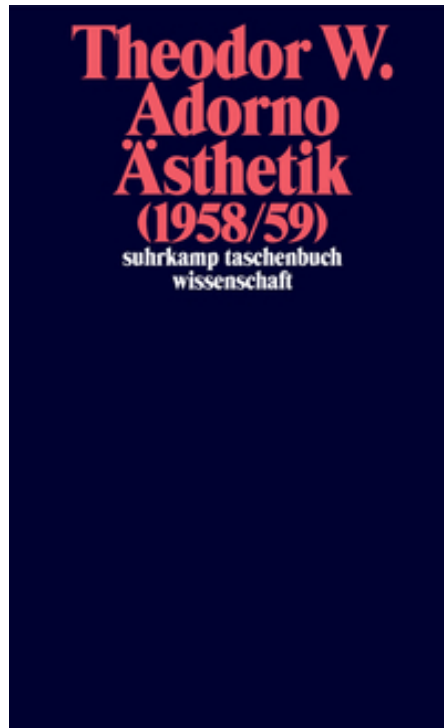


Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Adorno, Theodor W.
Nachgelassene Schriften. Abteilung IV: Vorlesungen

Band 3: Ästhetik (1958/59)
Herausgegeben von Eberhard Ortland

© Suhrkamp Verlag
suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2207
978-3-518-29807-7

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2207

In seiner Ästhetikvorlesung aus dem Wintersemester 1958/59 erörtert Adorno die Erfahrung des Schönen, das Verhältnis von Kunst und Natur, den Rätselcharakter der Kunstwerke und die Spannung zwischen den Forderungen des »Ausdrucks« und der Konstruktion im Kunstwerk. Dabei setzt er sich mit Platon und Aristoteles, Kant und Hegel, Schopenhauer und Kierkegaard, Lukács und Benjamin auseinander und entfaltet sukzessive einen Begriff der ästhetischen Erfahrung, der auch nach 50 Jahren und trotz grundlegend veränderter Diskussionslage in der philosophischen Ästhetik nichts von seiner Aktualität eingebüßt hat.

Das Werk Theodor W. Adornos (1903–1969) liegt im Suhrkamp Verlag vor. Zuletzt erschienen: *Kranichsteiner Vorlesungen* (2014), Theodor W. Adorno/Gershom Scholem, *Briefwechsel 1939–1969* (2015) sowie *Philosophische Terminologie* (2016).

Eberhard Ortland ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld.

Theodor W. Adorno
Ästhetik

(1958/59)

*Herausgegeben von
Eberhard Ortland*

Suhrkamp

Dieser Band ist textidentisch mit Abteilung IV: Vorlesungen Band 3
der Nachgelassenen Schriften von Theodor W. Adorno,
herausgegeben vom Theodor W. Adorno Archiv.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2207

Erste Auflage 2017

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2009

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere

das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm
oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt
oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

Satz: Memminger MedienCentrum AG

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-29807-7

Inhalt

Vorlesungen	7
Stichworte zu den Vorlesungen	343
<i>Anmerkungen des Herausgebers</i>	391
<i>Editorische Nachbemerkung</i>	503
<i>Register</i>	509
<i>Übersicht</i>	519

