

# Was sind ästhetische Objekte?

Monroe C. Beardsley und  
die analytische Ästhetik

Herausgegeben von  
Alexander Averhage

156 Seiten · broschiert · € 20,00

ISBN 978-3-95832-380-3

© Velbrück Wissenschaft 2025

## I. Einführung

Es gäbe keine Probleme der Ästhetik – in dem Sinne, in dem ich vorschlage, diesen Bereich der Studie abzugrenzen –, wenn niemand jemals über Kunstwerke sprechen würde. Solange wir einen Film, eine Geschichte oder ein Lied in aller Stille genießen – außer vielleicht dem gelegentlichen Grunzen oder Stöhnen, Gemurmel der Verärgerung oder Befriedigung –, gibt es keinen Grund zur Philosophie. Sobald wir uns aber über das Werk äußern, können verschiedene Arten von Fragen auftauchen.

So wird zum Beispiel in der Besprechung der Ausstellung eines britischen Malers in einer Kunstzeitschrift über die Vielfalt der Formen berichtet, die in seinen Gemälden auftauchen, einschließlich von

»auch ganz offenkundigen Ziffern, die einfach so hineingeworfen werden. Manchmal zeigen diese lediglich das Datum an – obwohl sie nicht aus diesem Grund so plakativ in Davies Design einbezogen wurden, sondern weil sie ganz einfach als Symbole derart primär, derart offensichtlich sind. Sie fungieren in der Komposition als Symbole von Symbolen – und Davie ist, wie so viele andere wichtige zeitgenössische Künstler, mehr darauf bedacht, die Tatsache auszudrücken, dass sein Werk aus Symbolen besteht, als diese Symbole etwas Bestimmtes symbolisieren zu lassen. Darüber braucht man sich nicht zu wundern: Es ist einfach das Ergebnis der Besessenheit von jenem tiefen Sinn für die Realität, von dem der wahrhaft schöpferische Künstler in jeder Epoche immer wieder heimgesucht wird. [...] Seine Wahrnehmung der Realität dessen, was er wahrnimmt, zu zelebrieren – das ist das Ziel des Künstlers beim Malen. Es gibt also nichts Esoterisches an den unentzifferbaren Krypto-Symbolen, die sich an Alan Davie vorbei und auf seine Leinwände drängen.«<sup>1</sup>

Wie können die Ziffern »Symbole« sein, wenn sie nichts »Spezifisches« symbolisieren, und wie können sie »Krypto-Symbole« sein, wenn sie nicht »esoterisch« sind? Was ist ein Symbol in einem Gemälde, und vor allem, was sind »Symbole von Symbolen«? Wie hängen die Symbole des Malers mit seinem »tiefen Sinn für die

1 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

Wirklichkeit« zusammen und was bedeutet das Wort »Wirklichkeit« in diesem Zusammenhang? Wenn dieser Wirklichkeitssinn und das Ziel, die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu »zelebrieren«, Malern aller Epochen gemeinsam sind, wie kommt es dann, dass der Wunsch, irgendwie symbolisch zu sein, ohne sich darum zu kümmern, was man symbolisiert, ein besonderes Merkmal der zeitgenössischen Künstler ist?

Ein Rezensent einer Literaturzeitschrift kommentiert einen neuen Roman:

»Wenn ein amerikanischer Schriftsteller versucht, in die Gedankenwelt einer fremden Kultur einzutauchen, ist es für den Leser wichtig zu wissen, ob der Autor gewissenhaft ist. Schreibt der Romanautor wirklich, wie Hemingway sagen würde, oder ist er oder sucht er lediglich nach pittoresken (und irrelevanten) Symbolen für seine eigenen privaten Fantasien?

Bei der Lektüre von Robert Ramseys bewundernswertem Roman [Fiesta] über das heutige Mexiko braucht der Leser nun keine Befürchtungen zu haben. Der Roman von Herrn Ramsey ist authentisch. Er handelt nicht von den eigenen Erfahrungen des Autors. Er hält sich an die mexikanische Erfahrung, und die Anwesenheit des Autors ist nur als Gewissen am wirken. Das ist eine beruhigende Art der Präsenz.«<sup>2</sup>

Warum ist es für den Leser wichtig zu wissen, ob der Autor »gewissenhaft« ist oder nicht? Und warum ist es für den Leser wichtig zu wissen, dass der Roman »authentisch« ist? In der Tat: Wie kann der Leser (oder der Rezensent) das überhaupt herausfinden? Was bedeutet es, zu sagen, dass in dem Roman ein »Gewissen am Werk« ist, und was ist der Beweis für diese Aussage?

Ein Plattenkritiker bespricht die Sinfonien von Anton Bruckner:

»Bruckner scheut sich nicht, am Ende seines ersten Themas stehen zu bleiben und dann sein zweites Thema ohne jedwede höfliche oder schmeichelnde Passage aufzugreifen. Er verwendet oft lange Unisono-Abschnitte ohne harmonische Verzierungen – ein Verfahren, das dem eingefleischten Bruckner-Liebhaber als äußerst kühn erscheint, beim ersten Hören aber manchmal grob klingt. Wenn Bruckner einen großen, barocken Satz zu

2 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

Ende bringt, hämmert er ihn oft mit Punkten und Ausrufezeichen, und er ist ein großer Verfechter davon, Sequenzen beim Aufbau seiner mächtigen Höhepunkte zu verwenden. Bei einem weniger genialen Komponisten könnten diese Angewohnheiten entweder als undifferenziert oder arrogant erscheinen. Aber sie sind ein wesentlicher Bestandteil von Bruckners musikalischer Persönlichkeit, und gerade ihr Mangel an Raffinesse steht in engem Zusammenhang mit der Ernsthaftigkeit, der großen Aufrichtigkeit und dem sorgfältigen Bemühen um die Vermittlung edler und einfacher Ideen, die Bruckner bei denjenigen beliebt machen, die mit seiner Musik vertraut sind.«<sup>3</sup>

Was ist mit »harmonischen Verzerrungen«, »Barock« und »Sequenzen« gemeint? Warum sollten Wagnisse in der Musik erstrebenswert sein? Wie können musikalische Gewohnheiten, die der Rezensent bei anderen Komponisten offenbar als Fehler ansieht, durch Bruckners Schärfe und Ehrlichkeit in Vorzüge verwandelt werden? Und auf welche denkbare Weise kann Musik ohne Worte »edle und einfache Ideen vermitteln«?

