

Zeitschrift: Studia philosophica : Schweizerische Zeitschrift für Philosophie = Revue suisse de philosophie = Rivista svizzera della filosofia = Swiss journal of philosophy

Herausgeber: Schweizerische Philosophische Gesellschaft

Band: 43 (1984)

Artikel: Wahrheit und Schönheit, Wissenschaft und Kunst, Objektivität und Subjektivität, Formen der Erkenntnis : zur Möglichkeit eines Vergleichs und einer Klassifikation

Autor: Mercier, André

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-883146>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ANDRÉ MERCIER

Wahrheit und Schönheit, Wissenschaft und Kunst, Objektivität und Subjektivität, Formen der Erkenntnis – Zur Möglichkeit eines Vergleichs und einer Klassifikation

Die Klassifikation der Wissenschaften ist seit jeher, aber besonders seit dem Positivismus des 19. Jahrhunderts eine beliebte Beschäftigung der Methodologie gewesen. Man versucht, Kriterien aufzustellen, nach denen eine Einteilung der Wissenschaften (Physik, Biologie usw.) vorgenommen werden könnte. Keine der vorgeschlagenen Klassifikationen hat es aber vermocht, allgemeine Zustimmung zu finden.

Es stellt sich die Frage, ob sich auch die Künste nach passenden Kriterien in eine sinnvolle Reihenfolge bringen lassen. Obgleich im Resultat wiederum kaum Einigkeit unter den Methodologen erwartet werden kann, sollten doch die folgenden Gedanken die Aufmerksamkeit auf wichtige Bewandnisse zu lenken vermögen, die es mit den einzelnen Künsten hat.

Sinne und Künste

Eine erste, an sich recht naive, zugleich aber bemerkenswerte Feststellung drängt sich auf; sie betrifft die seltsame Korrespondenz, welche zwischen den einzelnen, herkömmlichen Künsten und den menschlichen Sinnen zu bestehen scheint. In der Tat kann man zunächst einmal recht eindeutig die Musik dem Hörsinn, die Malerei dem Sehsinn, die Bildhauerei dem Tastsinn zuordnen. Aber schon bei dieser dritten Zuordnung zeigt sich eine gewisse Zweideutigkeit, da sich Skulpturen auch sehr gut «sehen» lassen; doch besteht das Wesentliche an einer (wenigstens klassisch konzipierten, etwa in Holz oder Stein gehauenen) Skulptur in der Möglichkeit sie anzurühren (und deshalb ist es ein ästhetischer – wenn auch pragmatisch begreiflicher – Unsinn, wenn in den Museen das Berühren der Skulpturen verboten wird).

Korrespondenzadresse: Prof. Dr. és. sc. André Mercier, Bellevuestrasse 124, CH–3028 Spiegel

Es ist üblich, fünf Sinne zu unterscheiden: Hören, Sehen, Tasten, Schmecken und Riechen. Zu diesen gesellt sich, physiologisch gesehen, eigentlich ein sechster Sinn, der in der Fähigkeit besteht, aufrecht, vertikal zu stehen und sich dabei ständig zurechtzufinden. Dieser sechste Sinn für die Vertikale wird durch eine Drüse vermittelt.

Wir haben bisher drei Sinne je einer Kunst zugeordnet. Verbleiben: Schmecken und Riechen sowie der Sinn für die Vertikale. Dass Kochen eine Kunst sei, hat sich schon lange und nicht nur in der Alltagssprache eingebürgert («Kochkunst», allerdings vielleicht eher als Technik gemeint). Zwar kauft man nicht Kochgegenstände wie Bilder, aber man geht essen, ähnlich wie man etwa in die Konzerte geht, die eine Zeitlang dauern, und dafür zahlt man auch dem Gastwirt seine Rechnung. Dass die Fabrikation von Parfums eine Kunst sei, ist eine weniger verbreitete Ansicht. Immerhin florieren Parfumgeschäfte, und diese Fabrikation gab es schon im alten Ägypten. Wir wollen hier keine Hierarchie konstruieren und verzichten darauf, zwischen höheren und niedrigeren Künsten zu unterscheiden.

Verbleibt der Sinn für die Vertikale. Gibt es eine zugehörige Kunst? Den Tanz. Wohl wird Tanz meistens an eine Begleitung geknüpft, an Musik oder wenigstens den Rhythmus eines Schlagzeugs. Aber das Wesen des Tanzes ist nicht diese Begleitung; es kann auch genügen, wenn mit der Ferse bzw. dem Absatz des Schuhs auf den Boden nach «spanischer Art» geschlagen wird. Dass es einem Tänzer gelingt, nie zu fallen, ist wunderschön; die Vertikale ist durch das Lot, also die Schwerkraft gegen die Erdmitte definiert, und es ist fast ein Wunder, besäße der Mensch eben nicht den entsprechenden «Sinn», dass er sozusagen auf zwei Punkten (seinen Füßen) aufrechtstehen kann, obgleich jede kleinste Neigung rein schweremässig ihn umfallen lassen müsste.