Ästhetik

1958/59

I. VORLESUNG

II. II. 1958

Die philosophische Ästhetik, von der Sie in dieser Vorlesung einiges erfahren sollen – beinahe hätte ich gesagt, von der ich hier in dieser Vorlesung einige ›Stichproben‹ zu geben hoffe –, hat es schwer, insbesondere im Bereich der Philosophie. Sie ist eigentlich ein bißchen in Mißkredit geraten und hat gegenüber der Entwicklung einer ganzen Reihe anderer philosophischer Disziplinen gerade während der letzten 30 Jahre überhaupt nur eine desultorische Behandlung gefunden. Wenn Sie das jüngst erschienene Fischersche Lexikon der Philosophie zur Hand nehmen, dann werden Sie in dem Artikel über »Ästhetik«, der, soviel ich weiß, von Ivo Frenzel stammt,¹ auch einige Hinweise finden auf die Gründe dafür. Es wird nämlich da gesagt, daß auf der einen Seite die philosophische Ästhetik unendlich voraussetzungsvoll sei, abhinge von den jeweils zugrundeliegenden Gesamtphilosophien, insbesondere von den Erkenntnistheorien, und daß sie in den Wechsel dieser Strömungen fast widerstandslos hineingerissen werde; daß sie aber auf der anderen Seite das Kunstwerk in seiner Konkretion selber doch niemals ganz durchdringe und gewissermaßen hinter dem Kunstwerk zurückbleibe. Es komme der philosophischen Ästhetik kein so gesicherter Bestand zu wie anderen philosophischen Disziplinen. Nun meine ich, mit dem gesicherten Bestand der anderen philosophischen Disziplinen ist es auch so eine etwas prekäre Angelegenheit; wenn man sich ansieht, was es da etwa – mit Ausnahme der allerformalsten und, wie ich sagen möchte, nichtssagendsten Sätze der Logik – gibt, was allgemein angenommen wäre, so wird man da doch wohl auch auf ein Vakuum stoßen.²

Ich glaube, daß die eigentümliche Situation der Ästhetik vielmehr daher rührt, daß es so etwas wie eine in sich kontinuierliche Tradition des ästhetischen Denkens, so wie sie sich im Bereich der Erkenntnistheorie und Logik doch wenigstens im Zusammenhang mit der Wissenschaftstheorie vorfindet,

eigentlich nicht gibt, daß die Ästhetik überhaupt mehr oder minder sprunghaft verläuft und daß sie dabei hin und her schwankt zwischen etwa dem Versuch, aus bestimmten philosophischen Positionen ästhetische Theorien zu entwickeln, oder umgekehrt, nun den Kunstwerken sich einfach zu überlassen und womöglich deskriptiv auszusprechen, was in diesen Kunstwerken der Fall ist, und auf diese Weise zu einer solchen Ästhetik zu kommen. Ohne daß ich Ihnen versprechen kann, Ihnen hier so etwas wie eine voll entwickelte Ästhetik vorzulegen – aus dem sehr einfachen Grund, daß meine eigenen ästhetischen Gedanken in Fluß sind und keineswegs heute bereits in einer Gestalt, die eine solche Kodifizierung gestattete, aber auch aus dem einfachen Grund, daß eine solche Vorlesung wie diese zweistündige schon der Zeit nach gar nicht gestatten würde, eine solche voll explizite Theorie Ihnen an die Hand zu geben –, meine ich doch, ich könnte Ihnen vielleicht in dieser Vorlesung wenigstens einen Begriff davon geben, daß so etwas wie eine Theorie der Ästhetik, eine philosophische Ästhetik möglich ist, daß sie auch heute möglich, daß sie gefordert ist, und Ihnen an einigen Modellen von ästhetischen Problemen wenigstens entwickeln, wie eine solche Ästhetik auszusehen hat. Insofern ist die Vorlesung anspruchsvoll, als sie versuchen will, die Möglichkeit philosophischer Ästhetik, die mir heute sehr dringend erscheint, Ihnen darzutun; sie ist auf der anderen Seite in keiner Weise anspruchsvoll insofern, als sie es sich nicht zutraut, eine solche philosophische Ästhetik selber nun eigentlich durchzuführen.

Was die Abhängigkeit der Ästhetik von der großen Philosophie anlangt und damit die Bezogenheit von philosophischen Ästhetiken auf philosophische Theorien, so möchte ich Ihnen das gleich zu Anfang kurz erläutern, damit Sie an dieser Stelle etwas von dem Problem sehen, das mit Rücksicht auf den Zusammenhang eben von Philosophie und Ästhetik besteht. Die Kantische Ästhetik, die Kantische Definition des Schönen – oder wenigstens eine der Kantischen Definitionen des Schönen – ist, wie viele von Ihnen wissen werden, die des

