

Normen und Werte in der bildenden Kunst

(Erörterungen im Anschluß an Kant)¹

Lorenz DITTMANN

Über Normen und Werte in der bildenden Kunst zu handeln ist nicht möglich auf der Grundlage eines Forschungsstandes der Kunstgeschichtswissenschaft. Es gibt keinen solchen Forschungsstand, es gibt keine Diskussion dieser Thematik, sondern nur isolierte, jeweils nur innerhalb eines kleineren Kreises wirksame Ansätze. Weithin scheint es obsolet, über Normen und Werte in der bildenden Kunst nachzudenken. Die Gründe für diesen Sachverhalt sollen hier außer Betracht bleiben.

Was aber ist in dieser Lage zu tun? Gefahrlos wäre der rein historistische Weg, der Überblick über das, was je als Norm, als künstlerischer Wert gegolten hat. Gerade für die Behandlung unserer Fragestellung scheint mir jedoch dieser Weg nicht gangbar, impliziert er doch den Verzicht auf eine Stellungnahme oder legt diesen zumindest nahe. – Ein zweiter Weg wäre die Konstruktion eines eigenen Systems, auf das hin das historisch Gegebene strukturiert werden könnte. Dieser Weg wäre der philosophische Königsweg. Ich kann ihn nicht beschreiten. – So sehe ich nur eine dritte Möglichkeit offen, die Historisches und Systematisches zumindest einander nähert, wenn sie beides auch nicht vereinen kann: Ich will versuchen, einige in der Kunstgeschichte für unsere Thematik wichtigen Elemente auf ein vorgegebenes System zu beziehen, das ich aber nicht willkürlich, sondern nach seiner historischen Relevanz wähle.

Dies System ist Kants Ästhetik. Kants »Kritik der Urteilskraft« bezeichnet eine Wende der Ästhetik. In ihr versammeln sich Gedanken, die für die vormoderne Kunst

bestimmend waren, mit solchen, die in die Zukunft weisen. Ist die Kunstgeschichtswissenschaft gefordert, der modernen und der vormodernen Kunst gerecht zu werden, dann kann sie sich nicht mit der Verabsolutierung eines bloßen Gegenwartsstandpunktes begnügen.

Auch wenn es überflüssig erscheinen möchte, will ich doch ausdrücklich betonen, daß ich mich im folgenden nicht als Kantkommentator aufspielen möchte.² Und weiter: daß ich nicht meine, man müsse bei Kant stehenbleiben. Wohl aber sehe ich in Kants »Kritik der Urteilskraft« alle zentralen Probleme meiner Themenstellung versammelt und will sie deshalb als Orientierungsrahmen nehmen.

Kants Begriff der künstlerischen *Norm* heißt »Regel«. Ein Satz aus dem Nachlaß Kants lautet: »Die Geschicklichkeit hat Regeln, die Klugheit Maximen, die Sittlichkeit Gesetze«.³ Auf die Stellung der Regel in der Kunst kommt Kant vor allem im § 46 der »Kritik der Urteilskraft« zu sprechen: »Eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde, die einen *Begriff* zum Bestimmungsgrunde habe, mithin einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde lege. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zu Stande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.

Man sieht hieraus, daß Genie 1. ein *Talent* sei, dasjenige, wozu sich keine bestimmte Regel geben läßt, hervorzubringen: nicht Geschicklichkeitsanlage zu dem, was nach irgend einer Regel gelernt werden kann; folglich daß *Originalität* seine erste Eigen-

schaft sein müsse. 2. Daß, da es auch originalen Unsinn geben kann, seine Produkte zugleich Muster, d.i. *exemplarisch* sein müssen; mithin, selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung, dienen müssen. 3. Daß es, wie es sein Produkt zu Stande bringe, selbst nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen könne, sondern daß es als *Natur* die Regel gebe; und daher der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich ihm die Ideen dazu herbei finden, auch es nicht in seiner Gewalt hat, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen«. ⁴

In diesen Sätzen Kants sind einige der zentralen Probleme unserer Thematik versammelt, nämlich: die Akzentuierung der Originalität des Künstlers – bei gleichzeitiger Abweisung des *bloßen* Originalitätskriteriums, das in der neueren Kunstkritik weithin zum einzigen Kriterium geworden zu sein scheint – »es kann auch originalen Unsinn geben« setzt Kant, wie ich meine zu Recht, dagegen; weiter: die exemplarische Bedeutung der Werke selbst, und schließlich der Hinweis auf das wesentlich Unbewußte, Unplanbare des künstlerischen Schaffens. Der Anteil dieses Unbewußten ist vielleicht in den bildenden Künsten größer als in den Sprachkünsten, bildende Künstler sind gewöhnlich auch nicht derart beredt wie Dichter und Schriftsteller, was wiederum die Fixierung von Normen und Werten in den bildenden Künsten erschwert.

Kant setzt an dieser Stelle als Quelle des Regelhaften in der Kunst »die Natur im Subjekte« an. Darauf ist zurückzukommen. Es gibt jedoch noch andere, leichter faßbare Elemente des Regelhaften in der Kunst. Im § 47 führt Kant aus: Es gibt »keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck

gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf. Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht: so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen, und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde, als auf einem Schulpferde. Das Genie kann nur reichen *Stoff* zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die *Form* erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann«. ⁵

Kant bestimmt hier als wichtige Dimensionen des Regelhaften in der Kunst die Bereiche der »Verarbeitung« und des »Zweckes«. Und diese beiden Bereiche sind nun in der bildenden Kunst tatsächlich weithin dem Regelhaften, der Befolgung von Normen unterworfen. Zum einen also: Regeln als Anweisungen zum Produzieren künstlerischer Gebilde, als Handlungsanweisungen innerhalb einer künstlerischen Technik. Solche Regeln sind niedergelegt, noch *vor* aller Theorie im eigentlichen Sinne, in Malbüchern und Architekturtraktaten. Die *künstlerische Technik* selbst wird als Wert erfahren und steigt, wenn die damit produzierten Werke exemplarische Geltung erlangen, zur künstlerischen Norm auf.