So sind wir in den Besitz einer *Klassifikation der Künste* gelangt, die auf dem physiologischen Kriterium der Sinne beruht: Welch ein Materialismus sich darauf gründen liesse! Die Kunst und ihr Empfinden werden auf den Körper allein zurückgeführt; kein Gemüt, keine Seele scheinen nötig, um zu verstehen, dass der Mensch Kunst treibt. Doch ist es leicht, diesem Materialismus entgegenzutreten. Zumal in der Klassifikation mindestens eine wesentliche Kunst fehlt, vielleicht die wichtigste – die Dichtung. Dazu kommt, dass durch die materialistische Betrachtung das Wesentliche der Kunst verloren gegangen ist: das Gefühl des Schönen, also den *Wert* gäbe es nicht mehr.

Besprechen wir zunächst die Frage nach dem Wert. Von einem Essgericht wird gewöhnlich gesagt, dass es gut (oder schlecht) schmeckt. Ist Kochen eine Kunst, würde man aber bei Werturteilen erwarten, dass vom Schönen, nicht vom Guten die Rede sei. Fordern wir, dass ein und

das gleiche Wort nur für ein und das gleiche Ding oder einen und den gleichen Begriff oder eine und die gleiche Eigenschaft verwendet wird, so sollte man von einem Braten also nicht sagen, er sei *gut* gewesen, wenn anders das Beiwort «gut» ausgeprägt für moralische Handlungen, nicht aber für schöne Werke gebraucht wird. Ein Kind vom Ertrinken zu retten, das ist eine (moralisch) *gute* Tat; hingegen ein Braten ist als *schön* (oder *unschön*) zu bezeichnen. Wohl kann man aus dem Angebot an Speisen das Gute eruieren, wenn es sich etwa um eine Diät handelt, die an Kranke verordnet wird, aber das ist eine Frage des Heilens – und Heilen ist eine moralische Angelegenheit als Förderung des Guten unter den Menschen, hier zwischen Arzt und Krankem. Allerdings spricht man auch von *Heilkunst*, wieder ein sprachliches Abgleiten, es sei denn, «Kunst» bedeute sowohl Kunst als *Förderung des Schönen* wie auch Techne, Technik als *Begegnung¹ von Wissenschaft und Moral*, aber das führt wiederum in die Zweideutigkeit der Sprache. Kunst ist eine Form der Erkenntnis. Nun kann Erkenntnis nicht anders als Erkenntnis von . . . sein; das aber, wovon sie Erkenntnis ist, ist – wie ich behaupte – ein Wert. Wohl wird unter zeitgenössischen Erkenntnistheoretikern, die sich fast alle als Epistemologen, wenn nicht sogar als Wissenschaftstheoretiker bezeichnen, meistens die Ansicht vertreten, Erkenntnis werde nur durch die Wissenschaften vermittelt. Abgesehen davon, dass diese Ansicht falsch ist, lässt Wissenschaft einen Wert zutage treten: die Wahrheit. Natürlich nicht die angeblich absolute Wahrheit; aber die Phlogistontheorie z.B. hat sich als «falsch» erwiesen, die Newtonsche Gravitationstheorie besitzt einen hohen Grad von Wahrheit, die Einsteinsche Gravitationstheorie einen noch höheren. Denn diese Theorien werden verifiziert: *wahr*-gemacht bis zu einer Grenze der Beobachtung, deren sich der Wissenschaftler – hier der Physiker oder Astronom – ganz bewusst ist. (Wir wollen hier nicht die Poppersche Falsifikationsdoktrin heranziehen, die an der vorigen Feststellung nichts ändert.) Das Wahre hat den gleichen Anspruch wie das Schöne, als Wert aufgefasst zu werden.

Was nun die Dichtung anbetrifft, welche in der Liste fehlt, so hat es mit ihr eine eigenartige Bewandnis. Ihr kommt nämlich eine Sonderstellung unter allen Künsten zu², die es nötig macht, sie von den übrigen durch passende Merkmale zu unterscheiden. Abgesehen davon, dass es nicht

¹ Zur Definition der Technik als Begegnung von verschiedenen Erkenntnismodi sei z.B. verwiesen auf A. Mercier, Recherche d'une définition de la technique, in: Revue philosophique du Maroc (1978) p.23; ders., Science et responsabilité, in: Relata tecnica 5 (1973) p.389, 6 (1974) p.223.

² Der Titel von J. Maritains Buch «Creative Intuition in Art and Poetry», New York 1955, deutet es mit der Unterscheidung von «art» und «poetry» an.

gelingt, einen physischen Sinn zu finden, der nach «materialistischer» Auffassung die Wahrnehmung von Dichtung vermitteln würde, so gibt es zwischen Dichtung und den übrigen Künsten einen wesentlichen Unterschied, den wir vielleicht am besten durch einen Vergleich mit den Wissenschaften verständlich machen. Denn Dichtung verhält sich zu den Künsten wie Metaphysik zu den Wissenschaften³.