»interesselosen Wohlgefallens«;³ also daß uns als Subjekten irgendwelche Gegenstände Wohlgefallen bereiten, ohne daß ein Interesse von unserer Seite dabei ist in dem Sinn, daß unser Begehrungsvermögen oder Wille dabei im Spiele wäre. In dem Augenblick etwa, wo wir die Absicht haben, einen schönen Apfel zu verzehren, verhalten wir uns eben nicht mehr ästhetisch, sondern animalisch oder natürlich, und damit ist diese Kantische Definition des Ästhetischen also verletzt. Das leuchtet ja wohl ohne weiteres ein. Aber so einleuchtend das ist, und so wenig die Philosophie etwa einer solchen Bestimmung wie dieser Kantischen sich entäußern kann, so geht sie doch notwendig zurück auf eine Reihe von Bestimmungen, die nun wirklich nur der Kantischen Philosophie spezifisch sind. Das heißt: Es liegt zunächst einmal darin das, was man »transzendentalen Subjektivismus« nennen könnte; das Wesen des Schönen wird hier erkannt von dem Verhältnis aus, das das Schöne zu uns als Subjekten habe, während der Gedanke an ein an sich Schönes, an ein Schönes also, das von unseren spezifischen Auffassungsformen unabhängig wäre und ihnen auch nur selbständig gegenüberträte, in dieser Definition des Schönen überhaupt nicht gedacht wird.⁴ Und es ist weiter eine Definition des Schönen, in der ein formales Kriterium wie das der Wohlgefälligkeit – daß also irgendwelche Formen vorkommen, die unser sinnliches Anschauungsbedürfnis als befriedigend und nicht als unbefriedigend empfindet – vorausgesetzt ist. Ich glaube, Sie brauchen nur eine Sekunde lang einmal sich zu überlegen, ob in der Tat das, was wir mit Grund schön nennen, immer den Charakter dieses sinnlich Wohlgefälligen hat – oder ob zumindest dieser Begriff des sinnlich Wohlgefälligen nicht dabei unter Umständen eine so ungeheure Differenzierung und Komplizierung erfährt, daß von diesem ursprünglich schlichten Gedanken nichts mehr übrig ist –, um sich zu vergegenwärtigen, daß aufgrund dieser Voraussetzung der Kantischen Philosophie eine so plausible Definition des Schönen wie die, welche er gibt, doch eben viel an Plausibilität verliert; das heißt also, daß hier die Ästhe-

tik in der Tat in die ganze Problematik der Philosophie mit hineingerissen wird.

Ich gebe Ihnen zum Kontrast nun die Definition des Schönen, wie sie sich in der »Ästhetik« von Hegel⁵ findet, die ja neben der »Philosophie der Kunst« von Schelling⁶ und dem dritten Buch der »Welt als Wille und Vorstellung«⁷ zu den bedeutendsten theoretischen Leistungen der Ästhetik gehört, die unmittelbar an Kant im Zeichen des deutschen Idealismus sich angeschlossen haben. Diese Hegelsche Definition des Schönen lautet: Das Schöne sei »das sinnliche Scheinen der Idee«.⁸ Darin wird ein Begriff von Idee in einem fast platonisierenden Sinn als substantiell, als etwas – man könnte fast sagen: Gegebenes, als etwas, was erscheinen kann, vorausgesetzt, wie er nun gerade von der Kantischen Philosophie ausgeschlossen war, die es ja verboten hat, mit irgendwelchen Ideen als einer endlichen Positivität zu arbeiten.⁹ Und nur, wenn Sie dabei mitdenken, was Sie ohne weiteres natürlich nicht wissen können, daß in der Hegelschen Philosophie genau diese Kantische Lehre kritisiert ist, das heißt, daß die Hegelsche Philosophie den Anspruch erhebt, eben doch die Idee oder das Absolute konstruieren und adäquat erkennen zu können, nur dann gewinnt so etwas wie diese Behauptung, das Schöne sei das sinnliche Scheinen der Idee, überhaupt seinen Sinn. Und eine derartige These wie diese großartige Definition von Hegel verliert natürlich unendlich an Plausibilität in einer geistigen Situation, in der, einen solchen Begriff wie den der Idee als wirkend zu unterstellen, von sehr vielen Menschen einfach als etwas Dogmatisches oder Illusionäres empfunden wird,¹⁰ was einem etwa gegenüber dem Verständnis des realen Kunstwerks gar nicht hilft, in dem nun ja keineswegs stets unmittelbar eine solche Idee sich realisiert. Ich möchte hier gleich zu Anfang der Vorlesung sagen, daß ich mich in einem jedenfalls doch dem Hegelschen Verfahren außerordentlich nahe und verpflichtet weiß: Wenn nämlich in der Definition von Hegel, die ich Ihnen gesagt habe, von diesem »Scheinen der Idee« oder »des Absoluten« gesprochen