Es wäre leicht, viele andere Fragen zu diesen Zitaten zu stellen, die reich an unklaren Begriffen und anfechtbaren Behauptungen sind. Sie werden hier nicht als abschreckende Beispiele angeführt und wie typisch sie sind, muss an dieser Stelle nicht erörtert werden: Das wäre auch schwer zu entscheiden, denn der Diskurs über Kunst reicht von Passagen, die die subtilsten Einsichten und feinstes Urteilsvermögen verkörpern, hin zu Passagen, die ein Niveau präventiöser Unverständlichkeit erreichen, das in anderen Bereichen nicht toleriert, geschweige denn als vorteilhaft gepriesen würde. Aber die drei oben aufgeführten Passagen und die daran anschließenden Fragen veranschaulichen einige der Rätsel, die einen nachdenklichen Leser beschäftigen können. Es sind solche Rätsel, die das Thema der Ästhetik auf den Plan rufen.

### Ästhetik und Kritik

Die meisten Aussagen in den soeben zitierten Passagen beziehen sich auf Objekte, die als »Kunstwerke« bezeichnet werden. Wir

3 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

werden den Begriff vorerst in einem groben Sinne verwenden, der später noch zu schärfen sein wird.

Kunstwerke lassen sich in eine Reihe von gut unterscheidbaren Unterklassen einteilen, und dementsprechend auch die Aussagen über sie. Aussagen über literarische Werke werden als »Literaturkritik« bezeichnet; es gibt auch Musikkritik, Tanzkritik und so weiter. Ich werde den Begriff »kritische Aussage« sehr weit fassen und damit jede Äußerung über ein Kunstwerk bezeichnen, d. h. jede Äußerung über Objekte wie Gedichte, Gemälde, Theaterstücke, Statuen, Sinfonien. Eine kritische Aussage ist nicht unbedingt kritisch im Sinne einer Verurteilung des Werks – sie muss überhaupt kein Werturteil sein – noch ist sie notwendigerweise eine Aussage eines professionellen Kritikers. »*Romeo and Juliet* besteht aus fünf Akten«; »Smetanas *Streichquartett in e-Moll* ist autobiografisch«; »Yves Tanguys Gemälde *Maman, Papa est blessé!* hat etwas Unheimliches an sich« – das sind kritische Aussagen, ob wahr oder falsch und unabhängig davon, wer sie macht. Kritische Aussagen sind also Antworten auf Fragen wie diese: Wie trägt die Darstellung des Raums in Van Goghs *Le Café de nuit* zu seiner alpträumhaften Qualität bei? Gibt es Mängel in der Orchestrierung des Finales von Schuberts *C-Dur-Sinfonie (Nr. 7)*? Welche metaphysische Perspektive spiegelt sich in Shelleys *Adonais* wider:

»Der Eine bleibt, die Vielen verändern sich und vergehen?«<sup>4</sup>

Ist *Višněvyj sad* ein besseres Stück als *Vildanden*? Mit Fragen wie diesen muss sich der Kritiker, ob Amateur oder Honorarkraft, auseinandersetzen.

Wenn wir jedoch nicht über Kunstwerke Fragen stellen, sondern darüber, was der Kritiker über Kunstwerke sagt, das heißt über seine Fragen oder seine Antworten, dann befinden wir uns auf einer anderen Ebene des Diskurses. Was kann das Wort »autobiografisch« bedeuten, wenn man es auf Musik anwendet? Mit welcher Methode bestimmt der Kritiker die metaphysische Perspektive eines Gedichts? Was wäre ein guter Grund zu sagen, dass ein Stück besser oder schlechter ist als ein anderes? Fragen wie diese sind Fragen der Ästhetik.

4 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

Die Ästhetik als Fachgebiet umfasst ein äußerst heterogenes Feld von Problemen, nämlich solche, die entstehen, wenn wir uns ernsthaft bemühen, etwas Wahres und Gerechtfertigtes über ein Kunstwerk zu sagen. Als Wissensgebiet besteht die Ästhetik aus denjenigen Prinzipien, die für die Bestätigung und Überprüfung kritischer Aussagen benötigt werden. Ästhetik kann man sich als die Philosophie der Kritik oder *Metakritik* vorstellen.

Das Ziel der Ästhetik wird vielleicht klarer, wenn wir sie kurz mit zwei anderen Bereichen der Philosophie vergleichen: der Ethik und der Wissenschaftstheorie. »Es ist falsch zu töten« ist eine moralische Aussage, wahr oder falsch. Die Ethik, oder zumindest ein Zweig der Ethik, befasst sich mit der Untersuchung von moralischen Aussagen. Wir könnten zum Beispiel fragen: »Was bedeutet das Wort ›falsch?« oder »Wie können wir wissen, dass eine bestimmte Art von Handlung falsch ist?«. Diese Fragen handeln von der Bedeutung und dem Beweis moralischer Aussagen, aber sie sind nicht selbst moralische Fragen. Auch hier ist es eine Aufgabe der Naturwissenschaftler, uns wahre Theorien über die Eigenschaften der subatomaren Teilchen, Elektronen, Protonen, Mesonen, etc. zu liefern. Aber als Philosophen sind wir an anderen Fragen interessiert: Existieren diese Teilchen wirklich, unabhängig vom menschlichen Geist, oder sind sie logische Konstruktionen? Setzt die Erforschung der Natur metaphysische Propositionen voraus, etwa Prinzipien wie die Kausalität oder die Induktion? Lässt sich die wissenschaftliche Methode auf das gesamte menschliche Verhalten anwenden? Diese Fragen betreffen die Wissenschaft selbst; es sind keine physikalischen, sondern philosophische Fragen.

Auf einer sehr grundlegenden Ebene laufen natürlich alle Bereiche der Philosophie, einschließlich der Ethik, der Wissenschaftstheorie und der Ästhetik, auf bestimmte, einige sehr umfassende und sehr grundlegende Probleme zusammen. Im Laufe dieses Buches werden wir auf mehrere Probleme stoßen, die uns, würden wir sie weiterverfolgen, in andere Zweige der Philosophie führen würden: Metaphysik, Erkenntnistheorie, Werttheorie. Aber es gibt dennoch eine vernünftige Rechtfertigung für die Aufteilung philosophischer Probleme, wenn die Zäune nicht zu hoch gezogen werden. Wann immer wir über etwas nachdenken, gibt es einige sehr allgemeine Prinzipien des Denkens, die wir als selbstverständlich voraussetzen. Es ist

die Aufgabe der Logik, diese Prinzipien zu untersuchen. Aber abgesehen von den Problemen, die bei dieser Untersuchung auftauchen, gibt es spezielle Probleme, die entstehen, wenn wir über Recht und Unrecht, über unbeobachtbare physikalische Entitäten, über die Geschichte, über Gott, über Sinneserfahrungen oder Kunstwerke nachdenken. Und in diesem Buch werden wir uns mit den Problemen beschäftigen, die speziell der Reflexion über Kunstwerke zu eigen sind.