Die Parallelität von Metaphysik und Dichtung

*Metaphysik*⁴ ist wohl eine Wissenschaft – d.h. objektive Suche nach Wahrheit –, eine Wissenschaft sui generis allerdings, weil sie im Unterschied zu anderen Wissenschaften, die sich mit der Mannigfaltigkeit endlicher Dinge oder des endlich Seienden befassen, immer von der Einheit unendlichen Seins handelt. Am Ende der Moderne⁵ ist diese Wissenschaft für tot erklärt worden – mit der Begründung, dass es kein Erlebnis erfahrungsmässiger Natur gebe, das der Metaphysik als Wissenschaft ihre Nahrung zuführe. Ich habe diese Kritik in der Behauptung aufgenommen, dass eine Metaphysik heute, wenn sie eine Berechtigung hat, zugleich Theorie und Erfahrung implizieren muss. Ihre «Erfahrung» ist aber aufgrund des Unterschieds zwischen der Mannigfaltigkeit des endlich Seienden und der Einheit unendlichen Seins auf keinen Fall mit der Empirie zu verwechseln, von der die üblichen Wissenschaften leben: Zwischen den beiden Arten von Gegenständen besteht Inkommensurabilität, und deshalb ordne ich der Metaphysik als Wissenschaft sowohl Theorie als auch Erfahrung auf dem Gebiet des Inkommensurablen zu. Aus der Inkommensurabilität entsteht eine so grosse Spannung zwischen dem (menschlichen) Subjekt und dem (göttlichen) Objekt, dass man die metaphysische Erfahrung durchaus angemessen als «Schmerz» bezeichnen kann. Es mag sich hierbei sowohl um einen gewaltigen Schmerz, der weh tut, als auch, sozusagen umgekehrt, um eine grenzenlose Freude handeln, die in einem eigenartigen Sinne auch «weh» tut. Im Metaphysischen werden experientiell Schmerz und Freude eins.

Der genannte Unterschied zwischen den «gewöhnlichen» Wissenschaften und der Metaphysik bedingt, dass der jeweilige Aspekt des Wertes Wahrheit verschieden ist. Um wie Blaise Pascal zu sprechen⁶, muss

³ Vgl. Vf., *La poésie comme métaphysique*, in: *Diotima* 7 (1979) p.208.

⁴ Vgl. Vf., *Metaphysik, eine Wissenschaft sui generis. Theorie und Erfahrung auf dem Gebiet des Inkommensurablen*, Berlin 1980.

⁵ Die historische Periode genannt «Moderne» endet, bezogen auf die Philosophie, um die Wende zwischen dem 19. und dem 20. Jh. oder vielleicht mit dem 1. Weltkrieg.

⁶ B.Pascal, *Sur la conversion du pécheur, Oeuvres complètes. Texte établi et annoté par J.Chevalier*, Paris 1960, p.550.

eigentlich die Metaphysik «bis zum Throne Gottes», d.h. bis zu der Grenze (sub limes) gelangen, die uns von Ihm trennt, und das macht, dass die Wahrheit der Metaphysik an das «Erhabene» (sublime) rührt. Und genau das nämliche gilt von der Dichtung im Verhältnis zu den gewöhnlichen Künsten. Hierfür lässt sich eine analoge Argumentation entwickeln, die sich – statt auf Wahrheit – auf Schönheit bezieht. Wohl können uns musikalische Kompositionen, Werke der Malerei und Bildhauerei, Tänze und sogar Erzeugnisse weiterer Künste ungeheuer schön vorkommen, sie können uns in einen Zustand versetzen, wo wir von Schmerz ergriffen werden. Aber ähnliches lässt sich von wissenschaftlichen Theorien auch sagen: die Maxwellsche Theorie der Elektrizität ist so perfekt, dass sie allein es vermocht hat, Leute mit einer unsagbaren Freude zu erfüllen und sie zu veranlassen, sich lebenslang der theoretischen Physik zu widmen. Am hohen Grad der Perfektion gewisser Kunstwerke wird nicht gezweifelt. Aber trotzdem haften die Werke jener «gewöhnlichen» Künste an der Endlichkeit von weltgebundenem Seien-den. Die *Pastorale* ist mit Naturerscheinungen verknüpft, *Laokoon* dem Kampf mit der Schlange verhaftet. Erst wenn eine Verbindung mit dem Dichterischen besteht, wird die Grenze des bloss Schönen in Richtung auf das Erhabene (sublime) überschritten.

Fasst man also die «gewöhnlichen» Künste in ihrer Reinheit und Schlichtheit ins Auge, so beziehen sie sich auf die Aufdeckung reiner Schönheit, wie sich die gewöhnlichen Wissenschaften auf die Entdeckung reiner Wahrheit im Reiche der mannigfaltigen und endlichen Dinge beziehen. Wenn es aber nur eine Mannigfaltigkeit von endlichen Dingen gäbe, würde jeder Versuch, sie zu transzendieren, in die Leere führen und somit scheitern: kein Gott, keine Seele, der Tod als materielle Vernichtung, die Liebe als bloße Anziehung zwischen den Leibern, die Unfreiheit usw. Es gäbe keine Dichtung, denn echte Dichtung ist immer eine Weisung auf die transzendente Schönheit, auf das Erhabene. Es gäbe auch keine Metaphysik. Dichtung, die nicht auf das Erhabene hinzielt, ist keine echte Dichtung, auch wenn sie gegebenenfalls in Versen schreibt; sie ist höchstens ein weiteres Genre der Literatur. Ähnliches muss von vielen Erzeugnissen angeblicher Metaphysik (besonders in der Gegenwart) gesagt werden, die das «Erhabene» (sublime) gar nicht erfassen.