wird,¹¹ dann ist damit – und das hängt nun auch wieder mit dem grundsätzlichen Unterschied der beiden großen Philosophien, der Kantischen und der Hegelschen, zusammen – bereits darauf rekurriert, daß das Schöne selbst nicht bloß ein Formales und nicht bloß etwas Subjektives sei, sondern etwas in der Sache selbst. Es wird dabei nicht reflektiert auf mich als auf den Betrachter und auf die Wirkung, die die Kunst auf mich ausübt.¹² Im Gegenteil: Hegel hat in seiner »Ästhetik« diese ganze noch aus dem 18. Jahrhundert stammende Anschauung von der Ästhetik als einer Lehre von der Wirkung der Kunst mit schneidendem Hohn behandelt und, wie ich annehmen möchte, mit vollem Recht; er geht davon aus, daß das Schöne etwas Objektives, etwas Substantielles, etwas in der Sache selbst ist, nämlich eben in der Idee, die ja gegenüber dem bloßen subjektiven Bewußtsein notwendig – wenn man den Begriff in seiner traditionellen, platonischen Bedeutung einmal eine Sekunde lang nimmt – eine solche Art von Objektivität besitzt.

Ich möchte versuchen, um das an den Anfang zu stellen, die Erwägungen über Ästhetik, die wir hier durchführen, zu orientieren an diesem Gedanken einer ästhetischen Objektivität, an dem Gedanken also, daß das Wesen des Schönen nicht nur, sondern alle ästhetischen Kategorien – und das Schöne, möchte ich hinzufügen, ist ja nur eine ästhetische Kategorie, die in ihrer Isoliertheit keineswegs zureicht, uns das ganze Gebiet des Ästhetischen zu erschließen¹³ – in ihrer Objektivität zu erschließen sind und nicht als bloße Wirkungen auf uns als Subjekte. Auf der anderen Seite bin ich mir sehr wohl dessen bewußt, daß ich hier nicht etwa dogmatisch den Hegelschen objektiven Idealismus und die objektive Dialektik von Hegel einfach als wahr unterstellen kann. Was ich versuchen kann, ist höchstens und allenfalls das: Ihnen an der Analyse der Kategorien zu zeigen, daß es so etwas wie eine ästhetische Objektivität tatsächlich gibt, und damit etwas zu tun, was mir überhaupt immer mehr als das wesentliche Verhältnis gegenüber der dialektischen Philosophie aufgeht, näm-

lich zu versuchen, das, was eigentlich an Erfahrung, an lebendiger Erfahrung in der dialektischen Philosophie verschlossen ist, fruchtbar zu machen und es Ihnen zu zeigen. Mit anderen Worten also, um es ganz schlicht zu sagen: Jene Objektivität des Ästhetischen, von der ich annehmen möchte, daß sie uns hier beschäftigen soll, die kann sich ergeben nur als eine Objektivität aus der Analyse von Sachverhalten, Problemen, Strukturen der ästhetischen Gegenstände, nämlich der Kunstwerke. Es gibt keinen anderen Weg zu dieser Objektivität, als in die Kunstwerke selber sich zu versenken,¹⁴ und ich werde denn auch nicht davor zurückschrecken, wenigstens an einigen Modellen Ihnen durchzuführen, wie ich glaube, daß eine solche objektiv gerichtete ästhetische Betrachtung eigentlich durchzuführen sei, bei der es unser methodologisches Richtmaß sein soll, daß wir – wenn ich noch einmal mit Hegel reden darf – uns möglichst rein der Sache überlassen,¹⁵ ohne von uns allzuviel dazu zu tun. Und je reiner wir uns der Sache, der Bewegung des Begriffs¹⁶ dabei überlassen, um so nachdrücklicher, so möchte ich annehmen, wird dabei auch unser eigenes subjektives Bedürfnis zu Ehren kommen.