So etwa die »Buon-fresco«-Technik, die Wandmalerei auf frischem, nassem Kalkbewurf. Entwickelt wohl von Cavallini als konsequente Zweischichten-Technik und als Tagewerk-System, wurde sie von Giotto über ganz Italien verbreitet ⁶ und schließlich von Giottos Urenkelschüler Cennino Cennini gegen 1400 in seinem »Libro dell'arte« beschrieben. ⁷ Dessen Kapitel 67 setzt ein mit den Worten: »Vor allem beginne mit der

Arbeit auf der Mauer, ich werde dich hierzu mit den *Regeln* bekannt machen, welche man dabei Schritt für Schritt einzuhalten hat«. ⁸

Giorgio Vasari nannte in seinen Künstler-*viten* Jan van Eyck als Erfinder der Ölmalerei. Heute stimmen die Maltechniker darin überein, daß »der Fortschritt der Gebrüder Van Eyck weniger in einer 'Erfindung', als vielmehr 'in einer rationellen Ausnützung des Materials und im folgerichtigen Aufbau des Bildes auf Grund der erworbenen Materialkenntnis lag'«. ⁹ In jedem Falle wird auch hier die Verfeinerung der künstlerischen Technik unmittelbar als künstlerischer Wert erfahren, dient sie ja nicht nur der genaueren Gegenstandsschilderung, sondern ebenso sehr der Entrückung alles Gegenständlichen durch ein alles Erscheinende von innen her verwandelndes Tiefenlicht.

Ist nun aber das exemplarische Werk immer in einer guten, oder sogar verbesserten Technik ausgeführt? Als berühmtestes Gegenbeispiel tritt hier sofort Leonardos »Abendmahl« im Refektorium von S. Maria delle Grazie in Mailand vor Augen. Leonardos unglückliche Versuche mit einer Öltempera auf trockenem Putz ¹⁰ führten zum baldigen Verfall des Bildes. – Für das 19. Jahrhundert wäre Hans von Marées zu nennen, der seine Bilder immer und immer wieder übermalte. ¹¹

In beiden Fällen überschreitet der künstlerische Gestaltungswille die Möglichkeiten des künstlerischen Materials und der diesem Material entsprechenden Technik. Der Verfall der Werke ist der Preis dafür. – Andererseits ist natürlich die virtuose Beherrschung einer künstlerischen Technik für sich genommen kein Garant künstlerischen Ranges.

Zum Regelhaften in der bildenden Kunst zählt weiterhin alles Mathematische, Geometrische, alles *Quantifizierbare* also. Davon betrifft ein Teil wiederum den Bereich der künstlerischen Verfahrensweise; so etwa Quadratur und Triangulatur als Methoden

der gotischen Baukunst. Die Bedeutung des Regelhaften läßt hier jedoch die rein technische Dimension schnell hinter sich. Die geometrische Grundlage kann zum Beweis des *Wissenschaftscharakters* von Architektur werden. Einprägsam formulierte der französische Berater Jean Mignot, nach Mailand gerufen, nachdem sich kurz nach Baubeginn des Domes im Jahre 1386 schon Schwierigkeiten gezeigt hatten: »Ars sine scientia nihil est«. Kunst ist dabei »für Mignot und seine Zeitgenossen die lediglich aus der Erfahrung gewonnene Praxis; Wissenschaft dagegen die Fähigkeit, die Grundsätze jeder sinnvollen Architekturplanung rational, und das heißt für ihn: geometrisch, zu ermitteln«. (Otto von Simson. ¹²) (Ähnlich wurde die strenge Perspektivkonstruktion zu einem wichtigen Argument des Wissenschaftscharakters der Malerei und diente so der Nobilitierung der bildenden Künstler, ihrer Emanzipation aus den engen Bindungen der Zünfte. Aus dem geometrischen Fundament der Malerei konnten so unmittelbar sozialpraktische Konsequenzen abgeleitet werden.)

Doch damit nicht genug. Die geometrische Regelmäßigkeit der gotischen Baukunst führt in noch umfassendere Dimensionen. Nachdrücklich hat die moderne Architekturforschung die *symbolische* Qualität gotischer Baugeometrie zur Erinnerung gebracht. Ich zitiere nochmals Otto von Simson: »Gott selbst wurde in der gotischen Kunst und Literatur mit dem Zirkel als der Schöpfer dargestellt, der das Universum gemäß den Gesetzen der Geometrie erschafft. Erst dadurch, daß sie eben diese Gesetze anwendet, wird die Architektur zur Wissenschaft im Sinne Augustins. Und indem er sich der Geometrie unterwarf, meinte der mittelalterliche Architekt, das Werk seines göttlichen Lehrmeisters nachzuahmen«. ¹³ In ihrer geometrischen Ordnung will die gotische Kathedrale die Struktur des von Gott geschaffenen Kosmos nachbilden.

Die mathematisch-geometrischen Elemente der bildenden Kunst sind auch Grundlage einer weiteren, der Normierung

fähigen Region, der *Proportionierung*. Schon die erwähnten Baugemetrien der gotischen Kathedralen unterstehen Proportionsregeln, müssen nach »rechtem Maß« die Einzelteile zueinander fügen. Der Auffindung und Anwendung der richtigen Proportionen galten intensivste Bemühungen von Architekten, Malern und Bildhauern viele Jahrhunderte hindurch. Stand in der Architektur der ganze Baukörper und seine Glieder zum Problem, so für Maler und Bildhauer vornehmlich der menschliche Körper. Höchst bedeutsame Überschneidungen dieser Bereiche finden sich in den mannigfachen Versuchen, die Gliederungsmittel des Baukörpers, vor allem die Säulenordnungen, nach menschlichen Maßen zu proportionieren, und zwar geschlechtsspezifisch differenziert. Schon Vitruv führte ja »die Proportionen der dorischen Säule auf den unteretzten männlichen, der jonischen auf den mittleren weiblichen und der korinthischen auf den jungfräulich schlanken Körper zurück«. ¹⁴ Diese Einteilung wurde, über Alberti, zu einem Hauptbestandteil neuzeitlicher Architekturgestaltung, die zugleich eine Skala von Variationsmöglichkeiten erlaubte.

