

Philosophische Bibliothek

Susanne K. Langer

Fühlen und Form

Eine Theorie der Kunst

Meiner



SUSANNE K. LANGER

Fühlen und Form

Eine Theorie der Kunst

Aus dem Amerikanischen übersetzt von

Christiana Goldmann

und

Christian Grüny

Mit einer Einleitung, Literaturverzeichnis

und Registern herausgegeben von

Christian Grüny

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <<http://portal.dnb.de>> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-2879-6
ISBN eBook: 978-3-7873-2880-2

Gedruckt mit Mitteln der Fritz Thyssen Stiftung für
Wissenschaftsförderung.

Erstveröffentlichung unter dem Titel *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*, New York 1953. Copyright für die deutsche Ausgabe Felix Meiner Verlag Hamburg 2018. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Type & Buch Kusel, Hamburg. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de

INHALT

Einleitung. Von <i>Christian Grüny</i>	5
1. Allgemeines	7
2. Form und Symbol	11
3. Fühlen und Geist	23
4. Zu dieser Ausgabe	43
Literatur	47

SUSANNE K. LANGER

Fühlen und Form

Einleitung	57
------------------	----

TEIL I • Das Kunstsymbol

1. Kapitel: Das Maß der Ideen	69
2. Kapitel: Paradoxien	81
3. Kapitel: Das Symbol des Fühlens	97

TEIL II • Die Herstellung des Symbols

4. Kapitel: Schein	125
5. Kapitel: Virtueller Raum	159
6. Kapitel: Die Modi des virtuellen Raums	186
7. Kapitel: Das Bild der Zeit	213
8. Kapitel: Die musikalische Matrix	235
9. Kapitel: Das lebendige Werk	252

10. Kapitel: Das Prinzip der Assimilation	274
11. Kapitel: Virtuelle Mächte	302
12. Kapitel: Der magische Kreis	329
13. Kapitel: Poesis	357
14. Kapitel: Das Leben und sein Bild	399
15. Kapitel: Virtuelle Erinnerung	432
16. Kapitel: Die großen literarischen Formen	465
17. Kapitel: Die dramatische Illusion	502
18. Kapitel: Die großen dramatischen Formen: der Rhythmus des Komischen	531
19. Kapitel: Die großen dramatischen Formen: der tragische Rhythmus	566

Teil III · Die Macht des Symbols

20. Kapitel: Expressivität	591
21. Kapitel: Das Werk und seine Öffentlichkeit	624

Anhang

Eine Bemerkung zum Film	651
Von Susanne K. Langer verwendete Literatur	659
Personenregister	673
Sachregister	681

EINLEITUNG

1. Allgemeines

*For meaning is expression, which depends upon order; and the art of expressing very subtle ideas is the art of seeing very subtle forms, very delicate patterns in nature, thought, and feeling.*¹

Das vorangestellte Zitat aus Susanne K. Langers erstem Buch, *The Practice of Philosophy* von 1930, kann als Beschreibung ihrer gesamten philosophischen Arbeit gelten. Den Beginn bildet der Begriff der Bedeutung, der von Anfang an im Zentrum stand und im Laufe der Jahrzehnte immer reicher kontextualisiert und in eine Philosophie der Symbole, der Kunst und schließlich des Lebendigen eingewoben wurde. Die Kopplung der nächsten beiden Begriffe, Ausdruck und Ordnung, benennen den Raum, in den dieser Bedeutungsbegriff eingezeichnet wird – »expression« ist bei Langer im logischen Sinne als Benennung, Beschreibung, Darstellung gemeint, und Struktur und Ausdruck stehen nicht im Widerspruch, sondern bedingen einander. Der zweite Teil des Satzes beschreibt die sehr spezifische Ausprägung, die sie ihrer Symbolphilosophie gegeben hat: Der Ausdruck oder die Darstellung von Ideen und die Wahrnehmung von Formen und Mustern werden hier nicht nur in einen engen Zusammenhang miteinander gebracht, sondern geradezu miteinander identifiziert. Auch zu einer Zeit, in der Langer ihr eigenes Unternehmen noch einem weiten Begriff von Logik zuordnete, wird der Subtilität und Sensibilität der Auffassung und des

¹ PP 102. Die Texte Langers werden im Folgenden mit Kürzel im Text zitiert; s. dazu das Literaturverzeichnis. Seitenzahlen ohne Kürzel verweisen auf die vorliegende Ausgabe.

Ausdrucks zumindest so viel Aufmerksamkeit gewidmet wie der systematischen Analyse oder Konstruktion von Systemen.

Die zwei unterschiedlichen Auffassungen von Philosophie, die James Campbell bei Langer beobachtet und als unvereinbar betrachtet – »her sense of the fullness of experience, incorporating as it does art and mythology and ritual and dreams« auf der einen und »an understanding of philosophy that would limit it to the analysis and improvement of our stock of concepts«² auf der anderen Seite – müssen als zwei Seiten desselben Unternehmens angesehen werden, denn es geht um »ways of saying things, that make for special ways of seeing things« (M1 xxii). Philosophische Begriffe werden nicht nur im Hinblick auf ihre Kohärenz und Eindeutigkeit, sondern vor allem auch in Bezug auf ihre Angemessenheit an Welt und Erfahrung untersucht, und dafür bedarf es neben logischer Strenge großer Sensibilität der Auffassung und Subtilität des Ausdrucks. Man darf wohl sagen, dass Langers Stärke, bei allem Insistieren auf Logik, vor allem im letzteren Bereich liegt.