Auf der anderen Seite ist es klar – und darin weiß ich mich mit den Kritikern der traditionellen Ästhetik, zum Beispiel mit Moritz Geiger,¹⁷ durchaus einig –, daß es ein müßiges Unternehmen ist, wenn man es immer wieder versucht hat, Ästhetik von oben her zu konstruieren; also einfach durch deklatorische begriffliche Festsetzungen das Wesen ästhetischer Kategorien – sagen wir: des Tragischen, wie es von Johannes Volkelt¹⁸ versucht worden ist – nun ein für allemal zu umreißen und festzulegen. Diejenigen von Ihnen, die eine Beziehung zu lebendiger Kunst haben, würden mit Recht gegen eine solche von oben her verfahrenende Subsumtion der Kunst alles erdenkliche Mißtrauen hegen. Diese Betrachtung von oben her, diese allgemeinbegriffliche Betrachtung, tendiert allein schon durch ihren Charakter der Formalität, der in ihrer Allgemeinheit gelegen ist, im allgemeinen auch dazu – ich meine: infolge ihrer begrifflichen Formalität –, zur Erkennt-

nis des Schönen irgendwelche ganz formalen Kriterien anzulegen, also etwa, daß in der Kunst bestimmte mathematische Proportionen herrschen würden oder daß das Kunstwerk sich uns in einer bestimmten Weise, etwa in Gestalt der Oberflächenlinie (oder wie immer man das nennen mag), wie es Hildebrand¹⁹ genannt hat, sich uns also aufgrund irgendwelcher formaler Regeln als etwas Befriedigendes präsentiere. Ich glaube, daß ich mit Hegel die Ansicht vertreten darf, daß diese Kategorien allesamt gegenüber dem lebendigen Kunstwerk etwas außerordentlich Unzulängliches und etwas außerordentlich Oberflächliches haben. Bitte verstehen Sie mich dabei nicht falsch. Ich möchte nicht etwa sagen, daß es auf diese Momente nicht ankommt, und wenn wir später über das Problem von formaler und inhaltlicher Ästhetik zu reden haben, werden wir uns eingehend damit zu beschäftigen haben, daß diese beiden Kategorien durch einander vermittelt sind, daß die sogenannten Formen sedimentierter Inhalt sind und daß der ästhetische Inhalt seinerseits etwas durch die Form bis ins Innerste Betroffenes ist und keineswegs etwa das, was man so als Rohstoff aus der empirischen Welt übernimmt und in das Kunstwerk eigentlich hineinstopft. Es ist ganz sicher zum Beispiel so, daß alle die Probleme, die heute in der Kunst unter dem Namen der ›Konstruktion‹ aktuell sind und die ja in allen Medien der Kunst heute sehr energisch sich geltend machen, ohne etwas von diesen formalen Konstituentien, unter Umständen auch von mathematischen Proportionen, gar nicht gedacht werden können. Ich möchte also dieses Moment hier nicht etwa ausschalten, sondern ich möchte Ihnen nur sagen, daß in dem Augenblick, wo man es isoliert, wo man es also nicht in seinem lebendigen Verhältnis, in seiner Dialektik, möchte ich sagen, mit dem konkreten künstlerischen Gehalt sieht, daß man dann allerdings wirklich in ein schlecht Formales hineingerät und schließlich in jene Schulmeisterei, die aufgrund der Erfüllung oder Nichterfüllung irgendwelcher derartiger formaler Proportionen darüber glaubt urteilen zu dürfen, ob ein Kunstwerk etwas tauge oder ob es

nichts taue, während ganz sicher in großen Kunstwerken immer auch etwas dieser Momente sein wird, aber doch nur so, wie diese Momente sich darstellen in der Spezifikation des ästhetischen Gehalts, mit dem sie jeweils zu tun haben, und nicht etwa als eine abstrakte, davon ablösbare und ein für allemal geltende Bestimmung.