Noch weiter gingen die Intentionen, wenn der ganze Baukörper mit dem menschlichen Leib verglichen wurde. Auch dieser Vergleich findet sich schon bei Vitruv, im Quattrocento dann bei Francesco di Giorgio. Dahinter steht die Vorstellung vom Menschen als einem Mikrokosmos, als Zentrum des Makrokosmos. ¹⁵ In ihr gründet auch Leonardos Vitruvianische Figur des »homo ad quadratum« und »homo ad circulum« in der venezianischen Akademie. ¹⁶

Auf die unterschiedlichen, einander ablösenden oder miteinander konkurrierenden Proportionssysteme des menschlichen Körpers kann ich mich nicht einlassen. Wichtig für unseren Zusammenhang ist es, das Scheitern im Ringen um die absolute, normative Proportion des menschlichen Körpers kurz zu verfolgen.

Dürers Bemühungen setzten ein mit geometrischen Konstruktions- und Proportionsmethoden, führten ihn zu einer Vielfalt

mathematischer Verhältnisteilungen und endeten mit der Feststellung einer empirischen Mannigfaltigkeit unterschiedlicher Proportionen. Nicht weniger als 26 Proportionen stellte er zusammen.

Michelangelo lehnte eine statische Proportionierung ab. Der menschliche Leib muß, als lebendiger, bewegt erscheinen. Bewegung entzieht sich fixierter Proportionierung. Maßgebend sind nicht mathematisch oder geometrisch festlegbare Relationen, sondern das »Urteil des Auges«, »il giudizio dell'occhio«, wie uns Vasari überlieferte. ¹⁷ Aus ähnlichen Gründen hatte sich schon Leonardo gegen a priori festgelegte Proportionen gewandt. ¹⁸

Da aber Proportion in vielen Überlegungen von Künstlern und Theoretikern gleichgesetzt wurde mit »Schönheit« oder doch zumindest als deren zentrales Element angesehen wurde, zerbrach mit dem Glauben an rational fixierbare Proportionen auch der Glaube an eine rational faßbare Schönheit. »Was aber Schönheit sei, das weiss ich nit«, bescheidete sich Dürer im Manuskript seines geplanten Malerbuches. Eine Reihe kunsttheoretischer Entwürfe des 16. Jahrhunderts (von Benedetto Varchi, Paolo Pino, Lodovico Dolce ¹⁹, auch Vasari ²⁰ stellten neben die in quantifizierbaren Relationen faßbare Schönheit, die »simmetria« oder »bellezza«, die rational unfaßbare »grazia«, das »non so ché« (eine Formulierung Petrarcas, von Lodovico Dolce 1557 auf die Malerei übertragen ²¹), das im französischen späten 17. Jahrhundert (seit Bouhours ²²) und im 18. Jahrhundert als »je ne sais quoi« zu einem wichtigen Element der Geschmacks-Ästhetik wurde.

So zeigt sich, daß der Schnitt zwischen Regelhaftem, Normativem und dem der Normierung sich Entziehenden schon innerhalb des Bereiches des einer Normierung prinzipiell zugänglich erachteten liegt, nicht erst in einem Jenseits genialischer Einfälle. Im Durchlaufen, im Durchspielen von Normen werden diese selbst überwunden, nicht im bloßen Überspringen.

Und es zeigt sich ein zweites, nämlich, daß das unbedingte Vertrauen an fixierte Normierungen in der Hauptsache an der Darstellung des menschlichen Körpers als eines lebendigen und geisterfüllten zuschanden wird. Aber, auf der anderen Seite, es scheiterte solche Absolutsetzung im Normativen deshalb, weil der menschliche Körper selbst als Norm der bildenden Kunst unverrückbar festgehalten wurde. Und während man im Bemühen um quantifizierbare Proportionen zweifellos eine historische, eine vergangene Phase künstlerischer Darstellungsverfahren erblicken muß, stellt sich die Frage, ob nicht der menschliche Leib selbst als eine prinzipielle, allen historischen Variationen vorausliegende Grundnorm bildender Kunst gelten muß?

Die andere Region, die Kant in der angezogenen Stelle zum Regelhaften der Kunst zählt, ist die der *Zwecke*.

Mit dem Zweckbegriff kann Unterschiedliches benannt werden. Einmal ist darunter zu fassen der praktische Zweck. Ihm untersteht im Bereich der bildenden Künste vor allem die Architektur und das sogenannte Kunstgewerbe, und selbstverständlich müssen sich Werke dieser Gattungen den Normen der jeweiligen Lebenspraxis unterwerfen, um ihrer Bestimmung Genüge zu tun. Der praktische Zweck ist ein Grundpfeiler im Gebäude der Architekturtheorie. Vitruv bezeichnet in Kapitel 3 des ersten seiner »Zehn Bücher über Architektur« als die drei Grundelemente der Architektur: »firmitas«, »utilitas« und »venustas«: Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit. Das erste Kapitel des vierten von Albertis »Zehn Büchern über die Baukunst« beginnt mit den Worten: »Daß die Gebäude der Menschen wegen errichtet worden sind, liegt auf der Hand. Denn zuerst begannen die Menschen . . . Bauwerke herzustellen, um sich und das Ihre vor dem schlechten Wetter zu schützen.«²³ Erst nachdem des »Leibes Notdurft« befriedigt worden war, kam auch das Vergnügen zu seinem Recht, wie Alberti meinte.

Kunstwerke dienen jedoch nicht nur

praktischen, sondern auch Vorstellungszwecken, Zwecken des religiösen Kultus, der Bekräftigung von Herrschaft, der politischen Werbung usf. In dieser Hinsicht unterstehen sie den Normen des jeweiligen gesellschaftlichen Systems oder haben wenigstens zu ihnen Stellung zu nehmen. Ich gehe darauf nicht näher ein, denn diese Fragestellung bildet den Mittelpunkt einer aufblühenden soziologisch orientierten Kunstgeschichtswissenschaft. Ein Desiderat scheint mir allerdings zu sein die Verhältnisbestimmung dieser soziologisch faßbaren Symbolfunktion der Kunstwerke zu ihren künstlerischen Werten im eigentlichen Sinne.