Als Gegenstände, auf die sich diese Sensibilität richtet, werden Natur, Denken und Fühlen genannt, die in der Tat die zentralen Gegenstände ihrer Forschungen bis zu ihrem Lebensende waren. Nicht explizit genannt ist derjenige Bereich, der den Angelpunkt ihres Denkens und den Gegenstand des vorliegenden Buches bildet: die Kunst, die in dem frühen Buch tatsächlich nur einen peripheren Auftritt hat. Tatsächlich aber ist sie mit der Evokation größtmöglicher Subtilität in Wahrnehmung und Darstellung recht direkt angesprochen, auch wenn die »Kunst« des Ausdrucks und des Sehens nicht die Kunst im engeren Sinne ist. Man könnte es so sagen: Der Ort, an dem die Subtilität der Wahrnehmung *und* des Ausdrucks besonders kultiviert werden, ist gerade die Kunst, und die Aufgabe

² James Campbell, *Langer's Understanding of Philosophy*, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 33,1 (1997), S. 133–147, hier 138. Robert Innis spricht treffender von einer »double philosophical method, of top down and bottom up« (Robert E. Innis, *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*, Bloomington: Indiana UP 2009, S. 255).

der Philosophie ist es mehr als alles andere, dies aufzuarbeiten und ihm gerecht zu werden. Nicht zuletzt diese zentrale Rolle der Kunst macht Langers Symbolphilosophie so bemerkenswert.

Susanne K. Langers Philosophie ist in Deutschland alles andere als präsent. Das einzige ihrer Bücher, das ins Deutsche übersetzt wurde, ist *Philosophy in a New Key* von 1942, das zuerst 1965 erschien und seit langem vergriffen ist. Dass es in den USA kaum anders aussieht, wurde immer wieder bemerkt – auch wenn eben jenes Buch angeblich das bis heute meistverkaufte Paperback in der Geschichte der Harvard University Press ist.³ Die Sekundärliteratur ist überschaubar; es liegt nur eine Handvoll Monographien vor, von denen besonders die von Rolf Lachmann und Robert Innis hervorzuheben sind, einige Langer gewidmete Ausgaben von Zeitschriften und ein (!) Sammelband.⁴ Der einzige Bereich, in dem sie bis heute kontinuierlich rezipiert wird, ist die Diskussion um Musik und Gefühl⁵ – wobei dieser Fokus eine deutliche, bis zur Verzerrung gehende Reduktion ihrer Philosophie mit sich bringt –, und der amerikanische Diskurs zur Musikerziehung.⁶ Ange-

³ So Richard M. Liddy, »Susanne K. Langer's Philosophy of Mind«, in: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 33, 1 (1997), S. 149–160, S. 158, Fn. 1.

⁴ Rolf Lachmann, *Susanne K. Langer. Die lebendige Form menschlichen Fühlens und Verstehens*, München: Fink 2000; Innis, *Susanne Langer in Focus*, a. a. O.; *Journal Phänomenologie* 45: Susanne K. Langer: Fühlen und Form (2016); Cornelia Richter u. Petra Bahr (Hg.), *Naturalisierung des Geistes und Symbolisierung des Fühlens. Susanne K. Langer im Gespräch der Forschung*, Marburg 2008

⁵ Vgl. etwa Malcolm Budd, *Music and the Emotions. The Philosophical Theories*, London u. New York 1992, S. 104 ff.; Stephen Davies, *Musical Meaning and Expression*, Ithaca u. London 1994 (Cornell UP), S. 123 ff.; Laird Addis, *Of Mind and Music*, Ithaca u. London 1999 (Cornell UP), S. 23 ff.; für den deutschen Sprachraum Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik*, Paderborn 2010, S. 77 ff.

⁶ Vgl. etwa Bennett Reimer, *A Philosophy of Music Education*, Englewood Cliffs 1970 (Prentice Hall). Exemplarisch für Langers Rolle in diesem Feld ist die Tatsache, dass die erste Ausgabe der *Philosophy of*

sichts all dessen ist eine allgemeinere Einführung in ihr Denken am Platze, die von den Motiven des Eingangszitats ausgehen kann.

Die Kontinuität von Langers Denken über die beinahe fünf Jahrzehnte ihrer philosophischen Arbeit ist bemerkenswert; dennoch lassen sich einige Verschiebungen ausmachen. So unterteilt Rolf Lachmann die philosophische Entwicklung Langers in drei Phasen, von der symbolischen Logik über den neuen Symbolbegriff und die Philosophie der Kunst bis zu einer Begründung der Wissenschaften vom Menschen.⁷ Zwischen diesen Phasen finden sich keine Brüche oder grundlegende Wenden, sondern Transformationen und Erweiterungen der zentralen Begriffe und Schwerpunktverlagerungen, die als Vertiefungen verstanden werden. Tatsächlich kann man sagen, dass Langers Philosophie auf recht wenige Grundbegriffe aufbaut, anhand derer ihr Denken hier vorgestellt werden soll: Form, Symbol, Fühlen und Akt. Während die ersten beiden Begriffe sich von den frühesten Texten bis zur großen, biologisch informierten Theorie des menschlichen Geistes im dreibändigen *Mind. An Essay on Human Feeling* ziehen, gewinnt derjenige des Fühlens erst in der mittleren Phase an Prominenz, und der Aktbegriff ist eine Errungenschaft der letzten Phase, die hier nur sehr kurzorisch in den Blick genommen werden soll.