Ich möchte Ihnen weiter sagen, daß es nicht meine Absicht ist, in dieser Vorlesung Ihnen sehr viel Methodologisches zu sagen und Ihnen sehr vieles nun selbst über die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Ästhetik zu verraten. Ich könnte bequem diese Vorlesung mit solchen Betrachtungen ausfüllen, und ich weiß, daß es nicht an Philosophen mangelt, die, wenn sie einen Gegenstand wie die Ästhetik abhandeln, aus dem Bedürfnis der Gediegenheit glauben, über die sogenannten Vorerwägungen nie hinausgelangen zu dürfen. Ich will diese Versuchung auch gar nicht unterschätzen. Aber ich möchte mich gegen sie wehren. Ich bin auch darin, wenn Sie mir das Bekenntnishafte in dieser ersten Stunde verzeihen, ein guter Hegelianer, daß ich unterstelle, daß man Schmied wirklich nur vom Schmieden wird; das heißt, daß man eine Methode nicht dadurch wirklich begreift, nicht dadurch einer Methode von innen her sich versichert, daß man sie in abstracto zunächst einmal darstellt und dann, wie das schöne Wort heißt, auf irgendwelche Gegenstände »anwendet«. Das ist schon im Bereich jeglicher Erkenntnis ein dubioses Verfahren; der Kunst gegenüber setzt es sich sogleich dem Verdacht der Banausie aus, und ich werde mich wohl hüten, etwas Derartiges zu tun. Es gibt eben hier tatsächlich in der Ästhetik nicht eine Methode, die sich losgelöst von der Sache selbst darstellen würde. Ich möchte lieber versuchen, daß Sie die Methode, die ich verwende, an den einzelnen Erörterungen der ästhetischen Kategorien, die ich durchführe, kennenlernen, als daß ich diese sogenannte Methode nun abstrakt an den Anfang stellen würde.²⁰ Daß es manche unter Ihnen geben wird, die dann das Gefühl des Rhapsodistischen, Zufälligen haben, weil eben nun nicht diese Methode prinzipiell

und ein für allemal dargestellt und dann angewandt wird, halte ich für nicht unmöglich, aber ich kann dagegen nichts tun, als allenfalls Sie darauf hinweisen, daß ich versucht habe, in meinen Büchlein nun gerade gegen diese Trennung von Methode und Sache mich zu wehren, und dieses Motiv, das übrigens ebenfalls bei Hegel bereits vorgedacht ist, aus dem Stand des gegenwärtigen Bewußtseins heraus zu entwickeln. Sie finden diese Dinge, wenn Sie darauf Wert legen, in der Einleitung zur »Metakritik der Erkenntnistheorie«²¹ und auch in der Arbeit über den »Essay als Form«,²² die darin wohl am weitesten geht. Nun bin ich aber auch in diesen Dingen kein Rigorist; es ist natürlich auch nicht so, daß ich unterstellen würde, daß ich nun wirklich rein aus der Sache heraus, rein aus den Kunstwerken heraus ohne weiteres alle Kategorien herausholen würde. Sondern solange es etwas wie eine Differenz von Subjekt und Objekt, von Erkennendem und Sache gibt, gibt es natürlich auch keine absolute und vollkommene Koinzidenz zwischen Sache und Methode, wie ich sie eben einmal etwas übertreibend stipuliert habe. Und ich möchte im Gedanken an eine gewisse Liberalität, die sich hier ziemt, Sie doch darauf aufmerksam machen, daß ich wenigstens einmal so etwas wie eine kurze Beschreibung dessen gegeben habe, was mir als ästhetische Methode vorschwebt, nämlich in der Einleitung zu der Kranichsteiner Vorlesung über »Kriterien der neuen Musik«.²³ Es ist dabei zwar nur von Musik die Rede, aber es dürfte Ihnen wohl ohne weiteres möglich sein, die Erwägungen, die Sie hier finden, so zu extrapolieren, daß sie auf die ästhetische Problematik insgesamt ihre Anwendung finden können.