Wenn wir die Ästhetik auf diese Weise begreifen, können wir im Prinzip eine klare Trennung zwischen Ästhetik und Kritik vornehmen. Das Studium der Ethik mag einen nicht moralischer werden lassen als zuvor und das Studium der Wissenschaftsphilosophie qualifiziert einen sicher nicht zum Wissenschaftler. Genauso wenig macht einen das Studium der Ästhetik zum Kritiker und noch weniger zum Maler oder Dichter. Es ist jedoch nachweisbar, dass weder die Ästhetik noch die Kritik unabhängig voneinander betrieben werden können; obwohl jede ihre eigenen Aufgaben hat, sind sie voneinander abhängig.

Erstens können wir keine Ästhetik betreiben, bevor wir nicht einige kritische Aussagen haben, an denen wir arbeiten können. In diesem Buch müssen wir Behauptungen über bestimmte Kunstwerke aufstellen, um Fragen nach den Kriterien ihrer Bedeutsamkeit und der Prüfung ihrer Wahrheit zu stellen. Daher wird es Diskussion über bestimmte Künste geben, die sich aus den Entdeckungen der Kritiker speisen. Aber gerade weil die Künste selbst so interessant sind, müssen wir darauf achten, dass wir unser Hauptziel nicht aus den Augen verlieren, das nicht in erster Linie darin besteht, unser Wissen über die Künste zu erweitern, sondern darin, unser Denken über sie zu verbessern. Wenn also jemand sagt, dass Bruckner ernsthaft und aufrichtig war, man selbst aber nicht zustimmt, gibt es hier Stoff für eine lebhaft Auseinandersetzung; überhaupt ist er einer der umstrittensten Komponisten. Aber die ästhetischen Probleme, um die es geht, sind von einer anderen Art. Es ist geht nicht um die Frage »War Bruckner aufrichtig?«, sondern »Wie merkt man, ob ein Komponist aufrichtig ist oder nicht?« Sind hier biografische Belege relevant oder ist die Aufrichtigkeit in der Musik selbst hörbar? Und wenn wir seine Aufrichtigkeit beweisen könnten, hätte das etwas mit dem Wert seiner Symphonien zu tun?

Zweitens müssen diese ästhetischen Fragen im Interesse einer vernünftigen Kritik gestellt werden. Um ein guter Kritiker zu sein, reicht

es nicht aus, eine große Menge an Informationen über die Kunst, für die man sich interessiert, anzuhäufen und eine reiche Erfahrung damit zu haben: Man muss in der Lage sein, diese Daten in einer fruchtbaren Weise zu ordnen und sie zu verstehen. Und hier kommt die Ästhetik ins Spiel. Früher oder später, zum Beispiel, wird fast zu jeder Kunst ein Wort wie »Realität« auftauchen: Ja, in gewissem Sinne sind die Maler natürlich an der Wirklichkeit interessiert. Aber in *welchem* Sinne? Zwei Kunstkritiker, die sich seit Jahren kennen, können eine solche intellektuelle Sympathie entwickeln, dass, wenn der eine von einem »tiefen Sinn für Realität« in einem Gemälde spricht, der andere genau versteht, was er meint. Ich befürchte, dass die Menschen viel häufiger nur glauben, zu verstehen, was sie in Wirklichkeit gar nicht verstehen. Und manchmal ist es ihnen auch völlig egal, ob sie verstehen, was gemeint ist, wenn sie ein vages Gefühl haben, dass etwas Tiefgründiges gesagt wird. Dem Kritiker selbst mag es wichtiger sein, die Tatsache auszudrücken, dass seine Worte Symbole sind, als dass »diese Symbole etwas Bestimmtes symbolisieren«.

So kann »Realität« die Oberflächenerscheinungen der Dinge bedeuten, die Sinnesqualitäten, die einer unmittelbaren Prüfung zugänglich sind: Gerüche, Geschmäcker, Texturen. Ein »tiefer Sinn für Realität« könnte dann ein starkes Interesse an Sinneseindrücken sein: eine Faszination für sie oder der Wunsch, sie zu reproduzieren. Es ist keineswegs klar, dass in diesem Sinne »der wahrhaft schöpferische Künstler in jeder Epoche vom tiefen Sinn für die Realität heimgesucht wird«, oder vielmehr von seiner diesbezüglichen »Besessenheit«. Diese Beschreibung entspricht den französischen Impressionisten, aber nicht den mittelalterlichen gotischen oder byzantinischen Künstlern. Außerdem: Wenn der Maler an der reinen Sinneserscheinung interessiert ist, warum muss er dann Symbole verwenden? Wenn die Zahl 6 als Symbol für eine Zahl erkannt wird, wird die Aufmerksamkeit des Betrachters von den reinen Sinnesqualitäten der Zahl auf die abstrakte Entität, die symbolisiert wird, gelenkt. Nun hat »Realität« natürlich noch andere wichtige Bedeutungen. Sie kann zum Beispiel eine Welt hinter den unmittelbar wahrgenommenen Qualitäten bedeuten: eine übernatürliche Welt, die nicht durch Sinneserfahrung bekannt ist, sondern durch Intuition oder reine Vernunft. Der gotische und byzantinische Künstler ist in diesem Sinne an der Wirklichkeit interessiert, und ein solches

Interesse würde die Verwendung von Symbolen durch den Maler erklären; aber das ist nicht dasselbe, wie »seine Wahrnehmung der Realität dessen, was er wahrnimmt, zu feiern.«