Und so können wir die «Proportionsformel» wiederholen: Dichtung verhält sich zur Kunst bzw. zu den Künsten wie Metaphysik zur Wissenschaft bzw. zu den Wissenschaften. Diese Formel ist, wenn man so will, eine fundamentale klassifikatorische Feststellung, welche sämtliche Künste (und zugleich sämtliche Wissenschaften) in zwei Klassen einteilt.

Dass Verbindungen zwischen den beiden Klassen hergestellt werden können, wurde angedeutet. Man könnte mit solchen Verbindungen die

Echtheit der Erzeugnisse in beiden Klassen überprüfen. Sind z.B. metaphysische Spekulationen mit physikalischen Überlegungen unvereinbar, muss bei den einen oder bei den andern (oder bei beiden) etwas nicht stimmen⁷. – Gleicherweise verhält es sich mit der Kunst. Lieder sind Verbindungen von Dichtung und Musik. *Dichterliebe* ist ergreifend schön, weil zwei Meister, Heine und Schumann, daran beteiligt waren. In der Pop-Musik unserer Zeit befinden sich sowohl die Musik wie die Dichtung meistens auf so tiefem Niveau, dass die eine die andere nicht weiter stört. Wird eine gewöhnliche Kunst in Verbindung mit der Dichtung betrieben – selbst wenn sie allein scheint, weil das Dichterische nur unauffällig hineingreift –, so wirkt sie erhaben.

Es ist allerdings sehr heikel, die Künste derart mit den Wissenschaften parallel zu stellen, weil die beiden diametral verschieden verfahren. Die Wissenschaft findet man in der Form von Theorien vor, und diesen Theorien wird, wenigstens bedingt, allgemeine Gültigkeit zugeschrieben oder zuerkannt – sie haben somit den Charakter von *Universalien*. Diese Universalien sind indessen der Bedingung unterstellt, dass sie durch eine beliebige Zahl von *Partikularen*, nämlich durch die zu beobachtenden Tatbestände, zu bestätigen sind. – Die Künste hingegen verfahren umgekehrt. Sie produzieren aus der Vorstellung eines Universale die Partikularen, die nichts anderes als die Kunstwerke selbst sind; es sind also hier sozusagen die Universalien, welche die Echtheit (Schönheit) der Kunstwerke bestätigen. Es geht nicht um Verifikation, sondern um «Pulchifikation» (welch ein Wort!): Rembrandt hat eine Idee (Vorstellung) der Philosophie – die Philosophie ist dabei ein «Universale» – und malt den *Philosophen* (Louvre), Arthur Honegger hat eine Idee des tierischen Tanzes und komponiert *La danse de la chèvre* für Soloflöte, Beethoven hat eine Idee der Freude und schreibt die *Neunte Symphonie* (teilweise in Verbindung mit Schillerscher Dichtung allerdings)⁸. Ferner noch und abstrakter hat ein beliebiger Komponist die Idee z.B. der «Sonata» (d.h. des musikalisch klingenden schlechthin) und komponiert eben eine Sonata. Nicht nur in der Musik gibt es diesen Bezug auf reine Ideen, sondern in der sog. «abstrakten» Kunst im allgemeinen, die ja nie so abstrakt ist, wie dies das Wort zu besagen scheint, denn selbst eine Sonata

⁷ Als Beispiel seien meine Ausführungen über die Konzeptualisationen der Zeit erwähnt: *El tiempo desde el punto de vista de un físico «metafísico»*, *Escritos de Filosofía*, Academia Nacional de Ciencias, Buenos Aires, 5: *Tiempo* 1, Año VII, Enero-Junio 1980, p.87, wo sich weitere Literaturhinweise finden.

⁸ Übrigens hat Beethoven sein Leben lang eigentlich die Freude in Musik umkomponiert, und da die Freude schon irgendwie zur Metaphysik gehört, reicht die Beethovensche Musik immer wieder ans Erhabene heran.

deutet etwa auf den Mondschein oder Arps *Concrétion humaine* auf etwas allgemein Menschliches hin.

Auch die Dichter haben eine Vorstellung «metaphysischer» Gegebenheiten in der Gestalt von Universalien: sehr oft die Liebe, den Tod, die Freiheit, das Sein (*Hamlet*), und dichten sie in Texte ein. Vielleicht liesse sich das Verhältnis der gewöhnlichen Künste zur Dichtung – und dasjenige der gewöhnlichen Wissenschaften zur Metaphysik – im Gegenüber der Begriffe *Existenz* und *Transzendenz* nicht schlecht charakterisieren. Denn – in Abkehr von der aristotelischen Tradition und abseits ihrer thomistischen Fortsetzung, in Annäherung an Augustin und Pascal – muss uns heute der Begriff der Existenz als das «Sein in der Zeit» anmuten, also nicht bloss ein «Heraus» (*ex-sistere*), sondern ein Darin-sein signalisieren. Die Transzendenz hingegen deutet auf die umgekehrte Bewegung hin: von der Existenz auf das reine Sein hin. So scheint mir die Wechselbeziehung zwischen den gewöhnlichen Künsten bzw. Wissenschaften (Beschäftigung mit dem Sein in der Existenz) und Dichtung bzw. Metaphysik (Beschäftigung mit dem Sein in der Transzendenz) aufgefasst werden zu können. Was beide verknüpft ist das Problem der Zeitlichkeit überhaupt.