Es handelt sich hier natürlich ganz besonders um ein Problem, das mit Rücksicht auf das Bedürfnis nach erkenntnistheoretischer Rechtfertigung sehr vielen von Ihnen unmittelbar aufsteigen wird, nämlich um das alte, schon bei Kant formulierte Problem von der Zufälligkeit oder Notwendigkeit des Geschmacksurteils,²⁴ also mit anderen Worten: um das Problem der sogenannten ästhetischen Relativität, das uns

ja inhaltlich in dieser Vorlesung auch beschäftigen muß. Und ich möchte Sie gleich hier darauf hinweisen, daß die Erwägungen, die wir anstellen, hier von beiden Polen gleich weit entfernt sind, ohne daß sie doch ein Mittleres sind. Es ist nicht meine Absicht, auf der einen Seite also etwa dogmatisch so etwas wie absolute ästhetische ›Werte‹ zu diktieren oder zu setzen, sondern der Begriff einer solchen Wertphilosophie, die von starren, dem Subjekt gegenüberstehenden und unveränderlichen Werten ausgeht, der scheint mir unvereinbar eben mit der geschichtlichen Erfahrung und gerade auch mit der Erfahrung dessen, was sich verbindlich in der Kunst selber zuträgt. Auf der anderen Seite aber bin ich ebensowenig geneigt, mich dem bürgerlichen Convenü der Zufälligkeit des Geschmacksurteils zu beugen,²⁵ also der Behauptung, daß Kunst Geschmackssache sei, daß dem einen das gefallen könne und dem anderen jenes. Ich möchte dieser Anschauung deshalb mich nicht beugen – ohne nun auf ihre Meriten selber eingehen zu wollen –, weil diese Anschauung eigentlich, wo sie auftritt, überhaupt gar nie wirklich ernst gemeint worden ist. Es ist sehr sonderbar, daß die Menschen, die am meisten sagen, daß sich über den Geschmack nicht streiten lasse, die sind, die am allermeisten über den Geschmack streiten; und der Mann, der etwa von einem exponierten modernen Bild oder einem modernen Musikstück sagt, daß er das nicht versteht, daß er sozusagen von der Verbindlichkeit des Urteils sich dispensiert, ist im allgemeinen genau der, der glaubt, daß er damit, daß er etwas nicht versteht, über die nichtverstandene Sache etwas Vernichtendes bereits ausgesagt habe.²⁶ Aber um Ihnen eine noch einfachere Überlegung zu dem gleichen Gegenstand mitzuteilen: Wie wenig ernst es mit dem Gedanken an die Relativität des Geschmacksurteils ist, das zeigt sich nicht nur darin, daß die Menschen ununterbrochen in Streitigkeiten über ästhetische Qualitäten verwickelt werden,²⁷ sondern in Deutschland geht das ja bis in die Extreme hinein; man kann sagen, daß in Deutschland die größten philosophischen Kontroversen, etwa die, die Nietzsches Kritik am Chri-