Dieses Bündel von Fragen über den Begriff »Realität« wird an geeigneter Stelle wieder auftauchen. Ich habe mich hier damit befasst, um anzudeuten, auf welche Art von Untersuchung wir uns einlassen müssen. Es ist durchaus möglich, ein guter Wissenschaftler zu sein, ohne jemals über Wissenschaft zu philosophieren, aber der Fortschritt der Wissenschaft hängt davon ab, dass *jemand* innehält, um über ihre Methoden, die Bedeutung ihrer Grundbegriffe und sogar ihre Rolle als ein menschliches Unternehmen unter anderen Unternehmen nachzudenken. Wenn der Wissenschaftler selbst dies tut, stellt er zu diesem Zeitpunkt philosophische Fragen; je klarer die Wissenschaftler auf lange Sicht wissen, was sie tun und warum und wie, desto besser wird unsere Wissenschaft sein. Auch hier gilt: Es ist möglich, ein moralisch einwandfreies Leben zu führen, ohne sich zu fragen, was das höchste Gut oder was die Grundlage der moralischen Verantwortung ist. Doch je klarer wir uns darüber sind, was das Leben lebenswert macht, desto erfolgreicher können wir ein solches Leben führen, und je fundierter unsere Vorstellung von der richtigen Art und Weise ist, zu entscheiden, was richtig oder falsch ist, desto rationaler werden unsere Entscheidungen wahrscheinlich sein. Um zu verhindern, dass die Kritik zu einem reinen unsinnigen Jargon und eigenwilligen Bewertungen ausartet, ist es gleichermaßen unerlässlich, dass jemand mit Sorgfalt und Ausdauer die Grundlagen der Kritik betrachtet. Wir müssen fragen, unter welchen Voraussetzungen die Kritiker über die Wahrnehmung, über den Wert, über das Wissen, über die Realität urteilen und wir müssen diese Voraussetzungen auf ihre Berechtigung hin überprüfen. Wir müssen die Bedeutung ihrer Grundbegriffe und die Logik ihrer Argumente betrachten und sie einer Analyse und Prüfung unterziehen. Es ist nicht die Aufgabe des Kritikers, seine eigenen Annahmen zu rechtfertigen, aber er muss glauben, dass sie gerechtfertigt sein *können*, sonst wäre es unehrlich, sie aufzustellen.

Im Laufe dieses Buches werden wir also die Ästhetik als eine philosophische Untersuchung betrachten: Sie befasst sich mit dem Wesen und der Grundlage der Kritik – im weitesten Sinne dieses Begriffs –, ebenso wie die Kritik selbst mit Kunstwerken befasst ist. Nun muss man zugeben, dass diese Art der Absteckung des Feldes

nicht genau mit der aller anderen Ästhetiker übereinstimmt. In der Tat ist es eine der Unannehmlichkeiten, dass es zur Absteckung dieses Bereichs so viele Meinungsverschiedenheiten gibt. Der Hauptunterschied ist folgender: Es ist üblich, zu den Problemen der Ästhetik die Natur des schöpferischen Prozesses selbst zu zählen; welche sozialen und psychologischen Bedingungen den Maler und Dichter bewegen und wie sie an ihre Arbeit gehen. Nun betrachte ich nicht alle Probleme, die über Kunst und Künstler als Probleme der Ästhetik aufgeworfen werden können. Ich betrachte die Situation, in der jemand mit einem fertigen Werk konfrontiert ist und versucht, es zu verstehen und zu entscheiden, wie gut es ist. Dabei wird er auf viele Probleme stoßen, sofern er mit Beharrlichkeit darüber nachdenkt, was er tut, aber wahrscheinlich muss er sich nicht mit der Psychologie des künstlerischen Schaffens auseinandersetzen.

Die Frage, was den Künstler zum Kunstschaffen verleitet, ist meiner Meinung nach eine psychologische und keine philosophische Frage. Und es ist meines Erachtens hilfreich, zwischen der *psychologischen Ästhetik*, die sich mit Fragen über die Ursachen und Wirkungen von Kunstwerken beschäftigt, und der *philosophischen Ästhetik*, die sich mit Fragen nach dem Sinn und der Wahrheit von kritischen Aussagen beschäftigt, zu unterscheiden. »Ästhetik« ist in diesem Buch eine Abkürzung für »philosophische Ästhetik«. Wir werden jedoch sehen, dass wir die Psychologie nicht ignorieren können: Ihre Daten und Schlussfolgerungen werden sich in vielen Punkten auf die unseren auswirken. Wenn wir uns zum Beispiel mit der Logik der Bewertung befassen, gelangen wir zur Frage nach der Natur der ästhetischen Erfahrung – und das ist eine psychologische Frage. Wo die psychologischen Daten noch zu spärlich sind, um die Frage zu beantworten, können wir sie zumindest analysieren und sie so klar wie möglich formulieren, damit wir sehen können, welche psychologischen Daten benötigt würden, um sie zu beantworten.

### *Die Probleme der Ästhetik*

Es ließe sich argumentieren, dass es weder notwendig noch wünschenswert ist, dass Menschen über Kunstwerke sprechen. Ein solches Gespräch kann schädlich sein. Manche Bücher über Poesie

sind so interessant, dass sie vom Lesen der eigentlichen Poesie ablenken. Manchmal verfügen die Äußerungen von Kritikern, selbst von schlechten und unwissenden Kritikern, über genug Prestige, um falsche Vorstellungen von Malerei und Musik zu verbreiten, so dass die Menschen das, was an diesen Künsten am wertvollsten ist, übersehen, weil sie mit falschen Erwartungen an das Werk herantreten. Vieles von dem, was in den üblichen Konzertprospekten über Symphoniekonzerte verbreitet wird, sollte besser ungeschrieben bleiben, denn es verleitet das Publikum dazu, über den Komponisten zu schwärmen, statt der Musik aufmerksam zuzuhören.

Auf der anderen Seite kann dem aber auch etwas entgegnet werden. Es gibt bemerkenswerte Lehrer der Literatur, bildenden Kunst und Musik, die Menschen helfen können, ihre Freude an Gedichten, Gemälden und Konzerten zu steigern. Die Wahrnehmung kann geschärft, der Geschmack verfeinert werden. Sogar einige Teile des kreativen Prozesses können offenbar in Kunst- und Musikschulen gelehrt oder zumindest durch Unterricht sinnvoll gefördert werden. Der Zeitungsleser hat Grund, dem Rezensenten dankbar zu sein, der ihn vor schlechten Stücken warnt. Ganz abgesehen von all diesen Überlegungen: ein Kunstwerk – ebenso wie eine seltene Pflanze, ein Haufen prähistorischer Knochen, eine Revolution oder das menschliche Gehirn – ist ein Phänomen in unserer Umwelt von beträchtlichem Interesse, an dem wir berechtigterweise eine anhaltende Neugierde empfinden können. Die großen Kritiker wollten wissen – eigentlich nur um des Wissens willen – was ein Gedicht ausmacht, welche allgemeinen Merkmale gute Melodien von schlechten unterscheiden und welche Möglichkeiten der visuellen Darstellung es gibt.