Nun erscheint der Zweckbegriff in Kants »Kritik der Urteilskraft« noch in einer ungleich tieferen, umfassenderen Bedeutung, nämlich als »Zweckmäßigkeit der Natur«. Auf dieses schwierige Problem, das den Zusammenhang stiftet zwischen ästhetischer und teleologischer Urteilskraft, kann ich nur hindeuten. In § 58 der Kritik der ästhetischen Urteilskraft, betitelt: »Vom Idealismus der Zweckmäßigkeit der Natur sowohl als Kunst, als dem alleinigen Prinzip der ästhetischen Urteilskraft«, erörtert Kant auch die Möglichkeit eines »Realismus der ästhetischen Zweckmäßigkeit der Natur«. Einem solchen Realismus redeten »die schönen Bildungen im Reiche der organisierten Natur gar sehr das Wort. Die Blumen, Blüten, ja die Gestalten ganzer Gewächse, die für ihren eigenen Gebrauch unnötige, aber für unseren Geschmack gleichsam ausgewählte Zierlichkeit der tierischen Bildungen von allerlei Gattungen« usf.²⁴ Aber damit wäre das »Geschmacksurteil empirischen Prinzipien unterworfen«, »weil wir da von der Natur lernen müßten, was wir schön zu finden hätten«. Und Kant gibt dem Problem die transzendentalphilosophische Wendung in der These, »daß wir in der Beurteilung der Schönheit überhaupt das Richtmaß derselben a priori in uns selbst suchen, und die ästhetische Urteilskraft in Ansehung des Urteils, ob etwas schön sei oder nicht, selbst gesetzgebend ist . . .«²⁵ Aber

solche Selbstgesetzgebung steht nicht im Widerspruch zur Natur. Definiert Kant doch umgekehrt Genie als »die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen«, und bezeichnet es als »Günstling der Natur«.²⁶

Mit dieser, wenn auch transzendental verwandelten *Anerkennung von Natur als eines Richtmaßes der Kunst* steht Kant in einer langen, bis in die Antike reichenden Tradition, die sich in unterschiedlichen Facetten entfaltete. Die oberflächlichste und drastischste Auffassung ist die der illusionistischen Nachahmung des empirisch Vorfindlichen, wie sie sich in einer Reihe von Künstleranekdoten ausdrückte: Apelles soll das Pferd Alexanders des Großen so täuschend gemalt haben, daß es von lebenden Pferden angewiebert wurde, Zeuxis malte Weintrauben und täuschte damit die Vögel usf. Eine andere, die Auswahl-Theorie, gewährte dem Künstler größere Freiheit: Zeuxis habe das berühmte Bildnis der Helena nach fünf auserwählten Jungfrauen entworfen.²⁷ Beide Auffassungen lebten in der Renaissance wieder auf, die Auswahl-Theorie etwa bei Raffael, der meinte, nur wenn ihm die schönen Frauen fehlten, müsse er eine Idee, »una certa idea«²⁸, für eine schöne Darstellung entwickeln. Gegenüber solchen zu kurz greifenden Meinungen brachte Aristoteles eine tiefere Auffassung vom Richtmaß der Natur auf die Bahn: Kunst ahme das Wesentliche, das Typische der Natur nach.²⁹ Noch weiter ging die ebenfalls der Renaissance geläufige Theorie, der Künstler ahme nicht die *natura naturata*, sondern die *natura naturans* nach.³⁰ Solcher Varianten unerachtet, ist festzuhalten, daß die Grundannahme vom Vorbild der Natur galt bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts, bis zu Cézanne. »Denn wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie«, dieser berühmte Ausspruch Dürers im Exkurs des dritten seiner »Bücher von menschlicher Proportion« ist ein Motto für viele Jahrhunderte der Kunstgeschichte.

Kant meinte nur die »Natur im Subjekt«.

Aber ist die »Natur in uns« mit der »Natur außer uns« nicht untrennbar verknüpft durch die Gegebenheit des menschlichen Leibes?

Bis hierher war von Normen in der bildenden Kunst die Rede. Wie sind ihre *Werte* davon abzuheben? Als vorläufige Unterscheidung, entsprechend auch den Darlegungen des Vortrages von Herrn Kollegen Kuno Lorenz³¹, kann formuliert werden: Normen beziehen sich auf Verfahrensweisen des künstlerischen Schaffens, Werte auf dessen Ergebnisse, also auf die Kunstwerke selbst. Doch im nächsten Schritt ist solche Unterscheidung wieder zu relativieren, sind es doch, auch nach Kant, nur die Werke, die zum Richtmaß, zur Regel dienen können und von denen deshalb Exemplarität zu fordern ist. Tatsächlich wurden Normen weithin von Werken abgeleitet. Ferner: Normen sind wertorientiert, Werte gründen, zu einem gewissen Teil, in Normen der künstlerischen Verfahrensweisen. Gleichwohl ist es nicht unnützlich, die Frage künstlerischer Werte gesondert zu behandeln.

Der Aufgabe, Unterschiede des künstlerischen Wertes, Rangunterschiede also, sprachlich zu formulieren, stellen sich ausdrücklich nur wenige kunsthistorische Untersuchungen, so sehr auch die Beachtung und wie immer fragmentarische Benennung solcher Unterschiede zur kunsthistorischen Arbeit gehört. An erster Stelle ist hier zu nennen das Buch von Jakob Rosenberg: »On Quality in Art, Criteria of Excellence, Past and Present«, Princeton 1967 (²1969), hervorgegangen aus einer Vorlesungsreihe an der National Gallery of Art in Washington. Nach Erörterung einiger Qualitätskriterien vorangegangener Jahrhunderte, Kriterien Giorgio Vasaris, Roger de Piles, Joshua Reynolds, Theophile Thorés und Roger Fry kommt Rosenberg im zweiten Teil auf das Qualitätsurteil der gegenwärtigen Forschung zu sprechen und entfaltet es an einer Reihe von Vergleichsbeispielen vom 15. bis zum frühen 20. Jahrhundert. Diese

Beispiele sind fast ausschließlich Zeichnungen, nur für das 20. Jahrhundert treten einige druckgraphische Blätter hinzu. Eine Auswahl, die bestimmt ist vom Forschungsschwerpunkt Rosenbergs, der vor seiner Emigration am Berliner Kupferstichkabinett tätig war und danach Curator of Prints und Professor in Harvard wurde.