stentum betreffen, unmittelbar von Fragen der ästhetischen Qualität, nämlich der des »Parsifal« von Wagner,²⁸ ausgegangen sind.²⁹ Sondern es ist doch auch so, daß im allgemeinen kein Mensch im Ernst unterstellen will, daß es innerhalb der Kunst so etwas wie Unterricht nicht gebe, daß sich Kunst nicht in einem sehr weiten Umfang lernen lasse. Und die Möglichkeit, daß ich einem Menschen den allereinfachsten Unterricht in Harmonielehre gebe, also ihm zeigen kann, wann ein Choral gut und wann ein Choral schlecht harmonisiert ist, wann ein Kontrapunkt sitzt und wann er nicht sitzt; oder daß jemand, der das vermag, einem jungen Menschen demonstriert, wann ein Bild perspektivisch richtig und wann es falsch angelegt ist, – das allein deutet doch bereits hin auf eine Entscheidbarkeit ästhetischer Fragen, die mit der These jenes Relativismus zunächst einmal in gar keiner Weise überhaupt zusammenzubringen ist. Nun, wenn man darauf entgegnet: »Ja, das sind natürlich alles bloße Fragen der Technik, die Technik kann man erlernen, aber die Kunst kann man nicht erlernen«, so ist das ja auch so eine Sonntagsphrase, die einem immer wieder vorgebetet wird und von der ich hoffe, daß kein Mensch sie mir wiederholen wird, wenn er die Freundlichkeit gehabt hat, meiner Vorlesung zuzuhören.³⁰ Zu dieser Sonntagsphrase – »das ist doch bloße Technik, aber der absolute Wert des Kunstwerks ist nicht zu entscheiden« – ist zu sagen, daß die Trennung des sogenannten künstlerischen Gehalts von der Technik etwas vollkommen Dogmatisches ist, das heißt, daß es einen verbindlichen, objektiv gültigen künstlerischen Gehalt überhaupt nur soweit gibt, wie das Kunstwerk eben in sich technisch konsequent durchgeführt ist. Sie können weiter sagen, daß alle diese Bestimmungen, wie ich sie Ihnen eben genannt habe – die der Harmonielehre oder der Perspektive –, elementar seien und daß ein reifes Kunstwerk, eine reife Komposition, ein reifes Bild, damit natürlich nichts zu tun habe, das sich über die traditionelle Harmonielehre oder die traditionelle Perspektive ja nicht nur hinwegsetzen dürfe, sondern geradezu müsse.³¹

Nun, das ist ganz gewiß wahr; aber ich würde doch sagen – ich glaube, das gibt Ihnen wenigstens einen ersten Blick mit Rücksicht auf das Problem der objektiven Qualität des Kunstwerks –, daß der Weg, der dazu führt, im Ernst darüber zu entscheiden, ob ein autonomes und anspruchsvolles, von allen Schulregeln befreites Kunstwerk eines sei, daß dieser Weg einer ist, der eigentlich in einer gewissen Kontinuität weiterführt von jenen sogenannten Elementarproblemen des richtigen Harmonisiertseins oder des richtigen Gezeichnetseins. Das heißt: Noch die obersten – ich will nicht sagen, die obersten, ich will vorsichtig sein –, aber doch fast die obersten ästhetischen Fragen lassen sich eigentlich nach Kategorien der Stimmigkeit entscheiden, die zwar quantitativ unendlich verschieden sind von jenen primitiven Dingen, auf die ich Sie hingewiesen habe, die aber grundsätzlich in dieselbe Ebene der Entscheidbarkeit hineingehören wie diese; und ich hoffe, Ihnen gerade dieses Moment, das mir ja nun wirklich der Schlüssel zu der Objektivität des ästhetischen Urteils zu sein scheint, in dieser Vorlesung voll entfalten zu können. Jedenfalls die Frage der Zufälligkeit des Geschmacksurteils soll uns nicht beirren. Ich darf en passant hier allerdings sagen, daß ich damit nicht die empirische Zufälligkeit des Geschmacksurteils meine. Das heißt, gegenüber dem Kunstwerk ist es allerdings ziemlich zufällig, was Herr X und Fräulein Y von dem Kunstwerk halten. Und wenn man die ästhetische Qualität zusammenaddieren oder zusammenlogarithmieren wollte aus diesen subjektiven Reaktionsweisen heraus, dann käme man allerdings nicht zu einer Objektivität, sondern der einzige Weg in die Objektivität ist die innere Zusammensetzung der Sache, das kategoriale Gefüge, wenn ich so sagen darf, das ein jedes Kunstwerk in sich selbst darstellt.³²

Ich möchte noch ein paar Worte sagen über den verbreiteten Widerstand gegen ästhetische Theorie, weil es vielleicht uns ein wenig helfen wird, uns zu verständigen, wenn Sie über ein paar dieser Widerstände ein bißchen nachdenken und sie wegräumen und sich der Zumutung doch vielleicht