Durch die Bedingung, «Metaphysik» (in unserem Sinn) zu sein, wird der Dichtung ein Ort zugewiesen, der der Literatur keinen riesengrossen Platz mit verschiedenen Genres wie dem Roman und den anderen übrig lässt. Dies hängt damit zusammen, dass solche Literatur weit und breit so etwas wie das künstlerische Gegenstück zur wissenschaftlichen Psychologie und Soziologie darstellt. Letztere weisen mehr und mehr die Tendenz auf, Natur- statt Geisteswissenschaften zu werden. Nichts macht den Mensch mehr zu einem endlichen Wesen in der Mannigfaltigkeit als die geläufigen literarischen Genres der Gegenwart. Da sich kein physiologisch verankerter Sinn beim menschlichen Körper nachweisen lässt, der die entsprechende Wahrnehmung vermitteln würde, ist zu vermuten, dass die literarische Wirksamkeit eigentlich nicht zu den wirklichen Künsten, sondern zu der Moral und ihrer Förderung des Guten zu zählen ist. (Da es aber nicht die Absicht der vorliegenden Arbeit ist, die Beziehung der Kunst zur Moral zu erörtern, müssen wir es bei diesem Hinweis bewenden lassen.)

Werte

Kehren wir deshalb zu den uns angehenden Kardinalwerten zurück, so wäre nun genauer zu untersuchen, was unter Wert zu verstehen ist.

In früheren Arbeiten⁹ habe ich zu dieser Frage sowohl epistemologisch als auch axiologisch wie folgt argumentiert: *Erkenntnis* ist immer Erkenntnis von *Wert*. Sie setzt voraus, dass der Wert zugleich theoretischen und experientiellen Charakter trägt (wobei das Wort «theoretisch» nicht nur auf die Wissenschaft zu beziehen und das Wort «experientiell» breiter als «empirisch» konzipiert ist). Es ist aber auch sinnvoll, den Begriff des Wertes dabei als etwas zu verstehen, wo Qualität *und* Quantität einander begegnen, und zwar durchaus im Sinne einer impliziten Definition (nach D. Hilbert), welche mindestens drei Begriffe miteinander verbinden muss, hier die Begriffe Wert, Qualität und Quantität¹⁰.

Epistemologie muss also mit Axiologie im Einklang stehen; es hat damit wenig Sinn, eine Epistemologie unabhängig von axiologischen Überlegungen oder eine Axiologie unabhängig von epistemologischen Betrachtungen zu entwickeln. Nun hat sich die Epistemologie in der Tradition der Moderne mehr und mehr einzig und allein der Erfassung der Wahrheit zugewendet, wogegen die Axiologie sich mehr und mehr Werten zugewandt hat, unter denen die Wahrheit nicht aufgezählt wird, und diese Entwicklung, dieses Auseinandergehen von zwei Lehren muss vom hier eingenommenen Standpunkt aus als abwegig, wenn nicht sogar als katastrophal bezeichnet werden. Wir sollten uns vielmehr der Vorstellung eines französischen *Philosophe de l'esprit* wie René le Senne anschliessen, der die allgemeinste menschliche Erkenntnis nach sog. Kardinalwerten einteilt¹¹, und festhalten, dass sich die menschliche Erkenntnis auf vier (genauer drei + eins) Kardinalwerte zu beziehen hat, die Erkenntnis des Wahren, des Schönen, des Guten und des Göttlichen¹²: und zwar die drei ersten in der urteilenden Modalität, die vierte hingegen in der kontemplativen Modalität¹³. Solche Einteilung klingt ungeheuer

⁹ S. Vf., *De l'art et de la science: Métalégomènes d'une théorie axiologique de la connaissance*. Proceedings of the First International Week on Philosophy of Art, Cephalonia 1976, part II, in: *Diotima* 6, p.43; oder mein früheres Buch: *Thought and Being*. An Investigation into the Nature of Knowledge, Basel 1959.

¹⁰ Eine solche Definition des Wertes, welche denselben mit Qualität und Quantität zugleich in Bezug setzt, findet sich übrigens auch am Anfang des grossen «*Traité des valeurs*» von Louis Lavelle (Paris 1951, p.10 u.a.). Ich habe sie allerdings seinerzeit unabhängig von Lavelle vorgeschlagen. Vgl. meine neuesten Arbeiten: *Qualità e Quantità sono incompatibile?*, in: *La Qualità*. Seminari interdisciplinari di Venezia, a cura di E.R. Lorch, Bologna 1976, p.401; *Qualité et Quantité, ou l'Etre et l'Avoir*, in: *Filosofia e realidade brasileira*, Atas II Semana Intern. de Filosofia, Petropolis, Co. ed. Americana, Rio de Janeiro 1976, vol. I, p.18.

¹¹ Vgl. R. Le Senne, *Introduction à la philosophie*, Paris 1939.

¹² Nicht aber des Göttlichen im religiösen Sinn, sondern im Sinn der Mystik.