Auf jeden Fall werden die Menschen nicht aufhören, Aussagen über Kunstwerke zu treffen. Die Frage ist nicht, ob wir über diese reden werden, sondern ob wir es gut oder schlecht tun. Wir müssen versuchen, nicht zu viel oder zu früh zu reden, nicht trivial, falsch, irrelevant oder irreführend. Wenn es, wie ich glaube, wahr ist, dass die Künste einen Platz im idealen menschlichen Leben haben, [...] dann sind sie einiges an Mühe wert. Wir können nicht alle Dichter oder Komponisten sein, aber wir sollten uns darum bemühen, dass das, was wir über Kunst sagen, der Erfüllung ihres Zwecks dient, anstatt sie zu behindern. Und dies ist eine ständige Aufgabe. Neue Arten der Malerei, neue Arten der poetischen Sprache, neue Klänge in der Musik entstehen immer wieder und

stellen den Kritiker vor neue Probleme. Außerdem werden immer wieder viele alberne, dumme oder bösartige Dinge über die Kunst gesagt, die es aufzuklären und auszuräumen gilt.

Zum Beispiel wurde eine 4,25 m hohe Bronzeskulptur, die einen Vater, Mutter, Sohn und Tochter darstellt, in einem neuen Polizeigebäude in Los Angeles aufgestellt. Die Figuren sind gedämpft, kleinköpfig, gesichtslos; sie sollen die polizeilich geschützte Familie symbolisieren. Ein Stadtrat, der für eine entsetzte Gruppe von Bürgern spricht, nennt es »wahrscheinlich die skandalöseste Satire und Karikatur des amerikanischen Volkes, die ich je gesehen habe«<sup>5</sup>, und schlägt vor, die Skulptur abzureißen und durch eine realistische Skulptur zu ersetzen, die einen Polizisten und eine Polizistin bei der Festnahme eines Übeltäters zeigt. Die Hollywood Association of Artists drängt darauf, dass die Gruppe aus »leicht erkennbaren Figuren«<sup>6</sup>, die echten Polizisten nachempfunden sind, komponiert sein sollte und von einem Künstler ausgeführt wird, der einen Loyalitätsschwur geleistet hat. Es ist leicht zu erkennen, dass dieses komplexe Thema zwar teilweise politisch ist, aber auch in Uneinigkeiten über das Wesen der Skulptur, ihre Werte und ihren Platz im Leben der Gemeinschaft verwoben ist. Wenn wir diese Meinungsverschiedenheiten klären würden, wäre der Konflikt zumindest leichter zu bewältigen. Es gibt in diesen Zeiten vielleicht keinen so dringenden Bedarf an guten Ideen zu Kunstwerken als an vernünftigen Ideen zu den großen moralischen und politischen Fragen des Tages. Aber eine gute Kunstphilosophie zu haben, ist schließlich kein unerheblicher Teil einer guten Philosophie. Und die Philosophie ist unser ultimatives Anliegen hier.

Die Probleme der Ästhetik werden durch die Grundfrage aufgeworfen, die man bezüglich jeder Aussage über ein Kunstwerk stellen kann, so wie man sie auch bezüglich jeder Aussage überhaupt stellen könnte: Welchen Grund gibt es, zu glauben, dass die Aussage wahr ist? Diese Frage führt, wie wir später noch genauer sehen werden, zu untergeordneten Fragen, etwa: Was bedeutet die Aussage?

Was wollen wir über Kunstwerke aussagen? Ich möchte hier nicht die Frage aufwerfen, was die *Funktion* der Kritik ist; ob es

5 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

6 [Beardsley verzichtet hier auf eine Quellenangabe.]

etwa wichtiger ist, dass die Kritiker die Kunstwerke beurteilen oder sie bewerben und fördern, d.h. als Marktschreier oder als Unternehmer zwischen Künstler und Publikum agieren. Der Kritiker, wenn er überhaupt einen Nutzen hat, kann mehrere soziale Rollen spielen, und in einem späteren Stadium unserer Untersuchung werden wir in der Lage sein, diese effektiver diskutieren zu können. Die meisten Kritiker, so vermute ich, würden ihre Tätigkeit letztlich damit rechtfertigen, sie diene der Wertschätzung, dem vollen Kunstgenuß, unabhängig davon, ob sie das künstlerische Schaffen unterstützt oder nicht. Was auch immer der Kritiker als letztendlichen Zweck im Sinn hat, er versucht, dieses Ziel zu erreichen, indem er uns etwas über das Werk erzählt; und wie sich zeigt, gibt es drei grundsätzlich verschiedene Arten von Dingen, die er uns erzählen kann, von denen jedes für sich ästhetische Probleme aufwirft.

Erstens müssen wir zwischen *normativen* Aussagen und *nicht normativen* Aussagen über Kunstwerke unterscheiden. Normative Aussagen sind *kritische Bewertungen*. Man bewertet ein Kunstwerk, wenn man sagt, es sei gut oder schlecht, ihm Schönheit oder Hässlichkeit zuschreibt, es als erstrebenswertes oder zu meidendes Objekt empfiehlt. Ich kenne keine völlig zufriedenstellende Definition der »Normativen Aussage«, aber für den Moment wird es genügen, diese Klasse von Aussagen grob zu umreißen: Kritische Bewertungen sind solche, die auf Kunstwerke die Worte »gut« oder »schön«, negative oder andere Prädikate anwenden, die im Sinne der genannten Begriffe gefasst werden können.

Die Probleme, die bei der Betrachtung der Bedeutung und der logischen Rechtfertigung kritischer Bewertungen entstehen, sind die schwierigsten Probleme, denen wir uns stellen müssen, und ihnen sind die letzten Kapitel des Buches vorbehalten.<sup>7</sup> Dieses Vorgehen ist, so hoffe ich, eher ein Zeichen von Umsicht als von Zaghaftheit; die Aufgabe, sich mit ihnen zu befassen, wird viel leichter sein, wenn einige andere Themen zuerst aufgegriffen werden. In diesem Bereich stoßen wir auf die rätselhaftesten und unbefriedigendsten Konzepte. Zum Beispiel können wir uns den Problemen der kritischen Bewertung annähern, indem man fragt,

7 [Diese Kapitel sind nicht in dieser Teilübersetzung enthalten.]

aufgrund welcher Dinge die Menschen ein Kunstwerk loben. Ein häufig genannter Grund ist, dass das Werk *schön* ist: die *Madonna Sistina*, Keats' *Eve of St. Agnes*, Faurés *Requiem*. Aber angenommen, eine Person sagt, es sei schön, und eine andere sagt, es sei nicht schön: Wie lässt sich die Frage klären bzw. gibt es überhaupt einen Weg, sie ohne Gewalt zu klären? Die erste Frage ist sicherlich, was mit »Schönheit« gemeint ist; denn vielleicht verwenden die beiden Streitenden den Begriff in unterschiedlichem Sinne. Ist Schönheit eine Eigenschaft, die dem Objekt innewohnt, oder eine Tendenz des Objekts, auf den Menschen in bestimmter Weise zu wirken, oder gibt es so etwas überhaupt nicht? Ist Schönheit in der Literatur dasselbe wie in der Musik? Und welche Art von Beweisen über das Werk sind erforderlich, um belegen zu können, dass es schön ist? Ist Schönheit allen guten Kunstwerken gemeinsam oder nur einigen? Manche Menschen denken, dass ein Kunstwerk auch dann großartig sein kann, wenn es hässlich ist; andere glauben das nicht. Diese rätselhaften Fragen wirft das Wort »Schönheit« auf, und wir werden später auf sie zurückkommen.

