Gesetzmäßigkeit. Ihr verdankt sich die Regelmäßigkeit der Phänomene. Unter einer Kategorie trifft man immer auf die gleichen Aspekte. Doch so definiert sich, über die ästhetische Beschreibung der Werke hinaus, de jure jede Kategorie und jeder Begriff. Wenn die Aspekte tatsächlich jenes fortwährend Zugrundeliegende darstellen, aus dem sich die Wortwahl ergibt, folgt daraus notwendigerweise die Umwandlung der Extension, des Umfangs der ästhetischen Begriffe, in ihre Intension, den Begriffsinhalt. Eine gelungene Denotation anhand klarer Fälle zeigt uns zunächst, dass A, B, C usw. die fragliche und benannte *Qualität* gemeinsam haben. In einem zweiten Schritt bemerken wir bei der Gegenüberstellung von A, B, C usw. einen *Aspekt* X, mit dem sie, bei allen gesuchten und deutlichen Kontrasten, die sie ansonsten aufweisen, sich alle in einem Punkt überschneiden. Die ästhetische Qualität und jener Aspekt stehen in einem Verhältnis von Wirkung und Ursache. Nimmt man das eine wahr, spürt man das andere. Beseitigt man das eine, so verschwindet damit das andere. Wir sind damit im Verständnis des Begriffs einen Schritt vorangekommen und haben ein Element seiner künftigen Definition ausfindig gemacht. Ein bestimmter Aspekt zeigt sich und das Wort folgt. Der Ästhetiker, der zunächst mit dem Erfassen des Begriffsumfangs beschäftigt war, gelangt nun zum tieferen Gehalt des Konzepts. Aspekte bilden den positiven und sichtbaren Inhalt des Begriffs – und auf den Aspekt, die sichtbare, strukturierte, objektive Seite der qualitativen Homogenität, bezieht sich auch das subjektive Element Vokabel, mit seiner Rechtfertigung als allgemeiner Bezeichnung und mit seinem vollen Recht als Wort.

VIII. Die Objektivität

- 45 Die Kategorien gewinnen auf diese Weise ihren Stellenwert unter den Wirklichkeiten der sinnlich-wahrnehmbaren Welt. Es sind *begründete* Qualitäten. Normative Wissenschaft kann nur unter Missbrauch des Wortes als Wissenschaft gelten, denn jede Wissenschaft beruht auf Tatsachenfeststellungen. Der Stoff der Feststellungen besteht hier in der Verdeutlichung derjenigen Aspekte, welche die Kategorien bedingen und den Gegenstand der Beschreibung bilden. Das Vorhandensein ästhetischer Begriffe weist zudem darauf hin, dass die Welt des Schönen sowohl aus Wirklichkeitsurteilen als auch aus Werturteilen besteht; innerhalb einer allgemeinen regulativen Tätigkeit sinkt ein kleiner Teil des Grundlegenden auf die Kategorie hinab und setzt sich darin fest. Dieser im Geschmacksurteil enthaltene und durch die Strukturanalyse aufgedeckte Bruchteil des Grundlegenden wird von der Ästhetik als positiver Wissenschaft an erster Stelle geborgen. Der Begriff ist nichts Geschmackliches mehr: Durch die Aspekte lebt er in der sinnlich-wahrnehmbaren Welt und schimmert prismatisch je nach Beleuchtung.
- 46 Wenn es sich jedoch so verhält, lässt sich das Urteil einordnen: Es folgt der Zuverlässigkeit seines Prädikats. War es zuvor nur ein Faktum, erhält es nun einen

Wert. Denn der ästhetische Gegenstand bietet sich uns hier als Mole dar: Er ist der feste und unverformbare Felsen der Methode. Die Welt der Urteile ordnet sich nun mit ihren relativen, fortlaufenden, bruchstückartigen Deutungen rund um diesen Felsen an und peitscht, einander jagenden Wellen gleich, auf den Gegenstand ein. Der ästhetische Gegenstand ist nichts anderes als die gemeinsame *Begrenzung* aller Urteile, die wir über ihn fällen können. Das Verhältnis von Wort und Aspekten rüstet uns für einen letzten Schritt – und setzt uns, da wir nun zu seiner Erklärung befähigt sind, in den Mittelpunkt der Relativität der Urteile.