¹³ Die Einteilung von Erkenntnisarten nach diesen Modalitäten wurde an verschiedenen Orten im einzelnen erörtert, so z. B. in «*Thought and Being*», loc. cit. (Anm. 9).

klassisch, sogar platonisch, ist aber nicht so sehr selbstverständlich, zumal das Schöne, das Gute usw. für uns im 20. Jh. n. Chr. nicht mehr «Ideen» sein können, von denen unsere Seele eine Reminiszenz haben kann (vgl. Platon, Staat, 476–479 u.a.), sondern «Werte» sind. Diese konzeptuelle Transposition von der Idee zum Wert ist eine Folge des Ersetzens der griechischen durch die christliche Denkweise¹⁴. Es hat sich eingebürgert, das Wahre als «wertlos» zu betrachten und zugleich alle Werturteile schlussendlich als Wahrheitserklärungen aufzufassen, indem sie in Sätzen wie «es ist wahr, dass . . .» (z.B. dass X schön ist) ausgedrückt werden. Nach meinem Dafürhalten ist aber kein befriedigender Sinn in Sätzen zu finden, welche behaupten, über die Wahrheit von Werturteilen, z.B. von Schönheitsurteilen, zu befinden. Es ist z.B. de facto nie die Erklärung durch einen Kunstkritiker, ein bestimmtes Kunstwerk «sei schön», welche das Schön-Sein begründet, sondern die Schöpfung des Werkes durch den Künstler selbst. Genau wie Maxwell die Elektrodynamik als «wahre Theorie» publiziert hat, hat Michelangelo die Sixtinische Kapelle als «schön» dekoriert; und es braucht keinen anderen, Kritiker oder Professor, um diese Wahrheits- und Schönheitsurteile zu bestätigen. Mit andern Worten liegt die Urteilskraft in der Kunst beim schaffenden Künstler selbst, in der Wissenschaft beim forschenden Wissenschaftler.

Die Wahrheit, von der wir sprechen, ist eine Form der Treue zur Sache einer Erkenntnis, welche eine besondere Form annimmt, die sog. objektive Erkenntnis. So sind es die Theorien, die die Wissenschaft ausarbeitet, welche die Bausteine einer objektiven Erkenntnis liefern. Aber Objektivität ist nur ein (Haupt-)aspekt möglicher *Sachlichkeit*, nämlich derjenige, der sich geltend macht, wenn das Subjekt der Erkenntnis sich so zu einem Objekt verhält, dass es letzteres weitmöglichst beherrscht und über es verfügt, um es sozusagen von sich zu werfen (ob-jicere) und zu analysieren.

Nur so, will es scheinen, lassen sich dann Wahrheit und Schönheit trennen, aber zugleich als ebenbürtig auffassen und behandeln. Denn wenn einerseits die nach wissenschaftlicher Art aufgedeckte Wahrheit objektiv und nur objektiv ist, indem das Subjekt grösste Unabhängigkeit gegenüber dem Objekt bewahrt, so besteht im Gegensatz dazu die Art und Weise, Schönheit zu fördern, immer darin, dass das Subjekt die grösstmögliche Abhängigkeit zu seinem Objekt bewahrt, indem es sich ihm unterwirft, sich an es bindet in einer Art Knecht-Herr-Verhältnis, als

¹⁴ Vgl. Vf., De l'idée à la valeur – Nécessité d'une épistémologie en accord avec l'axiologie, in: Actes de la Deuxième Semaine Internationale de Philosophie de la Culture Grecque à Calamata 1982, demnächst.

der Knecht seinen Herrn macht (und nicht umgekehrt). In der Tat verlangt die Schöpfung eines Kunstwerkes immer vom Künstler, dass er sich demselben ganz und gar ergibt und sozusagen ihm gegenüber seine Unabhängigkeit aufgibt, damit das Kunstwerk in seiner eigenen Herrlichkeit zustandekommt. Mit andern Worten entsteht, im Gegensatz zur Wissenschaft, die Kunst auf subjektive Art und Weise, und das Verhältnis der Kunst zur Wissenschaft ist das gleiche wie dasjenige von subjektiv zu objektiv und schliesslich auch vom Schönen zum Wahren.

Allerdings sind es in der Kunst keine «Theorien», welche – mehr oder weniger – «schön» sind, ganz im Gegenteil zu den – mehr oder weniger – wahren Theorien der Wissenschaft. So dass der soeben aufgestellte systematische Vergleich zu hinken scheint. Man muss aber bedenken, dass Wissenschaft und Kunst unterschieden bleiben und der wesentliche Unterschied, der gerade im Entgegengesetztsein von Objektivität und Subjektivität¹⁵ wurzelt, der Parallelisierung ihre richtige Grenze setzt. Wissenschaft und Kunst sind beide Formen der Erkenntnis, aber zwei entgegengesetzte Formen, die sich etwa dadurch unterscheiden, dass 1. die eine objektiv, die zweite subjektiv vorgeht, 2. die eine Theorien, d. h. Universaliensysteme über das zeitliche Verhalten der Dinge bzw. ihre Invarianzen, die andere Werke, d. h. Partikulare erstellt, welche «Bilder» von dem nämlichen Verhalten bzw. den nämlichen Invarianzen vermitteln sollen. Aber weil Theorien immer die Form von Universalien annehmen, welche durch Partikulare zu bestätigen sind, wogegen Werke der Kunst Partikulare sind, deren Rolle es ist, Universalien zu verbildlichen und sie somit durch die Universalien, aus denen sie stammen, zu bestätigen sind, kommt in beiden Fällen eine Bestätigung zustande, welche für die Echtheit beider bürgt, jedoch mit der Richtungsdivergenz von Abstraktion gegenüber Konkretion.