In den folgenden zwei Abschnitten werde ich mich zuerst anhand der Begriffe Form und Symbol den frühen Texten bis zu *Philosophy in a New Key* zuwenden, um dann mit dem Begriff des Fühlens das vorliegende Buch in den Blick zu nehmen und mit einem Ausblick auf *Mind* zu enden. Einige Bemerkungen zur Übersetzung werden die Einleitung abschließen.

Music Education Review von 1993 mit Beiträgen von Estelle Jorgensen, Mary Reichling, Iris M. Yob, Kingsley Price, Bennett Reimer und Forest Hansen im Ganzen Langers Denken gewidmet ist.

⁷ Lachmann, *Susanne K. Langer*, a. a. O., S. 15 ff. Innis ist hier zurückhaltender und betont eher die Kontinuität (vgl. *Susanne Langer in Focus*, a. a. O.) – offensichtlich gibt es Anhalt für beides.

SUSANNE K. LANGER

FÜHLEN UND FORM
EINE THEORIE DER KUNST

In Erinnerung an
ERNST CASSIRER

EINLEITUNG

In *Philosophie in neuer Tonart*¹ hieß es, die dort entwickelte Theorie des Symbolismus würde in eine Kritik der Kunst münden, die ebenso schwer wiegt und weit reicht wie die Kritik der Wissenschaft, die sich aus der Analyse des diskursiven Symbolismus ergibt. *Fühlen und Form* möchte nun dieses Versprechen einlösen und jene Kritik der Kunst liefern.

Da diese Philosophie der Kunst fest in der oben erwähnten semantischen Theorie wurzelt, muss das vorliegende Buch die Bekanntschaft des Lesers mit dem vorangegangenen Werk voraussetzen, ja es ist im Grunde dessen Fortsetzung. Zwar hätte ich es vorgezogen, ein in sich geschlossenes Werk vorzulegen, aber sein eigener Gegenstand ist trotz der gelegentlichen Skizzenhaftigkeit so umfangreich, dass eine Wiederholung der einschlägigen oder auch nur der wesentlichsten Inhalte des früheren Buches zwei Bände nötig gemacht hätte, wovon der erste quasi eine Dublette des bereits vorgelegten Werks gewesen wäre. Daher muss ich den Leser bitten, *Fühlen und Form* tatsächlich als den zweiten Band einer Untersuchung über den Symbolismus zu betrachten, deren Anfang die *Philosophie in neuer Tonart* bildet.

Was für einen Menschen gilt, gilt auch für ein Buch: Es kann nicht alles leisten. Es kann nicht auf ein paar hundert Seiten alle Fragen beantworten, die das Elefantenkind in seiner unersättlichen Neugier vielleicht stellen möchte.² Daher sollte ich wohl

¹ Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, Cambridge, Mass. 1942; dt. Übers.: *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a. M. 1984. [Anm. d. Hg.]

² Verweis auf Rudyard Kiplings Geschichte *Das Elefantenkind*, in: ders., *Wie der Leopard zu seinen Flecken kam. Tierfabeln oder Genau-so-Geschichten*, München 2015, S. 49–64. [Anm. d. Hg.]

von Anfang an sagen, was es nicht zu unternehmen gedenkt. Es stellt keine Kriterien für die Beurteilung von »Meisterwerken«, auch nicht gelungener im Gegensatz zu weniger gelungenen, minderen Werken auf – seien es nun Bilder, Gedichte, Musikstücke, Tänze oder was auch immer. Es stellt keinen Kanon des guten Geschmacks auf. Es macht keine Aussagen darüber, was innerhalb der Grenzen einer jeden Kunstgattung möglich oder unmöglich ist, welches Material von ihr verwendet werden mag, welche Themen ihr angemessen sind usw. Es wird niemandem zu einer künstlerischen Konzeption verhelfen, noch ihn lehren, wie er diese in irgendeinem Medium umsetzt. Dergleichen Normen und Regeln scheinen mir nicht in die Zuständigkeit des Philosophen zu fallen. Aufgabe der Philosophie ist es, Begriffe zu entwirren und zu ordnen, den Ausdrücken, die wir in unserem Reden über irgendein Thema (hier die Kunst) verwenden, eine eindeutige, befriedigende Bedeutung zu geben; sie hat mithin, wie Charles Pierce meint, »unsere Ideen zu klären«.

Auch setzt dieses Buch nicht Kunsttheorien mit metaphysischen Standpunkten, mit »Welthypothesen«, wie Stephen Pepper sie nennt, in eine Beziehung.³ Dieser Gegenstand ist zwar durchaus ein philosophischer, aber er würde über den Rahmen meiner gegenwärtigen philosophischen Untersuchung hinausgehen. Innerhalb der Grenzen, die ich mir selbst gesetzt habe, kann ich nicht mehr als eine Kunsttheorie entwickeln, und ich habe nicht die »Welthypothese« aufgestellt, die diese einschliesse, geschweige denn, dass ich ein so umfangreiches Begriffssystem mit einem alternativen vergleichen könnte.