- 47 Ihre veränderliche Welt ist nach verschiedenen Graden der Stabilität und der Beständigkeit angeordnet. Das Urteil folgt dem mehr oder weniger kurzen und schwankenden Auftreten der Werkaspekte im Bewusstsein. Ihre höchst flüchtige Verbindung geht aus der Ausrichtung dieses einen Moments hervor. Sie ist eine äußerst bruchstückhafte Probe, die nur ein oder zwei in einer Momentaufnahme erhaschte Aspekte des Gegenstandes enthält. Die von Natur aus unbeständige und schwankende Aufmerksamkeit, zuweilen auch gleichsam durch Hypnose eingefangen, erstellt wandelbare Bilder des Gegenstandes und nötigt dem Urteil die Leere seiner Lücken, die Schärfe ihrer Auswahl auf. Dies ist also der unmittelbar gegebene Moment in seiner Flüchtigkeit. Ein zufälliger Anblick des Werkes kommt dem Werk gleich, maskiert und offenbart mir zugleich – zu einem gewissen Grad – seine wahre Struktur. Ein bestimmter Aspekt beschäftigt mich und ein anderer erlischt: In dieser willkürlichen Verbindung tritt der Urteilsspruch eines Abends zutage. Aus der unmittelbaren Begegnung des Gegenstandes und meines Geistes geht ein spontanes, nach den flüchtigen Ausrichtungen eines Bewusstseins verfasstes Urteil hervor: der *Eindruck*, Ergebnis einer Stimmung.
- 48 So stellt sich für das urteilende Denken eine erste Ebene der Relativität her. Steigen wir jedoch einen Grad nach oben. Aus den bereits systematisch entnommenen Proben fügt sich ein stabileres und weniger launenhaftes Bild des Werkes: eine Kombination der Aspekte, die sich nach der weiterreichenden Beständigkeit einer Idiosynkrasie richtet – hierin besteht die eigentliche Gleichung. Eine unveränderbare Brechzahl zeichnet sich über den unsicheren Schwankungen des Bewusstseins ab. Die tief in unserer Person geborgenen Temperamente heben bestimmte offenkundige Aspekte lobend hervor, während sie bei anderen eine Art ästhetische Anaphylaxie erleiden. Ich bin für das Barocke empfänglicher oder für das Anmutige oder das Erhabene; umgekehrt bemerke ich, noch vor meinen Mitbetrachtern und beinahe noch am Skizzenhaften des Objekts, das Hässliche oder Lächerliche daran. Die jeweiligen Aspekte sind für mich mehr oder weniger sichtbar: Sie gefallen mir oder rufen eine unbestimmte, dunkle Abneigung in mir hervor. Zuweilen erkenne ich sie schon in unendlich geringer Dosierung, vermittelt einer vorherwissenden Antipathie und mit der schmerzlichen Gewissheit eines Neuropathen. Dem künstlerischen Temperament nämlich ist eine falsche Optik und eine sich dem Verstand entziehende Befangenheit zu eigen: Es versetzt die Aspekte ins Eigentümliche, Singuläre. Doch eine gewisse Konstanz verleiht dieser systematischen Aberration ihre ganz eigene Stabilität. Und jenes ästhetische Phänomen, mein *Temperament*, jenes höchst willkürliche und, klar gesagt, absurde Phänomen, wird von mir möglicherweise zur Doktrin erhoben und kanonisiert.
- 49 Es gibt noch eine dritte Ebene der Relativität. Ort und Epoche bieten eine breitere, wenn auch nicht definitive Grundlage für die Wechselhaftigkeit der Aspekte, für die Entwicklung ihrer Kombinationen. Die Revolutionen des Geschmacks, deren langsame

Amplitude über die kurze Lebensdauer des Bewusstseins eines Einzelnen hinausreicht, sind solche kollektiven, doch zeitlich begrenzten Phänomene partieller Auswahl und ausgewählter Ausschnitte. Durch bestimmte *Verbindungen* und bestimmte *Akzentuierungen* von Aspekten erscheint somit die Kategorie in einer Abfolge unterschiedlicher historischer Beleuchtungen: Jede einzelne bildet einen *Stil*. Man erkennt ein hellenistisches Ideal der Anmut, das aus der Hervorhebung bestimmter Aspekte hervorgeht; ein florentinisches Ideal der Anmut, bei dem sich die Verbindung anderer Aspekte vollzieht; ein Ideal des französischen 18. Jahrhunderts; einen japanischen Komplex der Anmut. Es liegt auf der Hand, dass der romanische Barock, ein Niederschlag anderer Art, in keiner Weise ein barocker Auswuchs der Spätgotik ist, die ihrerseits nicht der klassische Barock ist. Durch die spezifische Konzentration von Aspekten ergibt sich die konkrete Definition eines Stils und die Physiognomie goldener Zeitalter. Derartige Vorentscheidungen bestimmen auch die Spannweite der Empfänglichkeit und zwingen ihr bestimmte Abneigungen und taube bzw. blinde Stellen auf. Der Begriff dringt nur bruchstückhaft darin ein. Als Zeitgenossen eines bestimmten momentanen Geschmacks, von der Kritik einer Generation durchdrungen, sind wir, da *partiell*, immer auch *partiell*. Es trifft somit immer noch zu, dass das Urteil – von einer Ebene zur nächsten – mit den von unserem aufmerksamen Bewusstsein dem Werk vorübergehend entnommenen Aspektproben einhergeht, dass es dem Ausschluss anderer, von unserem Bewusstsein vorläufig vernachlässigter Aspekte folgt und diesen dokumentiert. Diese Konjunktionen bestimmen unsere Urteile. Die unterschiedlichen Bilder, die wir uns von dem Werk machen, lassen uns unsere Beurteilung des Werkes überdenken. Die Aussage des Urteils kommt der Sicht des Werkes gleich.