Für unseren systematischen Zusammenhang ist jedoch der Bezug zu Zeichnungen kein zufälliger. Waren doch die Künste, die wir heute als »bildende« zusammenfassen, seit dem 16. Jahrhundert unter dem Titel »arti del disegno« vereinigt.³² Die Zeichnung wurde als die gemeinsame Grundlage von Architektur, Skulptur und Malerei anerkannt, wobei »Zeichnung« natürlich Unterschiedliches bedeuten und bei einigen Künstlern und Theoretikern auch die Höhe des Begriffs »Idea« gewinnen konnte. In Zeichnungen wurden und werden weithin heute noch die ersten Entwürfe bildender Künstler niedergelegt, sie manifestieren am unmittelbarsten deren Spontaneität und Originalität. So dürfen auch hier Zeichnungen stellvertretend für den ganzen Bereich bildender Kunst stehen.

Aus dem umfangreichen Vergleichsmaterial Rosenbergs greife ich nur ein Beispielpaar heraus. Rosenberg vergleicht zwei Landschaftszeichnungen des niederländischen 17. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett, ein von ihm noch Rubens zugeschriebenes Blatt (Abb. 1)³³ und eine Zeichnung, die Paulus van Hillegaert gegeben werden kann (Abb. 2)³⁴, mit folgenden Worten (S. 173): »He (Hillegaert) is Dutch, but the drawing has a Flemish touch in the Jan Brueghel tradition, and is close enough to the Rubens in technique, subject matter, and style to allow a quality comparison.

In the Rubens landscape we are impressed by various features: the powerful spatial effect and the dynamic animation of the composition by the sense of movement in the trees, the road, the clouds, and the atmosphere itself. The road swings sharply in a curve to the left, from the foreground into the far distance. Vigorous yet graded contrasts of light and dark establish clear

spatial relationships from the front to the rear and lend plasticity to the forms, such as the thatched barns and the bare trees. The composition has larger and smaller accents that are woven into a higher unity.

Van Hillegaert's drawing has its merits in a modest prettiness and delicacy of detail. However, it lacks Rubens' vitality, the range of his accents, and, indeed, the intensity of his mood. The expression of form in space is indistinct in the Van Hillegaert; his lighting is even and dull; the perspective is rather faulty; the sky is empty and plays no part in the spatial effect. The one diagonal thrust of the road into the distance is not sufficient to create a comprehensive space. The composition drops off on either side. On the whole, the drawing teaches us that delicacy of touch alone, if not enriched with stronger accents, rarely results in a design of high quality.

Nun wird das in Rede stehende Berliner Blatt »Der Hof bei Ruggenvelt« von der Rubensforschung heute allgemein als Zeichnung von Rubens abgelehnt.³⁵ Stellt man eine zweifelsfreie, allerdings spätere, Rubens'sche Landschaftszeichnung, etwa den »Waldrand« des Ashmolean Museum in Oxford (Abb. 3)³⁶, dem Berliner Blatt gegenüber, so gelten Aussagen wie »powerful spatial effect«, »dynamic animation«, »sense of movement«, »clear spatial relationships«, »plasticity of the forms«, »accents woven into a higher unity« gewiß auch, einige sogar in höherem Maße, für die Zeichnung in Oxford. Daß mit diesen Kriterien aber nicht auch schon Charaktere des Rubens'schen Personalstiles (– von welchen herausgehoben sei: das Kreisen um eine Mitte, die aus der Dunkelheit der Erde sich öffnet, und in der Bewegung sich zur kraft erfüllten Ruhe sammelt –) erfaßt sind, ergibt sich aus der problematischen Zuschreibung des Berliner Blattes wie auch aus der Absicht Rosenbergs, Rangkriterien herauszuarbeiten, die für den ganzen von ihm untersuchten Zeitraum, vom 15. bis zum 20. Jahrhundert gültig sind. Überdies sind innerhalb der erwähnten Aussagen Gradationen möglich, so daß sie allein zur Begründung