Darüber hinaus muss ich mich, sollen meine eigenen Ideen und meine Darstellungsform beherrschbar bleiben, weiteren Beschränkungen unterwerfen, und die erste ist die, dass ich mich nicht mit zu vielen Theorien auseinandersetze, seien es klassische oder neuere, die meiner eigenen in wesentlichen Punkten widersprechen. Würde ich jede andere Lehre wider-

³ Vgl. Stephen C. Pepper, *World Hypotheses: A Study in Evidence*, Berkeley u. a. 1942. [Anm. d. Hg.]

legen wollen, die meinen Argumentationsgang berührt, so würde sich dieser im Streit der Kontroversen verlieren. Folglich habe ich Polemiken soweit wie möglich – aber selbstverständlich nicht vollkommen – vermieden. Erörtern tue ich hauptsächlich jene Vorstellungen meiner Kollegen und Vorgänger, auf denen ich aufbaue, wobei sich meine Kritik an ihnen auf das richtet, was mir als ihre Grenzen und Fehler erscheinen. Sooft es möglich war, habe ich Diskussionen in die Fußnoten verlegt. Das führt zu vielen Anmerkungen – vor allem in den Kapiteln über Dichtung, Prosa und Drama, Themen, deren wissenschaftliche Untersuchung eine lange Tradition hat, so dass die kritische Literatur auf diesem Feld enorm ist – aber auf diese Weise kann der Text ungehindert von Schnörkeln eklektischer Bildung fortschreiten und sein eigenes großes Thema möglichst direkt entwickeln. Die Fußnoten enthalten daher mehr als nur Literaturangaben und sind ebenso für den allgemeinen Leser wie für den Studenten vom Fach gedacht. Daher bin ich auch von der strikten Gepflogenheit abgegangen, fremdsprachige Autoren im Original zu zitieren.⁴

Und schließlich wird nichts in diesem Buch erschöpfend behandelt. Jedes seiner Themen bedarf einer weiteren Analyse, Forschung und Behandlung. Der Grund dafür ist, dass es sich im Wesentlichen um eine Forschungsarbeit handelt, die, wie Whitehead einmal über William James' Pragmatismus sagte, »vor allem eine Menge Hasen aufscheucht, damit andere ihnen nachjagen«.

Was *Fühlen und Form* bezweckt, ist die Bedeutung der Wörter *Ausdruck*, *Schöpfung*, *Symbol*, *Bedeutsamkeit* (import), *Anschauung* (intuition), *Vitalität* und *organische Form* so zu bestimmen, dass wir durch sie das Wesen der Kunst und ihrer Beziehung zum Gefühl, die verhältnismäßige Eigenständigkeit

⁴ Für die vorliegende Ausgabe wurden (mit wenigen Ausnahmen) sämtliche Zitate ins Deutsche übertragen bzw. werden nach den angegebenen deutschen Übersetzungen wiedergegeben; die von der Autorin genannten deutschsprachigen Quellen werden im Original zitiert. [Anm. d. Hg.]

der verschiedenen Künste und ihre grundlegende Einheit in der »Kunst« selbst, die Funktionen von Gegenstand und Medium, die erkenntnistheoretischen Probleme von künstlerischer »Mitteilung« und »Wahrheit« verstehen. Eine lange Reihe anderer Probleme – ist eine Aufführung zum Beispiel eine »Schöpfung«, eine »Nachschöpfung« oder nur »bloßes Handwerk«, sind Dramen »Literatur« oder nicht, warum erreicht der Tanz den Zenit seiner Entwicklung häufig im primitiven Stadium einer Kultur, in der andere Künste sich gerade erst am Horizont dieser Gemeinschaft abzeichnen, um nur einige wenige zu nennen – ergeben sich aus den zentralen Fragen und werden wie sie beantwortbar gemacht. Das Hauptziel dieses Buches lässt sich daher so beschreiben: Es stellt einen geistigen Rahmen für philosophische Studien auf, die sich auf allgemeine oder ins Einzelne gehende Weise mit der Kunst beschäftigen.

Diese Unternehmung trifft auf ihr eigentümliche Schwierigkeiten, von denen einige praktischer, andere semantischer Natur sind. Die Philosophie der Kunst sollte im Atelier beginnen, nicht in Galerien, Theatersälen oder Bibliotheken. Ebenso wie die Wissenschaftsphilosophie zu ihrer angemessenen Entwicklung des Standpunkts von Wissenschaftlern bedurfte und nicht den von Leuten wie Comte, Büchner, Spencer und Haeckel, die »Wissenschaft« als ein Ganzes betrachteten, ohne jedoch irgendeine Vorstellung ihrer wirklichen Probleme und Arbeitskonzepte zu haben, ist die Philosophie der Kunst auf den Standpunkt des Künstlers angewiesen, um die Aussagekraft ihrer Begriffe zu überprüfen und leere oder naive Verallgemeinerungen zu verhindern. Der Philosoph muss die Künste sozusagen »von innen« kennen. Aber niemand wird alle Künste auf diese Weise kennen. Dazu müsste man die Anstrengung unternehmen, eine beträchtliche Reihe nichtakademischer Studien zu betreiben. Und die Lehrer dafür wären selbst Künstler, die ihre eigene Sprache sprechen, eine Sprache, die sich größtenteils einer Übersetzung in das sorgfältigere, wortgetreuere Vokabular der Philosophie widersetzt. Das wird vermutlich für Ungeduld sorgen. Tatsächlich aber ist es unmöglich, über Kunst