Verzichten wir auf die besondere Konzeption, die das Wort «Idee» als ewiges Bild in der Platonischen Philosophie hat, und verstehen wir «Idee» als reinen Begriff, den der Geist von etwas empfängt oder sich bildet, so können wir sagen, dass das Kunstwerk eine Einzelkonkretisierung einer Idee ist, die der Künstler von einem Sachverhalt hat, dass allerdings der Wert – genannt das Schöne in der Kunst – am Kunstwerk selber haftet, weil vor seinem Entstehen noch keine künstlerische Tätigkeit zustande gekommen war, wogegen der Wert der Wahrheit, der in der

¹⁵ Die Subjektivität der Kunst, von der hier die Rede ist, ist nicht die von Kant gemeinte, die sich in einer (an sich christlichen) Tradition orten lässt, die von Augustin über Descartes zu Hegel führt und heute bei Heidegger mündet, wonach die Reflexion über den Menschen als Subjekt die Methode aller Erkenntnis der Welt konstituiert. So verstandene Subjektivität stellt nämlich nicht eigentlich das Gegenteil dessen dar, was hier unter Objektivität gemeint wird.

objektiven Erkenntnis in Frage kommt, erst in der Theorie steckt, weil vor dem Aufbau der Theorie noch keine abschliessende Wissenschaft zustande gekommen war.

Wenn wir nun den Wert als ein Zusammenkommen von Qualität und Quantität erfassen, ist Quantität viel allgemeiner zu verstehen als die blosser zahlenmässige Schätzung dieser Qualität. Natürlich enden die meisten Beobachtungen, welche in Astronomie, Physik und anderswo gemacht werden, wenn auch nicht immer, in Zahlen von Einheiten einer bestimmten physikalischen Observablen (so und so viel Erg, so und so viel Ampère usw.). Aber das hängt damit zusammen, dass die gesamte Mathematik sich methodologisch auf die Arithmetik zurückführen lässt. Die Mathematik, derer man sich ganz besonders in der Physik, aber auch in steigendem Mass in den andern Wissenschaften einschliesslich der humanen Wissenschaften bedient, drückt nicht nur zahlenmässige, sondern algebraische, geometrische und andere formale Verhältnisse anhand von mathematisch-logischen Betrachtungen aus, von denen man sagen kann, dass sie das Zahlenmässige verallgemeinern. So und nur so stimmt die Behauptung, die Wahrheit sei dann dort zu eruieren, wo das verallgemeinerte Zahlenmässige – die «Zahl» als Symbol für das Mathematische – und die Qualität, d. h. das Eigentümliche an dem zu Beobachtenden übereinstimmen. Und wenn von der Metaphysik gesagt werden muss, dass sie mit der Logik und Mathematik allein diskursiv nicht auskommt und auf die Dialektik angewiesen ist, so muss man die «Zahl», d. h. die Quantität, so weit begrifflich verallgemeinern, dass Dialektik als das aufgefasst wird, was über die Logik und Mathematik hinaus hinzukommt, um die metaphysische Inkommensurabilität diskursiv zu beherrschen; und dann stimmt symbolisch die Behauptung, Wert – hier als Wahrheit einschliesslich des Erhabenen – ergebe sich am Orte der Begegnung von «Quantität» (als das «Dialektifizierte») und Qualität (als die Eigenschaft des Inkommensurablen, welche bis zur unaussprechlichen Allmacht Gottes reicht).

Regeln künstlerischen Schaffens

Versuchen wir nun, solche Betrachtungen auf die Kunst zu übertragen und dabei auf den Schönheits- statt den Wahrheitswert Bezug zu nehmen, so stellen wir zunächst fest, dass alle Regeln ästhetischen Schaffens wie sie an der Kunst-Akademie, am Musikonservatorium und sonstwo gelehrt werden, immer ungemein an die mathematischen Konstruktionen erinnern, wie sie in Beweisen zur Anwendung kommen. Perspektive z. B. ist praktisch reine Geometrie, der goldene Schnitt oder irgendwelche