Eine zweite Unterscheidung sollte zwischen zwei Arten von nicht-normativen Aussagen erfolgen, die ein Kunstwerk *interpretieren* oder es einfach *beschreiben*.

Eine kritische Interpretation ist, für die Zwecke dieses Buches, eine Aussage, die vorgibt, die »Bedeutung« eines Kunstwerkes zu erklären – nicht zu verwechseln mit dem ganz anderen Sinn, in dem zum Beispiel ein Pianist eine Sonate »interpretiert«, indem er sie auf eine bestimmte Weise spielt. Ich verwende den Begriff »Bedeutung« für eine semantische Beziehung zwischen dem Werk selbst und etwas außerhalb des Werkes. Angenommen man sagt, dass ein Tongedicht eine heitere Lebensbejahung enthält oder dass es etwas im Leben des Komponisten »referenziert« oder dass ein Tanz das Erwachen der jungen Liebe »repräsentiert« oder dass eine Brücke in einem Roman die Krisen des Lebens »symbolisiert« oder »kennzeichnet« oder dass ein Bürogebäude die funktionale Effizienz des modernen Geschäftslebens »ausdrückt«. Diese Aussagen sind kritische Interpretationen.

Obwohl der Akt der Interpretation eines Werkes weniger kompliziert ist als der Akt der Bewertung eines Werks, ist er noch kompliziert genug und wirft eine Reihe von Problemen auf. Nehmen wir zum Beispiel den Begriff »Ausdrücken«. Wie können wir feststellen,

ob ein Gebäude etwas »ausdrückt«? Was, wenn überhaupt, sagt dieser Begriff über die Erfahrung des Architekten bei der Planung aus; über das Verhältnis zwischen den Qualitäten des Gebäudes und den Zwecken, denen es dient, und über die Erfahrung des Betrachters? Welcher Zusammenhang besteht, wenn überhaupt, zwischen der Ausdruckskraft des Gebäudes und seiner Schönheit im Sinne architektonischer Gestaltung?

Doch bevor diese Fragen erörtert werden können, müssen wir uns kurz mit einigen Probleme beschäftigen, die allein aus der Beschreibung der Eigenschaften von Kunstwerken entstehen. Aussagen, die uns über die Farben und Formen eines Gemäldes informieren, die Handlung eines Kinofilms zusammenfassen oder eine Opernarie in die Form A-B-A einordnen, sind kritische Beschreibungen. Die zentralen Probleme in diesem Bereich betreffen das Konzept der *Form*. Wahrscheinlich gibt es kein Wort, das in der Sprache der Kritik häufiger vorkommt. Es wird in verschiedenen Zusammenhängen den Begriffen »Ausdruck«, »Repräsentation«, »Inhalt«, »Anliegen« oder »Bedeutung« entgegengesetzt. Eine Form zu besitzen, wird mitunter als Unterscheidungsmerkmal von Kunstwerken im Allgemeinen und manchmal als Merkmal künstlerischer Exzellenz innerhalb dieser Klasse verwandt. Aber noch einmal: Wie wird dieser Begriff verwendet? Welche seiner Verwendungen sind erhaltenswert und welche müssen als irreführend abgelehnt werden? Was ist wichtig, über die Form eines Kunstwerkes zu wissen, in welchem Sinne auch immer »Form« verstanden wird?<sup>8</sup>

### Vorgehen

Die Probleme der philosophischen Ästhetik, so unterschiedlich sie auch sein mögen, teilen sich in drei Hauptgruppen, für deren Bearbeitung sich eine natürliche Reihenfolge ergibt. Die Probleme, die durch beschreibende Aussagen aufgeworfen werden, sind

- 8 Einige lebhaft Beispiele für kritische Rätsel und Verwirrungen, die einer ästhetischen Untersuchung bedürfen (und später untersucht werden), finden sich in J. A. Passmore (1951): »The Dreariness of Aesthetics«, *Mind*, N.S. LX: 318–325. Nachgedruckt in William Elton (1959): *Aesthetics and Language*. New York: Philosophical Library, 36–55.

die einfachsten, und ihre Lösung wird von den übrigen Problemen vorausgesetzt, weshalb sie zuerst behandelt werden müssen [...].<sup>9</sup> Die strittigeren Probleme ergeben sich aus den interpretativen Aussagen [...].<sup>10</sup> Schließlich werden [...] die Probleme behandelt, die sich aus den Werturteilen der Kritiker ergeben. Diese letzte Gruppe von Problemen ist nun zweifellos die interessanteste von allen. Es geht um Probleme, die die Kritiker am liebsten lösen. Darüber hinaus wird unsere Sicht auf diese Probleme und mögliche Lösungen für sie das ganze Buch<sup>12</sup> prägen. Denn oft sind Kritiker an der Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken interessiert, weil sie sie bewerten wollen; sie verwenden die deskriptiven und interpretativen Aussagen als Begründung oder Teilbegründung für normative Aussagen. Wenn ich in den ersten Kapiteln also bestimmte Arten von Beschreibungen für eine besondere Untersuchung auswähle, werde ich manchmal die Relevanz dieser Art Aussagen für bestimmte kritische Bewertungen im Hinterkopf haben, die in späteren Kapiteln diskutiert werden. Ich möchte jedoch nicht behaupten, dass Beschreibung und Interpretation nur als Grundlage für eine Bewertung wichtig sind. Selbst wenn wir in der Lage oder willens wären, auf alle Werturteile über Kunstwerke zu verzichten, könnte es dennoch interessant und nützlich sein, ihre Qualitäten und inneren Beziehungen zu analysieren und herauszufinden, was sie bedeuten oder aussagen – denn schließlich sind Beschreiben und Interpretieren die zwei Hälften des Verstehens.