zu sprechen, ohne die Sprache der Künstler bis zu einem gewissen Grad zu übernehmen. Warum sie so reden, wie sie reden, hat seinen Grund nicht nur darin, dass sie dialektisch nicht gut ausgebildet sind und sich populär ausdrücken, noch darin, dass sie sich aufgrund ihrer »schlechten Sprachgewohnheiten« dazu haben verleiten lassen, den Menschen als einen »Geist in der Maschine« zu sehen, wie Gilbert Ryle meint. Ihr Vokabular ist metaphorisch, weil es plastisch und kraftvoll sein muss, damit sie ihre ernsten, oft schwierigen Gedanken auszusprechen imstande sind. Sie können in der Kunst nicht dieses oder jenes leicht verständliche Phänomen sehen; sie sind viel zu sehr an ihr interessiert, um Zugeständnisse an die Sprache zu machen. Der Kritiker, der ihre poetische Redeweise verachtet, wird sie sehr wahrscheinlich nur sehr oberflächlich untersuchen und den Künstlern Ideen beilegen, die sie gar nicht vertreten, statt herauszufinden, was sie wirklich denken und wissen.

Es genügt freilich nicht, die Sprache der Ateliers zu erlernen, denn schließlich besteht das Geschäft eines Philosophen darin, das Gelernte anzuwenden, um Theorien und nicht einen »Arbeitsmythos« aufzustellen. Und wenn der Philosoph sich an seine eigenen Kollegen wendet, gerät er in eine neue semantische Schwierigkeit: Statt die Metaphern der Künstler zu interpretieren, muss er nun mit den Launen der akademischen Sprachverwendung kämpfen. Wörter, die er in aller Nüchternheit und Genauigkeit gebraucht, werden von nicht weniger ernsthaften Autoren in einem völlig anderen Sinne verwendet. Nehmen wir zum Beispiel ein Wort, auf dem das ganze vorliegende Buch aufgebaut ist: »Symbol«. In seinem ausgezeichneten Buch *The Poetic Image* versteht Cecil Day Lewis darunter stets das, was ich ein »zugeschriebenes Symbol« genannt habe, ein Zeichen, mit einer konventionell festgelegten, buchstäblichen Bedeutung.⁵ Collingwood geht noch einen Schritt weiter und schränkt den Terminus auf *bewusst gewählte* Zeichen ein, wie es die Symbole der symbolischen Logik sind. Dann dehnt

⁵ Vgl. Cecil Day Lewis, *The Poetic Image*, New York 1947.

er das Wort »Sprache« so aus, dass es alles abdeckt, was ich als »Symbole« bezeichnen würde, darunter religiöse Symbole, Riten und Kunstwerke.⁶ Albert Cook hingegen stellt »Symbol« und »Begriff« (*concept*) gegenüber und versteht unter Letztem alles, was Day Lewis mit »Symbol« meint, *plus* alles, was er, Cook, als »mechanisch« verurteilt, etwa die Komödie Rabelais'. Er spricht von der »unendlichen Suggestionskraft des Symbols«.⁷ Offenbar ist »Symbol« eine Art Ehrentitel, aber ich weiß nicht wofür. David Daiches verfügt über eine weitere Verwendungsweise, ja über eine Definition: »Wie hier verwendet«, sagt er in *A Study of Literature*, »bezeichnet es [»Symbol«] einfach einen Ausdruck, der mehr andeutet, als er sagt.«⁸ Aber wenig später schränkt er seinen Sinn tiefgreifend ein: »Ein Symbol ist etwas, in dem empfindsame Menschen ihr potentielles Schicksal erkennen ...«⁹ »Symbol« mag hier dasselbe bedeuten wie das, woran Cook denkt, oder auch nicht.

Dem armen Philosophen bleibt nichts anderes übrig, als seine Worte zu definieren und darauf zu vertrauen, dass sich der Leser an ihre Definition erinnert. Der Leser ist aber oft nicht bereit, eine Definition zu akzeptieren – vor allem dann nicht, wenn sie in irgendeiner Weise vom Üblichen abweicht –, solange er nicht sieht, was der Verfasser damit bezweckt, warum er das Wort so und nicht anders definiert, zumal dies erst später im Laufe des Buches erfolgen mag. Meine Definition von »Symbol« fällt aus eben diesem Grund in Kapitel 20, und da dies tatsächlich recht spät ist, gebe ich sie besser schon hier und verspreche, dass sie durch den Gang des Buches erhellt und begründet wird: Ein Symbol ist jedes Instrument, das uns befähigt, eine Abstraktion vorzunehmen.

⁶ Eine recht ausführliche Diskussion der Arbeit von Collingwood findet sich unten im 20. Kapitel.

⁷ Albert Cook, *The Dark Voyage and the Golden Mean: A Philosophy of Comedy*, Cambridge, Mass. 1949, S. 173.

⁸ David Daiches, *A Study of Literature: For Readers and Critics*, Ithaca 1948, S. 36.

⁹ Ebd.