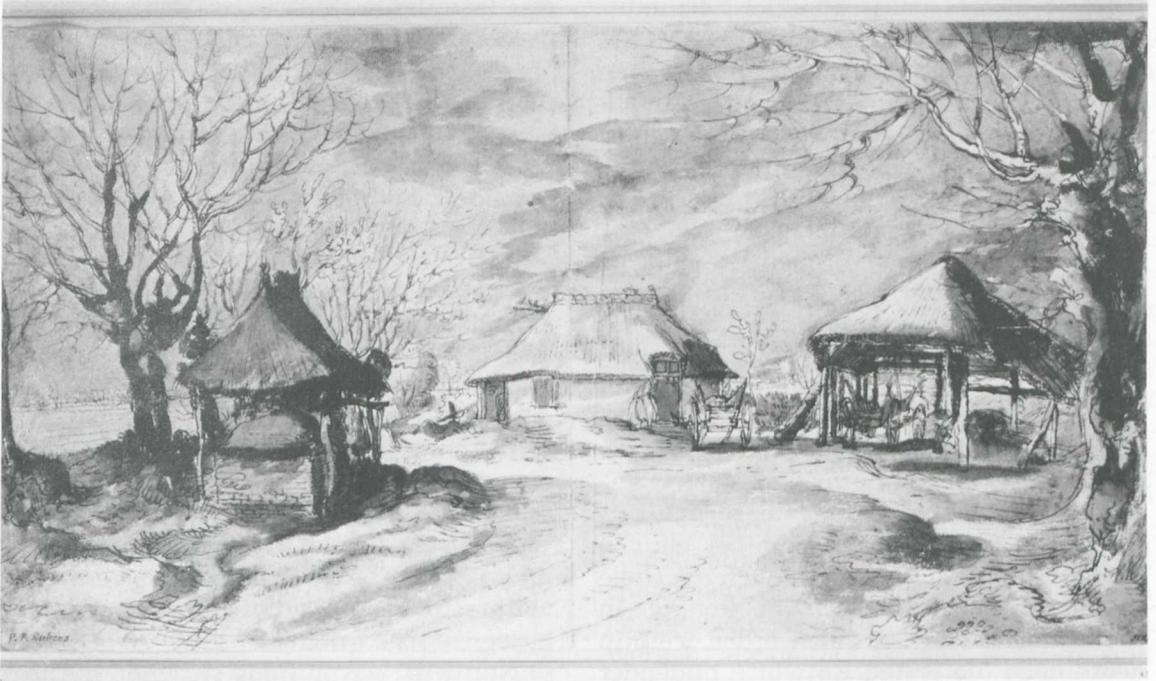


Abb. 1 Peter Paul Rubens (?). Der Hof bei Ruggenvelt

von Zuschreibungen nicht ausreichen. Wie verhalten sich aber diese Rangkriterien zu den Besonderheiten des Personalstils? Sind letztere etwa »wertneutral«? Ganz sicher nicht! Allgemeiner gefragt: wie verhält sich die Werkinterpretation zur Rangbestimmung? Auf dieses Problem, das wohl nur mittels der Konzeption einer künstlerischen Welt-Konstitution gelöst werden kann, dergestalt, daß die Rosenbergschen Kriterien zu Momenten einer im Kunstwerk vollzogenen Selbst- und Welt-Darstellung³⁷ werden, kann hier nur hingewiesen werden.

Rosenbergs Intention ist eine andere. Er stellt folgende »list of criteria of high quality« zusammen (S. 204):

»Line and tone: sensitivity, articulateness, flexibility, ease, surety, spontaneity, rhythmical quality, suggestiveness.

Form: solidity, organic character, coherence, clear distinction of planes.

Space: an articulate, continuous, and comprehensive treatment ('comprehensive' is a Baroque addition).

Composition, or, perhaps, formal organization: integration (unification), gradation, density, sense of balance, and richness of formal relationships.

Finally the following more general characteristics . . . : range of accents, artistic economy, selectiveness, feeling for the media, sense for the significant, consistency, vitality, originality, inventiveness, intensity, clarity, expressiveness«.

Es soll hier nicht verfolgt werden, ob die von Rosenberg aufgezählten Begriffe vollständig sind. Sicher könnten sie erweitert werden. Es sind die Begriffe eines Kenners, der jahrzehntelang mit Originalen umgegangen ist und der ein wenig über sein Sprachrepertoire nachgedacht hat. Als solche sind sie zu respektieren, und nicht einfach durch vielleicht klarere, aber möglicherweise nicht aus lebenslangem Umgang mit Kunstwerken erwachsene zu ersetzen.

Dabei ist festzuhalten: Künstlerische Werturteile sind immer schon gefällt. Der Versuch, sie ab ovo, im Zustand einer an-



Abb. 2 Paulus van Hillegaert. Dorfstraße

geblichen Vorurteilslosigkeit, einer postulierten Freiheit von Geschichte der Kunst und der Kunstbeurteilung neu konstruieren zu wollen, wäre eine Illusion. Denn die Kunstgeschichte selbst ist ja weithin nichts anderes als eine Kette von Wertungen, Wertungen der Zeitgenossen und deren Bestätigung oder Korrektur durch die nachfolgenden Generationen, sowohl der Künstler wie der Laien.

Und ein zweites: es kommt nicht *in erster Linie* auf die Begriffe an, es kann sich nicht vornehmlich darum handeln, andere, bessere oder zusätzliche Begriffe zu finden. Sondern das Grundproblem einer künstlerischen Wertung ist, ob diese oder andere Begriffe von einer intensiven Erfahrung mit Kunst getragen sind oder nicht.

Und damit komme ich noch einmal auf Kant zurück. Die Kantische Ästhetik ist ja die entschiedenste Herausforderung nicht nur der Kunstgeschichtswissenschaft, sondern aller reflektierten Befassung mit Kunst überhaupt, weil sie, radikal wie keine

andere, auf der Fragwürdigkeit, der Unangemessenheit aller Begriffe vor der ästhetischen Erfahrung insistiert. In § 8 der »Kritik der Urteilskraft« heißt es: »Wenn man Objekte bloß nach Begriffen beurteilt, so geht alle Vorstellung der Schönheit verloren. Also kann es auch keine Regel geben, nach der jemand genötigt werden sollte, etwas für schön anzuerkennen. Ob ein Kleid, ein Haus, eine Blume schön sei: dazu läßt man sich sein Urteil durch keine Gründe oder Grundsätze aufschwätzen.« Für unseren Zusammenhang heißt das: selbst wenn alle die erwähnten Begriffe aufgezählt, vielleicht noch systematisch geordnet und in Begründungsverhältnisse eingesetzt, für einen konkreten ästhetischen Gegenstand behauptet würden, müßte kein anderer, aus dieser Behauptung allein, ihn als »schön«, als ästhetischen Wert anerkennen. – Aber Kant will damit ja nicht das ästhetische Urteil zum bloß Subjektiven erklären. Er fährt fort: »Man will das Objekt seinen eigenen Augen unterwerfen, gleich als ob



Abb. 3 Peter Paul Rubens. Waldrand

sein Wohlgefallen von der Empfindung abhänge; und dennoch, wenn man den Gegenstand alsdann schön nennt, glaubt man eine allgemeine Stimme für sich zu haben, und macht Anspruch auf den Beitritt von jedermann, da hingegen jede Privatempfindung nur für ihn allein und sein Wohlgefallen entscheiden würde.«³⁸

Kant hat damit, wie ich meine, den Sachverhalt völlig richtig beschrieben. Das ästhetische Urteil, »dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann«³⁹, ist doch keine bloße »Privatempfindung«. Ein richtig Urteilender kann für seine Werturteile »Anspruch auf den Beitritt von jedermann« erheben, »er urteilte nicht bloß für sich, sondern für jedermann«.⁴⁰

Worin das Skandalon dieser »subjektiven Allgemeingültigkeit«⁴¹, dieser »subjektiven Allgemeinheit«⁴², die nach Ernst Cassirers einprägsamer Formulierung eine »Allgemeinheit der Subjektivität selbst« behauptet⁴³, zu begründen ist, kann ich nicht formulieren. Kants Weg der Postulierung eines »freien Spiels der Erkenntniskräfte« führt in die transzendente Psychologie und kann von mir weder verfolgt noch beurteilt werden. Der Kunstgeschichtswissenschaft hilft er auch nicht weiter.