Aus den soeben besprochenen Beispielproblemen wird ersichtlich, dass unsere Aufgabe vor allem in den ersten Kapiteln des Buches ein gewisses Maß an verbaler Analyse erfordert – das Definieren und Treffen von Unterscheidungen. Diese Beschäftigung mit den Bedeutungen von Wörtern, auch wenn sie zuweilen von unseren Hauptzielen entfernt scheint, ist keineswegs trivial. Sie dient der Lösung der inhaltlichen Probleme. Die Behandlung der

9 [Verweise auf nicht übersetzte Kapitel des Originalwerks wurden gestrichen.]

10 [Verweise auf nicht übersetzte Kapitel des Originalwerks wurden gestrichen.]

11 [Verweise auf nicht übersetzte Kapitel des Originalwerks wurden gestrichen.]

12 [Hier ist vom Originalwerk die Rede, das nicht mit dieser Ausgabe gleichzusetzen ist.]

Ästhetik ist heute so weit fortgeschritten, dass durch eine lässigere Herangehensweise auf keinerlei Fortschritte mehr zu hoffen ist.

Tatsächlich wurde die Ästhetik lange Zeit als Problemkind innerhalb der philosophischen Familie angesehen. Diese Ablehnung ist leicht zu erklären und teilweise zu entschuldigen: und zwar durch den Mangel an Reinlichkeit in ihren persönlichen Gewohnheiten und durch ihre mangelnde Bereitschaft, sich im Haushalt nützlich zu machen. Selbst einem beiläufigen Besucher musste klar sein, dass die Ästhetik ein zurückgebliebenes Kind ist, und obwohl dies zweifellos zu einem nicht geringen Teil auf Vernachlässigung zurückzuführen ist, müssen wir versuchen, die Vergangenheit zu vergessen und in die Zukunft zu blicken. Wir haben uns an die Rückständigkeit der Ästhetik gewöhnt und verlangen von ihr nicht so viel, wie wir von ihren Brüdern und Schwestern verlangen – tatsächlich verlangen wir zu wenig, viel weniger als sie mit gutem Zureden zu leisten in der Lage wäre. Wir müssen vielmehr dazu bereit sein, mehr Sorgfalt und Mühe aufzubringen als bei einem normalen Kind, nur um ihr das ABC beizubringen.

In Anbetracht des derzeitigen Standes der Forschung sollte ein allgemein gehaltenes Buch Bescheidenheit und Anspruch in präzisen Proportionen vermischen. Ich denke, es ist an der Zeit zu versuchen, die verschiedenen Probleme der Ästhetik systematischer als bisher zusammenzufassen und die verstreuten Arbeiten zu einigen dieser Probleme zu sammeln, um zu sehen, wie sie sich gestalten und wie sehr sie sich gegenseitig erklären können, wenn sie Seite an Seite im gleichen allgemeinen Rahmen behandelt werden, um einige von ihnen weiter gen Lösung voranzutreiben. Wo dies möglich ist, ist aber vor allem zu versuchen, die Probleme selbst zu klären und zu verbinden. Ich möchte sehen, ob die Probleme nicht besser formuliert werden können, als es normalerweise der Fall ist; ob die Bearbeitung einiger nicht schon viel weiter fortgeschritten ist, als es in der allgegenwärtigen terminologischen Verwirrung den Anschein hat; ob nicht ein zufriedenstellendes technisches Vokabular der ästhetischen Begriffe zur Verfügung gestellt werden kann, auf das sich die meisten Diskursparteien einigen können. Und es scheint mir, dass durch die Arbeit entlang dieser Belange unsere Kritik sowohl sinnvoller als auch bedeutsamer sein kann. Das ist der Anspruch.

Ich habe mich daher bemüht, so präzise wie möglich zu schreiben, ohne jedoch die Gelegenheiten auszulassen, einer vielversprechenden Idee nachzugehen, auch wenn ich sie nicht in einer genauen Formulierung zu fassen bekam. Einige unserer Arbeitsunterscheidungen sind seit einiger Zeit von sorgfältigen Denkern überdacht worden, und ich denke, dass sie für den allgemeinen Gebrauch in eine gute Form gebracht werden können. Aber es gibt andere andere Dinge, vage oder lose, die wahr und hilfreich erscheinen, wenn sie über Kunstwerke geäußert werden, und wir sollten meiner Meinung nach einen Versuch mit ihnen wagen, auch wenn wir noch nicht wissen, wie wir das Falsche oder Irreführende aus ihnen herausfiltern können. Es muss jedoch immer der Gegenstand berücksichtigt werden, auf den es wirklich ankommt: Am meisten zählt das Kunstwerk selbst. Egal wie kühl analytisch und abstrakt der kritische Diskurs manchmal werden muss, wenn er treffend und gerechtfertigt sein soll: Er darf die Zuneigung zu den Dingen, um die es geht, und den Respekt für sie nicht verlieren. Ganz gleich wie stolz wir auch werden mögen, wenn wir eine besonders knifflige und anstrengende logische Verwirrung entwirren, müssen wir vor dem Werk selbst und vor der kostbaren menschlichen Kraft, die es mit all seinen Eigenschaften, Bedeutungen und Werten ins Leben gerufen hat, grundsätzlich bescheiden und demütig bleiben. Das meine ich mit Bescheidenheit.

Es gibt ein Merkmal dieses Buches, das vielleicht einer Erklärung bedarf. Die »Anmerkungen und Fragen« am Ende eines jeden Kapitels sollen zum weiteren Nachdenken über Probleme anregen, die im Text behandelt werden, sowie über verwandte Probleme, die kaum berührt werden. Sie konzentrieren sich auf Themen für Gruppendiskussionen und für schriftliche Aufsätze und sie enthalten eine recht umfangreiche, aber selektive Bibliographie, die den Leser anleiten soll, inklusive gelegentlicher Fragen und kritischer Kommentare. Indem sie die wissenschaftliche Last übernehmen, ermöglichen sie es außerdem, im Text selbst Themen zu entwickeln und vertretbare und wichtige Standpunkte zu erörtern, ohne über die Vorzüge oder Fehler einzelner Denker zu diskutieren. Wenn ich entweder als Verteidigung oder als Einspruch eine bestimmte Lösung für ein Problem unterbreite, tue ich dies so klar und nachvollziehbar wie möglich, so dass das, was darin am hilfreichsten ist, von anderen verwendet werden

kann; ich nenne keine Namen, sondern verweise in einer Fußnote am Ende des Kapitels auf die wichtigsten Bücher oder Abhandlungen, in denen bestimmte Versionen der Theorie zu finden sind. Die Anmerkungen und Rückfragen sind somit ein integraler Bestandteil des Buches; sie stellen den Kontakt zu den Diskussionsströmen auf dem Gebiet der Ästhetik her.