Nahezu sämtliche Schlüsselwörter in einem philosophischen Diskurs leiden unter der großen Bandbreite an Bedeutungen, die sie in früheren Texten gehabt haben. So verwendet Eisenstein in *The Film Sense* »Repräsentation« für das, was man gewöhnlich als »Bild« bezeichnet, und »Bild« für etwas nicht notwendig Konkretes, was ich einen »Eindruck« nennen würde. Doch sein Wort »Bild« hat gewisse Gemeinsamkeiten mit Day Lewis' »poetischem Bild«. Zudem spricht dies zu ihren Gunsten: Beide wissen, was sie unter dem Wort verstehen, und sie machen es uns deutlich.

Ein schwieriger und für dieses Buch sehr wichtiger Ausdruck ist »Illusion«. Für gemeinhin wird er mit »Täuschung« verwechselt, weshalb seine Erwähnung im Kontext der Kunst üblicherweise sofort Proteste auslöst, als hätte man behaupten wollen, dass Kunst eine »bloße Täuschung« sei. Aber Illusion, wie sie in der Kunst vorkommt, hat mit Täuschung gar nichts tun, auch nicht mit Selbsttäuschung oder Vorspiegelung.

Neben den Schwierigkeiten, die sich allgemein für die Kunsttheorie durch den guten oder schlechten Geruch von Wörtern ergeben, der ihre genauen Bedeutungen beeinträchtigt, und durch die Unterschiedlichkeit selbst ihrer definierten Bedeutungen in der Literatur, wird jede Kunst noch von einer ihr eigenen Last natürlicher Missverständnisse gedrückt. Mehr als jede andere Kunst leidet die Musik darunter, dass sie deutliche körperliche Wirkungen hervorruft, die nur allzu oft für ihren eigentlichen Wert gehalten werden. Für die Literatur ist ihr Verhältnis zur Tatsache, zur Aussagenwahrheit, das Kreuz, das sie trägt, für das Drama ist es seine Nähe zu Moralfragen, für den Tanz ist es das persönliche Element, das sinnliche Interesse, für Malerei und Skulptur ist es das Pseudoproblem der »Nachahmung« und für die Architektur ist es der offensichtliche Umstand ihrer Nützlichkeit. Gegen alle diese Popanze bin ich, so gut ich konnte, angegangen. Letzten Endes hoffe ich, dass es vielleicht nicht die direkten Widerlegungen, sondern die Theorie selbst, die ganze systematische Idee sein wird, die spezielle wie allgemeine Vorurteile zerstreuen wird.

Gegen Ende des Buches könnte man erwarten, dass die in Beziehung auf eine bestimmte, für sich betrachtete Kunst entwickelten Ideen verallgemeinert und auf die anderen Künste übertragen würden. Der Leser wird häufig selbst dazu in der Lage sein und sich fragen, warum ich dies unterlassen habe. Der Grund dafür ist der, dass, wenn ich die Künste zueinander in Beziehung setzen und ihre grundlegende Einheit aufweisen werde, dies systematisch geschehen wird; und das wird ein weiteres Buch sein.

Nichts in diesem Essay ist zu Ende geführt, auch kann Kunsttheorie niemals abgeschlossen sein. Es mag irgendwann neue Künste geben; ohne Zweifel wird es neue Formen in der einen oder anderen Kunst geben. In unserer Zeit haben wir die Entstehung der bewegten Bilder erlebt, die nicht nur in einem neuen Medium realisiert werden, sondern in einer neuen Form (siehe den Anhang »Eine Bemerkung zum Film«). Doch wie *Philosophie in neuer Tonart* eine Philosophie der Kunst angekündigt hat, so hoffe ich von Herzen, dass dieses Buch der Anfang von etwas ist, das sich unendlich fortsetzen lässt.

Vermutlich wäre es nicht einmal ein Anfang – ja es würde überhaupt nicht vorliegen –, wenn ich nicht beständig die Unterstützung von Freunden erfahren hätte. Knapp vier Jahre wurde ich dank des Einsatzes der Columbia-Universität von der Rockefeller-Stiftung gefördert. Dadurch verringerten sich meine Lehrverpflichtungen, so dass ich mich der Forschung widmen konnte und mir ein Teil der Zeit ein unschätzbarer Assistent zur Verfügung stand. Dafür danke ich beiden, der Stiftung und der Universität, herzlich. Der Dank, den ich meinem Assistenten, Eugene T. Gadol, schulde, ist kaum auszudrücken. Er hat nicht nur seine Fachkenntnisse über das Theater mit mir geteilt, er war nahezu immer in meine Arbeit involviert, ja er war meine rechte Hand. Ferner möchte ich Helen Sewell meine besondere Dankbarkeit ausdrücken. Sie hat mir in vielem die Ansicht der Künstlerin nähergebracht und das Manuskript mehrfach gelesen; im Lichte ihrer pointierten und freimütigen Kritik wurde das 5. Kapitel nahezu vollständig umgeschrieben, und die noch

enthaltenen Fehler gehen auf den Umstand zurück, dass sie es nicht geschrieben hat. Auch bei Katrina Fischer, die mich bei den Forschungen für das 18. Kapitel unterstützt hat, bei meiner Schwester Ilse Dunbar, die bei den vielen Übersetzung aus französischen und deutschen Quellen geholfen hat, bei Alice Dunbar, die mir Ratschläge als Bildhauerin gab und mir in letzter Minute geholfen hat, das Buch für den Druck vorzubereiten, und bei Kurt Appelbaum, der nahezu das ganze Buch gelesen hat und mich in den Genuss der sehr überlegten Reflexionen eines Musikers hat kommen lassen, stehe ich in tiefer Schuld. Was ich einigen meiner ehemaligen Studenten verdanke, wird, wie ich meine, im Text hinreichend deutlich. Ein Wort der Wertschätzung für den kooperativen Geist, mit dem der Verlag Charles Scribner's Sons, insbesondere Burroughs Mitchell, dafür sorgten, dass dieser Band in der von mir erhofften Form erscheinen konnte, sei auch noch angefügt.