- 50 Solche Abstufungen innerhalb des Vorläufigen lassen uns eine definitive Verbindung als legitimen Endpunkt in Erwägung ziehen. Definitiv wäre sie aber nur als vollständige. Diese erschöpfende Probe hat einen Namen: Es wäre das Werk selbst. In der relativen Stabilität der Urteile wird die Beständigkeit eines höheren Urteils erahnbar. Ihr Vorhandensein liefert den Beweis für ein mögliches, treueres Urteil, das man sich im äußersten Falle, in seiner kritischen und letzten Übersetzung, als *Kehrbild* und *Spiegel* des Werkes vorstellen muss. Wir können an diesem Punkt vielleicht besser verstehen, welche Bedeutung den beiden Phänomenen der Bildung und der Übung für das ästhetische Urteil zukommt. Die ästhetische Bildung des Laien oder das Üben des Kenners zielen letztlich nur darauf ab, den *Blick für das Werk* zu schulen. Begeben wir uns in einen Konzertsaal: Wer von uns *hört* das Werk? Wenn wir eine Sinfonie immer und immer wieder hören, die *Odyssee* oder *Antigone* immer und immer wieder lesen, streben wir dabei auf verworrene Weise zum Werk hin. Wenn wir ein Meisterwerk gründlich studieren, immer wieder begierig zu ihm zurückkehren und es in uns doch auch ein immer vollständiger zufriedenstellendes Bild hinterlässt, gelten diese Bemühungen einem erschöpfenden Erfassen sämtlicher Aspekte, einem legitimen Verständnis sämtlicher technischer Voraussetzungen und der Inspiration, die mit seinem Entstehen einhergingen. Somit kann im äußersten Falle ein *konformes*, gewissermaßen vollkommenes Urteil über den Gegenstand getroffen werden. Der ästhetische Gegenstand lässt den Richter sich immer wieder neu orientieren.
- 51 Wenn dies zutrifft, sind unsere Urteile keineswegs *gleichwertig*. Das vom Ästhetiker entwickelte Instrument kehrt sich um und wirft sein Licht nun nachträglich auf die Relativität der Urteile. Die Erklärung dringt ihrerseits nun in das Universum der subjektiven Reaktionen vor. Die Urteile werden zwar zunächst grundsätzlich und

gleichwertig als Tatsachen, als *matters of fact*, anerkannt und entsprechend behandelt, erfahren auf der höchsten Stufe der Methode dann aber, was ihrer Interpretation zugrunde liegt und welcher Wert ihnen jeweils zukommt. Im Licht, das auf sie fällt, wird ihre jeweilige Berechtigung sichtbar, ihre Stellung in der Hierarchie, ihre höhere oder geringere Gültigkeit. Die faktische Feststellung des Urteils weicht seiner rechtmäßigen Zulässigkeit. Denn je weniger flüchtig, voreingenommen, blind die Aspektverbindungen sind, auf denen es aufbaut, desto mehr geht das Urteil jene *Verbindung* mit dem ästhetischen Ganzen des Gegenstandes ein, aus der es seine Gültigkeit gewinnt. Wenn sein Wert und seine Wahrhaftigkeit in seiner Übereinstimmung mit dem Werk bestehen, dann bedeutet dies, dass nun das *Werk*, und zwar *a posteriori*, dem Urteil sein Kriterium liefert: das Kriterium, das ihm bisher fehlte. Das wahre ästhetische Urteil weist sich ebenfalls dadurch aus, dass es eine wahrhaftige *adaequatio mentis et rei* bildet. Und der Satz, der zusammenfassen dürfte, was Objektivität im Bereich der Ästhetik ist, bestünde dann in jener offensichtlichen Tatsache, die wir wohl kennen, deren Verlust uns jedoch im konkreten Fall immer wieder droht und die der Dämon des Philosophen oder des Dogmatikers offenbar aus unserem Gedächtnis zu löschen trachtet: Mein Urteil befindet sich nicht über das Werk, es befindet vielmehr über mich selbst.

52 (Universität von Caen, April 1940)

NOTES

1. Zitat aus H. Taine, *De l'intelligence*. Vom Autor nicht angegeben. [A.d.Ü.]
 2. Ebd.
 3. Deutsch im Original. [A.d.Ü.]
-

INDEX

Schlüsselwörter : Ästhetik, Subjektives, Qualität, Objektivität

Mots-clés : esthétique, subjectif, qualité, objectivité

AUTEURS

RAYMOND BAYER

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