Vor Beginn von Kapitel I<sup>13</sup> sollen einige Beispiele für kritisches Schreiben aus Zeitschriften, Zeitungen, Gesprächen und Büchern gesammelt werden, wie sie bereits zu Beginn dieser Einleitung zitiert wurden. Analysieren Sie sie sorgfältig und suchen Sie nach Wörtern, die einer weiteren Klärung, oder nach Aussagen, die einer weiteren logischen Begründung bedürfen. Welche Aussagen sind oder implizieren Beschreibung, Interpretation oder Bewertung? Wenn möglich, diskutieren Sie mit einer anderen Person; versuchen Sie herauszufinden, welche Wörter unterschiedliche Bedeutungen haben und welche zugrunde liegenden Annahmen umstritten oder anfechtbar sind.

Hier sind einige Beispielpassagen aus zentralen Schriften, die als Grundlage für erste Diskussionen dienen können:

1. »Es darf bezweifelt werden, ob es andere Zeilen in der gesamten englischen Poesie gibt, die so aufrichtig und so leidenschaftlich und doch so direkt und eindrucksvoll sind wie die in Richard Crashaws *The Flaming Heart*. Aber wenn sich anstelle eines bestimmten Objekts oder Symbols die Leidenschaft auf Ideen und Essenzen, all die ungreifbaren Universalien des Denkens oder der Meditation richtet, dann treibt die Leidenschaft den Dichter zum Ausdruck der innersten Undurchsichtigkeiten und Unklarheiten. Solche komplexen Wesenheiten können natürlich nicht in direkter Sprache oder Diskurs ausgedrückt werden. Der Dichter greift auf emotionale Analogien zurück – auf Worte, die nicht eine Bedeutung geben, die nicht gegeben werden kann, sondern eine Äquivalenz des Tons, der Farbe, eine Entsprechung des Musters und der Kontur des Gedankens. Selbst in der relativ einfachen Passage, die ich gerade zitiert habe, gibt es Sätze wie ›dein großer Schluck geistigen Tages‹ und ›das volle Reich

13 [Das hier genannte Kapitel I entspricht dem Großteil der in dieser Ausgabe enthaltenen Übersetzung.]

des letzten Kusses«, die eine logische Analyse nicht zulassen; es sind unantastbare Phrasen, die man in der Stimmung der emotionalen Steigerung, die das Gedicht hervorruft, akzeptiert. Die beiden Begriffe der Metapher, die sie enthalten, sind so verschmolzen, dass sich im Kopf des Lesers kein diskursiver oder rationaler Sinn einstellen kann oder soll.«<sup>14</sup>

2. »Hague, ein Bildhauer, arbeitet nicht in Metall und offenbar auch nicht mehr in Stein. Sein reifes Medium ist Holz, das seine Galerie mit dunkelbraunem Grubeln, wie nach einem h-Moll-Akkord, erfüllt [...] Seine undulanten, eiförmigen Formen scheinen auf den ersten Blick vieles zu suggerieren, was vorher gesehen wurde. Aber sie sind konkreter, körperlicher und weit weniger mit idealen Essenzen befasst als bei Brancusis. Im Gegensatz zu den biomorphen Formen von Arp oder Viani versuchen sie nicht, Formen im Übergang anzudeuten; sie sind verstummt, gesammelt und zufrieden in ihrer eigenen Masse [...] Sie alle beziehen sich meines Erachtens auf den menschlichen Körper, vor allem die eleganten *Mount Marion Walnut* und *Log Swamp Pepper Wood* – beide Torsos und der warmen angehobenen Schwellung ihrer Oberfläche nach zu urteilen beide weiblich. Doch durch ihre Kopflosigkeit sind sie depersonalisiert; durch ihre fehlenden Gliedmaßen inaktiviert; und durch ihre katastrophalen Brüche denaturiert. Angesichts ihrer partiellen Menschlichkeit sind die abrupten Brüche, die die Enden ihrer Formen definieren, zunächst vage beunruhigend. Ein vorschneller Verdacht auf Sadismus wird schnell zerstreut, denn diese messerscharfen, willkürlichen Abschlüsse waren schon bei der Entstehung des Werks vorhanden. Sie dienen dazu, die gewählte Form kursiv und in Anführungszeichen zu setzen. Und so dämmert es einem, dass es sich in Wirklichkeit nicht um Bilder von menschlichen Körpern handelt, sondern von Skulpturen von Körpern. Und ihre Inspiration ist eine neue Form der klassischen Wiederbelebung; eine neue Art, die Antike zu imitieren.«<sup>15</sup>

14 Herbert Read (1948): *Phases of English Poetry*, London: Faber and Faber, 90–91.

15 Leo Steinberg (1956): *Month in Review, Arts*, Juli 1956, 25.

3. »Während es in der Musik der meisten Komponisten um Inhalt und Struktur geht, geht es bei Mozart nur um die Struktur, denn es gibt keinen wahrnehmbaren Inhalt – *ubi materia ibi geometria*. Dies zeigt sich eindrucksvoll in der Ouvertüre zu *Die Hochzeit des Figaro* [...] Es gibt keinen melodischen Inhalt als solchen. Sie können die Musik in Ihrer Erinnerung nicht einmal hören, abgesehen vom Bruschen der Streicher und den Akzenten der Holzbläser. Man kann sie nicht auf dem Klavier spielen. Nimm ihr eine Note und das Ganze löst sich völlig auf. Auch kann niemand reinen Herzens sagen, welches Gefühl diese Musik in seiner Brust erweckt. Sie ist völlig ohne Ausdruck, wie man ihn gemeinhin verstehen würde; aber je öfter man sie hört, desto aufgeregter wird man, desto leidenschaftlicher werden die Beteuerungen, dass es nie zuvor oder danach eine solche Musik gegeben hat. Ihre Wirkung auf den Geist steht in keinem Verhältnis zu ihrer Wirkung auf die Sinne.«<sup>16</sup>

## Literatur

Read, Herbert (1948): *Phases of English Poetry*, London: Faber and Faber.

Steinberg, Leo (1956): *Month in Review, Arts*, Juli 1956.

Turner, Walter James (1954): *Mozart: the Man and his Works*, Garden City, N.Y.: Anchor.

16 W. J. Turner (1954): *Mozart: the Man and his Works*, Garden City, N.Y.: Anchor, 317f.