Ein Buch, das mit einer so großen Dankeslast in die Welt hinausgeht, ist beinahe ein Gemeinschaftsunternehmen. Ich hoffe, die Gemeinde der Künstler, Kunstliebhaber und Gelehrten wird es mit anhaltendem Interesse zur Kenntnis nehmen und es durch ernsthafte Kritik lebendig erhalten.

Hurley, N. Y. 1952

S. K. L.

TEIL I

Das Kunstsymbol

1. KAPITEL

Das Maß der Ideen

Die Philosophie ist ein Geflecht von Ideen. Anders als die Naturwissenschaft besteht sie nicht aus einem Korpus allgemeiner Sätze, die entdeckte Tatsachen ausdrücken, auch ist sie keine Sammlung »moralischer Wahrheiten«, die durch andere Mittel als die der Entdeckung von Tatsachen erkannt werden. Die Philosophie mustert den Ideenbestand, bezüglich dessen Tatsachen und Gesetze, Überzeugungen, Maximen und Hypothesen formuliert werden – kurz, sie untersucht den begrifflichen Rahmen, innerhalb dessen alle unsere Behauptungen, seien sie wahr oder falsch, aufgestellt werden. Sie hat es in der Hauptsache mit Bedeutungen zu tun – mit dem Sinn des von uns Gesagten. Wenn die Begriffe in unserem Diskurs einander widersprechen oder verwirrt sind, ist das gesamte intellektuelle Unternehmen, zu dem sie gehören, hinfällig; unsere angeblichen Überzeugungen sind dann nicht falsch, sondern scheinhaft.

Das übliche Anzeichen dafür, dass unsere grundlegenden Ideen zu einem Thema nicht geklärt sind, ist das hartnäckige Fortdauern konkurrierender Lehren, die alle schon häufig widerlegt und doch nicht aufgegeben worden sind. In einem im Grunde, wenn auch nicht in allen Stücken klaren Gedankensystem verdrängen neue Theorien die alten als überholt. Auf einem Feld, auf dem die Grundbegriffe nicht deutlich sind, suchen einander widerstreitende Auffassungen und Terminologien Seite an Seite weiter nach Anhängern.

Der Bereich der Kunstkritik ist dafür berüchtigt. Selbstverständlich stützen sich alle begründeten Urteile auf irgendeine Art von theoretischem Fundament. Doch selbst die größten Kenner dieses Feldes sind nicht wirklich in der Lage, eine interessante Theorie zu entwickeln, die ihre Befunde rechtfertigt.

Philosophische Überlegungen zur Kunst bilden eine große, faszinierende Literatur, die von gelehrten Abhandlungen bis zu reiner Belletristik reicht: Essays, Aphorismen, Memoiren, ja Dichtung. In diesem gewachsenen Fundus ist eine reiche Vielfalt von Lehren dargelegt worden, einige davon sind die Blüte einer langen Tradition, andere wieder sind recht jung, manche haben geniale Einsichten, sind unsystematisch und doch tiefschürfend, und alle liegen in uneinheitlicher Fülle vor, so dass ihre natürliche Verbundenheit miteinander und mit der Geschichte und Gegenwart der schöpferischen Künste verdunkelt wird.

Die Künste selbst weisen jedoch eine erstaunliche Einheit und Logik auf und scheinen ein guter Boden für das systematische Denken zu sein. Warum also die Verwirrung? Warum die unverbundenen Theorien, die ständig beschworene Gefahr, den Kontakt mit der Realität zu verlieren, die vielen philosophischen Anfänge, denen es immer noch nicht gelingen will, zu organischen geistigen Strukturen heranzuwachsen? Eine wirklich erhellende Kunsttheorie sollte aus wichtigen künstlerischen Einsichten entstehen und sich von allein von einer Phase zur nächsten entwickeln, so wie die großen Gedankengebäude – Mathematik, Logik, die Naturwissenschaften, Theologie, Recht, Geschichte – aus dauerhaften Wurzeln erwachsen und ihre eigenen Implikationen mehr und mehr entfalten. Warum existiert keine solche systematische Kunsttheorie?