Am Phänomen selbst, nämlich der behaupteten Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils ist, so meine ich, nichts abzustreichen. Ist dem aber so, fordert das ästhetische Urteil Beitritt von jedermann,

dann ist das Problem der sprachlichen Vermittlung wohl doch nicht so gering zu veranschlagen, wie Kant meinte. Nur darf man dann Sprache, Begrifflichkeit, nicht als Begründung, sondern allein als Hinweis verstehen.

Unter solchem Aspekt wäre es nicht unnütz, die Rosenbergschen Begriffe genauer zu analysieren, und zwar in historischer wie in systematischer Hinsicht. Ich muß mich mit Andeutungen nach dieser Richtung begnügen.

Innerhalb einer historischen Untersuchung wäre zu prüfen, in welcher Form in den genannten *wertbeschreibenden* Begriffen Momente dessen enthalten sind, was in früheren Theorien oder Praxisanweisungen als ästhetische *Norm* gegolten hat. Eine Bestimmung wie »Sinn für Gleichgewicht« ließe sich wohl verbinden mit Gedanken der Proportions-Ästhetik vergangener Jahrhunderte. Bestimmungen wie »Einheit«, »Integration«, »Reichtum formaler Beziehungen« sind nicht allzufern den Definitionen, die Alberti um die Mitte des 15. Jahrhunderts in seinen »Zehn Büchern über die Baukunst« formuliert hatte: »Schönheit ist eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile . . . , die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen«⁴⁴, »Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen . . .«⁴⁵ Es wäre also zu prüfen, welche Begriffe ästhetischer Normen in solche der Kennzeichnung ästhetischer Werte übergeführt werden können. Auf diese Weise ließe sich vielleicht auch eine Unterscheidung treffen zwischen nur kurzzeitig gültigen, mit jedem Stilwandel sich verändernden Normen und einem Gefüge von Werten, die für einen umfassenderen Bereich abendländischer Kunst konstitutiv sind.

Die zweite Frage betrifft eine mögliche *systematische* Gliederung der ästhetischen Wertbegriffe. In der Rosenbergschen Aufzählung lassen sich formbezogene Begriffe unterscheiden von stärker gegenstandsbe-

zogenen und mehr lebens-, existenzbezogenen. Formbezogen sind Begriffe wie: Einheit, Integration, Abstufung, Sinn für Gleichgewicht, Reichtum formaler Beziehungen. Gegenstandsbezogen: Festigkeit und organischer Charakter der Form, Kontinuität der Raumerstreckung. Lebens- und existenzbezogenen Bestimmungen wie: Vitalität, Sensibilität, Spontaneität, Rhythmik, Ausdruckskraft.

In der Dichotomie von Form- und Gegenstandsbezug stellt sich dar der doppelte Charakter von »Bild«: »Bild« als Verweis auf ein außerkünstlerisch Gemeintes und »Bild« als insichstehendes Gebilde, als insgesamt innerbildlicher Bezüge. Die Meinung, es müßten beide Bestimmungen einander notwendig widersprechen, es würde ein Werk der bildenden Kunst umso mehr Kunst, je entschiedener es auf außerbildliche Verweisungen verzichtet, geht in die Irre. Zeichnungen von Dürer oder von Rembrandt (um nur diese beiden Namen zu nennen) sind ja auch nach ihren innerbildlichen Bezügen oft reicher und strenger als ungegenständliche Werke des 20. Jahrhunderts. Bei gegenstandsdarstellenden Werken aber gehört die Art des Gegenstandsbezuges mit in die Beurteilung der Ranghöhe.

Gründet im Gegenstandsbezug eine mögliche kognitive Funktion des Kunstwerks, so öffnet sich im Lebens-, im Existenzbezug eine andere Dimension. Hier komme ich ein letztes Mal auf Kant zurück. In § 16 der »Kritik der Urteilskraft« schreibt er: »Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: die freie Schönheit (*pulchritudo vaga*), oder die bloß anhängende Schönheit (*pulchritudo adhaerens*). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus . . . Blumen sind freie Naturschönheiten . . . Die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeten usw. (bedeuten) für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.«⁴⁶ Die

menschliche Gestalt aber fordert eine Beurteilung nach einem Ideal, und zwar besteht dies Ideal »in dem Ausdrucke des Sittlichen, ohne welches der Gegenstand nicht allgemein . . . gefallen würde. Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsere Vernunft mit dem Sittlich-Guten . . . verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe usw. in körperlicher Äußerung (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen: dazu gehören reine Ideen und große Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, welcher sie nur beurteilen, vielmehr noch, wer sie darstellen will . . . Welches dann beweist, daß die Beurteilung nach einem solchen Maßstabe niemals rein ästhetisch sein könne . . .«⁴⁷

Diese monumentalen Sätze Kants benennen, in aller offenkundigen Zeitgebundenheit, ein grundsätzliches Problem: nämlich, daß das Urteil über künstlerische Werte an

einer Stelle offen ist zur Dimension des Ethischen, übergeht in den Bereich sittlicher Werte, und damit beladen ist mit allen damit zusammenhängenden Fragestellungen. Glaubt man, auf diese Seite der Wertproblematik verzichten zu können, so reduziert man jedes Kunstwerk auf den Status der Tapete. Es war jedoch der in seiner Gegenstandsferne begründete Irrtum Kants, die zum Ethischen offene Dimension nur in der menschlichen Gestalt zu sehen. Sie kann sich vielmehr zeigen im anschaulichen Charakter aller Darstellungsformen.

In Hinsicht der Beurteilung stellt sich ein Kunstwerk mithin dar als ein komplexes Wertgefüge. Kognitive und ethische Werte können den ästhetischen eingelagert sein. Ein Werturteil muß, im Horizonte des Ästhetischen, auch jene anderen Dimensionen in Rechnung stellen.

Solche Analyse aber muß zerteilen, was im Kunstwerk als *eine* anschauliche Einheit vor uns steht – oder, als Forderung: vor uns stehen sollte.

Anmerkungen

- 1 Leicht gekürzter und stellenweise geänderter Text eines Vortrags im Rahmen einer Ringvorlesung der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlandes über »Normen und Werte« (Wintersemester 1979/80). Von insgesamt 28 dort gezeigten Bildbeispielen werden hier nur zwei reproduziert.
- 2 Ein zweiter Ansatz zur Darstellung der Thematik soll erscheinen in den »Annales Universitatis Saraviensis« (Philosophische Fakultät) 1981.
- 3 Ich verzichte auf eine Stellungnahme zu Interpretationen der kantischen Ästhetik.
- 4 Rudolf Eisler: Kant-Lexikon, ²Hildesheim – New York 1972, S. 461.
- 5 Kritik der Urteilskraft. Kant: Werke in sechs Bänden, hrsg. von Wilhelm Weischedel, V, Darmstadt 1957, S. 406/407.

- 5 Kritik der Urteilskraft, S. 409.
- 6 Vgl. Robert Oertel: Wandmalerei und Zeichnung in Italien. Die Anfänge der Entwurfszeichnung und ihre monumentalen Vorstufen. In: Mitteilungen des kunsthistorischen Instituts in Florenz, Fünfter Band, Dezember 1937 bis Juli 1940, S. 281, 283.
- 7 Vgl. auch: Walter Überwasser: L'arte nuova di Giotto. Diss. Basel. (Heitz) 1933, S. 27–34.
- 8 Cennino Cennini: Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei, hrsg. von Albert Ilg, 1871, Neudruck Osnabrück 1970, S. 43.
- 9 Hans H. Hofstätter (Hrsg.): Geschichte der Kunst und der künstlerischen Techniken, Wiesbaden 1967, S. 56 (nach Doerner).
- 10 Brigitte Briesenick in: Hofstätter a.a.O., S. 27. – Vgl. auch Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, ¹¹Stuttgart 1960, S. 272.
- 11 Vgl. Julius Meier-Graefe: Hans von Marées, Sein Leben und sein Werk, Band 1, München und Leipzig 1910, S. 468–489, vor allem S. 486.

- 12 Die gotische Kathedrale, Beiträge zu ihrer Entstehung und Bedeutung. Dt. Darmstadt 1972, S. 34.
- 13 Von Simson, a.a.O., S. 55/56.
- 14 Erik Forssman: Dorisch, Jonisch, Korinthisch, Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.–18. Jahrhunderts. Stockholm u. a. 1961, S. 17.
- 15 Von Simson, a.a.O., S. 57.
- 16 Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1952, S. 13.
- 17 Wladislaw Tatarkiewicz: *History of Aesthetics*, Bd. III: *Modern Aesthetics*, Den Haag–Warschau 1974, S. 144, 145.
- 18 Tatarkiewicz, III, S. 132.
- 19 Tatarkiewicz, III, S. 202.
- 20 Tatarkiewicz, III, S. 206.
- 21 Tatarkiewicz, III, S. 204, 214.
- 22 Vgl. Peter-Eckhard Knabe: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung, Düsseldorf 1972, S. 347–352.
- 23 Leon Battista Alberti: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Dt. von Max Theuer (1912), Nach. Darmstadt 1975, S. 175.
- 24 Kritik der Urteilskraft, S. 454.
- 25 Kritik der Urteilskraft, S. 457.
- 26 Kritik der Urteilskraft, S. 419.
- 27 Vgl. Emil Utiitz: *Bemerkungen zur altgriechischen Kunsttheorie*. Berlin (Ost) 1959, S. 6/7, 11. Auch: Tatarkiewicz, Bd. I, *Ancient Aesthetics*, 1970, S. 210.
- 28 Tatarkiewicz, III, S. 121/122.
- 29 Tatarkiewicz, I, S. 142.
- 30 Jan Bialostocki: *The Renaissance Concept of Natur and Antiquity*. In: *Studies in Western Art. Acts of the XXth Internat. Congress of the History of Art, II, The Renaissance and Mannerism*, Princeton 1963, S. 19–30.
- 31 »Vom Sein und vom Sollen«; wird erscheinen in den »Annales Universitatis Saraviensis« (Philosophische Fakultät), 1981.
- 32 Tatarkiewicz, III, S. 195, 199, 275, 457.
- 33 Feder in Braun über schwarzer Kreide, braun und blau laviert, 255 × 484 mm.
- 34 Feder, laviert, 187 × 365 mm.
- 35 Herrn Dr. Hans Mielke vom Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, danke ich für freundliche Auskünfte zum Berliner Blatt. Vgl. den Kritischen Katalog der Rubens-Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett, bearbeitet von Matthias Winner und Hans Mielke, 1977, Nr. 46, S. 118–120.
- 36 Schwarze Kreide, Spuren von Röteln, weiß gehöht, 383 × 499 mm. L. Burchard, R.-A. d'Hulst: *Rubens Drawings*, Brüssel 1963, Nr. 207: entstanden etwa 1635. Julius S. Held: *Rubens, Selected Drawings*, London 1959, Cat. No. 137, Plate 146: circa 1635–1638. Gustav Glück, Franz Martin Haberditzl: *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlin 1928, Nr. 170: entstanden um 1625/30.
- 37 Vgl. Kurt Badt: *Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst*, in: Kurt Badt: *Kunsttheoretische Versuche*, Köln 1968, S. 29–37.
- 38 Kritik der Urteilskraft, S. 294.
- 39 Kritik der Urteilskraft, § 1, S. 279.
- 40 Kritik der Urteilskraft, § 7, S. 290.
- 41 Kritik der Urteilskraft, § 8, S. 293.
- 42 Kritik der Urteilskraft, § 6, S. 289.
- 43 Ernst Cassirer: *Kants Leben und Lehre* (1918), Darmstadt 1974, S. 340.
- 44 Alberti, 6. Buch, Kap. 2, ed. Max Theuer, S. 293.
- 45 Alberti, 9. Buch, Kap. 5, ed. Max Theuer, S. 492.
- 46 Kritik der Urteilskraft, S. 310.
- 47 Kritik der Urteilskraft, S. 318. Vgl. auch a.a.O., § 59, S. 461: »Das Schöne ist das Symbol des Sittlichguten; und auch nur in dieser Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Anspruche auf jedes andern Beistimmung . . .«