Der Grund ist meines Erachtens der, dass die zentralen Fragen in der Beurteilung und dem Verstehen der Kunst, mögen sie in der Praxis auch noch so deutlich sein, philosophisch nicht gesichtet und in ihrer Eigenheit erkannt worden sind. Eine systematische Lehre wird erst dann richtig gegliedert, wenn ihre Schlüsselprobleme formuliert sind, und diese Probleme, deren Lösung oft nach einer leistungsfähigen Terminologie wie auch nach einem methodischen Prinzip verlangt und sie hervorbringt, werden durch das Eindringen *offensichtlicher* Fragen verdunkelt, auf die der gesunde Menschenverstand unmittelbar verfällt und die wegen ihrer Offensichtlichkeit als »grundlegend« betrachtet werden. Solche Fragen sind: Was sind die

Gegenstände der Kunst? Was ist wichtiger: die Form oder der Inhalt? Was ist Schönheit? Welchen Kompositionskanon gibt es? Wie wirkt sich ein großes Kunstwerk auf den Betrachter aus? Viele dieser Fragen werden seit Hunderten von Jahren erörtert, doch wenn wir sie beantworten, bringt dies die Theorie keinen Schritt weiter. Wir haben einen Standpunkt eingenommen und auf dem stehen wir dann.

Alle diese Fragen sind vollkommen berechtigt, und der Zweck einer Kunstphilosophie ist es, sie zu beantworten. Doch als Ausgangspunkte der Theorie sind sie schädlich, denn sie sind Produkte des »gesunden Menschenverstandes« und entsprechend zwingen sie unserem Denken das Vokabular und den ganzen begrifflichen Rahmen dieses Verstandes auf. Mit diesem Instrument können wir nicht über Gemeinplätze hinaus denken.

Gewisse Missverständnisse über das philosophische Denken sind, merkwürdig genug, durch das Interesse der modernen Philosophen für Methoden entstanden, aus der Zustimmung zu Prinzipien und Idealen, die, wenn wir über sie in Konferenzen und auf Symposien sprechen, einwandfrei klingen. Eines dieser Prinzipien besagt, die Philosophie *beschäftige sich mit Allgemeinbegriffen*. Dieses Diktum wird in nahezu jedem Einführungswerk wiederholt und in der einen oder anderen Verbindung auf jedem Philosophenkongress geäußert. Die Betonung liegt dabei jedes Mal auf »Allgemeinbegriffe«, aber das Interessante ist, dass wir angeben, uns mit ihnen zu beschäftigen, und dass Philosophie diese Beschäftigung ist.

Dieses Prinzip wirkt sich unmittelbar dahingehend aus, dass Untersuchungen von vornherein auf Allgemeinheiten ausgehen: Schönheit, Wert, Kultur usw. Derartige Begriffe sind aber systematisch nicht von Vorteil; es sind keine deskriptiven Ausdrücke wie beispielsweise die wissenschaftlichen Begriffe von Masse, Zeit, Ort usw. Sie besitzen keine Einheit und lassen sich nicht in bestimmten Verhältnissen kombinieren. Sie stellen »abstrakte Eigenschaften« dar, vergleichbar den Grundelementen der griechischen Naturphilosophie: Feuchtigkeit und Trockenheit, Wärme und Kälte, Leichtigkeit und Schwere. Und so wie

nie eine Physik aus der Einteilung der Dinge anhand solcher Attribute hervorgegangen ist, so entsteht keine Kunsttheorie aus der Betrachtung »ästhetischer Werte«. Der Wunsch, von Anfang an mit allgemeinen Ideen umzugehen, weil man meint, eben das sei das Geschäft des Philosophen, führt zu dem, was man als »Fehlschluss der offensichtlichen Abstraktion« bezeichnen könnte: die Abstraktion und Schematisierung von Eigenschaften, die für den Menschenverstand am offensichtlichsten sind, und wie sie traditionell im »materialen Modus« der Sprache verkörpert ist.

Statt unablässig zu wiederholen, dass die Philosophie sich mit allgemeinen Ideen beschäftigt, oder alles unter dem Gesichtspunkt des »Allgemeinen« abzuhandeln, sollte man betrachten, was sie in Bezug auf Allgemeinbegriffe tut. Ich würde sagen, sie konstruiert sie. Woraus? Aus den spezifischeren Begriffen, die wir verwenden, um spezifisches und ins Einzelne gehendes Wissen zu formulieren – praktisches, wissenschaftliches, gesellschaftliches oder rein sinnliches. Ihre Arbeit besteht in einer beständigen Verallgemeinerung. Das geht nicht ohne logische Technik, Vorstellungskraft und Scharfsinn. Mit solchen Allgemeinheiten wie »Kunst ist Ausdruck« oder »Schönheit ist Harmonie« zu beginnen, würde dieses Ziel nicht erreichen. Sätze dieser Art sollten am Ende einer philosophischen Untersuchung stehen, nicht an ihrem Anfang. Am Ende handelt es sich um Zusammenfassungen deutlicher und geordneter Ideen, die ihnen eine Bedeutung verleihen; als Ausgangspunkte präjudizieren sie zu viel und geben keine Bedingungen an, unter denen sie weiter erhellt werden können.

Ein weiteres unseliges Produkt der Selbstkritik unserer Zunft ist das Dogma, dass Philosophie ihr Ziel, eine vollständig zur Einheit gebrachte Lebenssicht, nie wirklich erreichen kann. Sie nähert sich diesem Ziel allenfalls an. Doch selbst wenn es eine solche ideale Grenze für unser fortschreitendes Verstehen gibt – und daran mag man zweifeln, denn eine derartige synoptische Einsicht riecht nach einer »illegitimen Totalität« –, so liefert sie keinen Maßstab für tatsächlich Geleistetes. Im Gegenteil: Wenn