Vorschriften in der Harmonie und dem Kontrapunkt werden so zum Ausdruck gebracht, dass sogar zahlenmässige Verhältnisse entstehen. Wenn man nun im allgemeinen festzustellen versucht, wie überhaupt das Schöne zum Vorschein zu bringen ist, macht man die erstaunliche Feststellung, dass dies irgendwie immer dadurch zustande kommt, dass niedrigere Symmetrien durch höhere Symmetrien «gebrochen» werden. Die Idee der Symmetriebrechung wurde zum ersten Mal in bezug auf physikalische Vorgänge durch Pierre Curie vorgebracht. Sie kursiert heute in der Theorie der Teilchen in der Mikrophysik. Die Rolle der Symmetrien wurde im verallgemeinerten Sinne der mathematischen Gruppentheorie von den Mathematikern Andreas Speiser und Hermann Weyl auf die Förderung ästhetischen Gefühls angewandt. Alle Kunst-«Gegenstände», von den musikalischen Kompositionen bis zu den Indischen Tänzen, einschl. Malerei und Skulptur, und sogar Erzeugnisse anderer «künstlerischer» Tätigkeit lassen erkennen, dass solche Brechungen nötig sind, um das Vorhandensein der darunterbestehenden «Symmetrie» (als einer Art Ruhe des Gleichgewichts auf der Ebene der Wahrnehmung) zu enthüllen. Fassen wir das wiederum unter dem pythagoreischen Motto der «Zahl» oder der Quantität zusammen, so stimmt es dann auch in der Kunst, dass der Wert, also die Schönheit dort zum Vorschein kommt, wo Quantität und Qualität zusammenkommen. Man könnte so weit gehen, zu sagen, dass z.B. «Pfeffer in einer Sauce» dazu dient, die gelungene Bindung der pfefferlosen Sauce wahrnehmen zu lassen, weil so das Gleichgewicht der Bindung gestört = gebrochen wird; und nicht per Zufall werden die Worte «Salz» und «Pfeffer» in der literarischen Analyse gebraucht, um künstlerische Mittel der Schönheitsförderung zu bezeichnen. Denn natürlich müssen solche Symmetriebrechungen schliesslich in concreto vor sich gehen, z.B. in der Anordnung von Arabesken in der Kunst des Islams.

Wie steht es dann mit der Dichtung? Anfragen an die Adresse jener, die eine *Ars poetica* geschrieben haben, sind enttäuschend, weil sie sich meistens nicht des Problems annehmen, wie an die Inkommensurabilität herangegangen wird, sondern sich für eine Poesie interessieren, welche auf sehr tiefer Stufe steht. Das ist im Falle von Boileau ganz typisch, der eine im Grund sehr gemeine Auffassung von Poesie hatte, vermag sein kleiner Traktat – selbst wenn er in überkorrekten Versen geschrieben ist – doch nicht, die eigentliche Methodik echter, profunder Dichtung zu erfassen, weil er zu sehr beim blossen guten Ton bleibt und sich praktisch nur auf eine Poesie niederer literarischer Genres bezieht. Horaz seinerseits war zu moralisierend geblieben, um auf die Erfassung des Erhabenen richtig hinweisen zu können. Sogar Aristoteles befasst sich so sehr mit der Versifikation und dem Formalen und erläutert nur die Techne,

auch wenn er wohl wusste, dass die grossen Dichter ihre Werke nicht einfach an eine solche Technik stur angepasst, sondern sich einer Inspiration des Transzendenten ergeben haben, denn der Dichter ahmt den Menschen und seine Leidenschaften nach (Poetik, 1448a). Und das fordert eine Redekunst, welche fähig ist, den Weltschmerz zu erfassen. Dagegen ist Verlaines berühmter Satz «*De la musique avant toute chose*» (Art poétique) wider die Tradition vielleicht so zu verstehen, dass schöne Dichtung die Probe der Musik bestehen können muss wie wahre Metaphysik die Probe der Physik. Aber wo steht geschrieben, dass die erfolgreiche Methode echter, profunder Dichtung darin besteht, innerhalb streng formaler Versifikation oder anhand einer dieselbe transzendierenden Diskursivität, die sehr an Mathematik bzw. an Dialektik erinnern, mit der Semantik so zu verfahren, dass Paradoxe, ja unendliche Spannungen nicht nur entstehen («To be or not to be»), sondern überwunden werden («That is the question . . .»), dass der Schmerz der Spannung in Staunen und Freude umgesetzt wird, kurzum dass eine Überholung von bisher Erreichtem und eine ständige Verklärung eines scheinbar unauflösbaren Sachverhalts vor sich gehen müssen, wie das etwa in so unübertrefflicher Art und Weise in den kurz nach dem ersten Weltkrieg fast zugleich erschienenen Werken: Rilkes *Duineser Elegien* (nach strenger Versifikation) (1923) und Saint-John Perse's *Anabase* (in scheinbarer Abweichung von der strengen Versifikation) (1924) verwirklicht ist? Warum sagen uns die grossen Dichter nicht, dass sie sich zu den grossen Metaphysikern gesellen?

Und so liesse sich die nämliche Frage ganz allgemein stellen: Warum gibt man nicht schlechthin und überall zu, dass Physik und Musik, Wissenschaften und Künste, Metaphysik und Dichtung alle nur je nach ihrer Art die Zeitlichkeit zu überwinden trachten, um den Menschen dazu zu verhelfen, die Materie durch den Geist meistern zu lassen? Täte man das, wäre dies der Anfangspunkt für eine ganz neue Klassifikation, welche den Vorteil aufweisen würde, sich nicht auf methodologische, sondern auf ontologische Kriterien zu stützen. Die Zeitlichkeit zwingt nämlich zu ontologischen Betrachtungen. Denn die Welt besteht nicht bloss aus Materie, sondern aus Zeit-und-Materie (oder Materie-und-Zeit)¹⁶. Das

¹⁶ Hingegen besteht sie nicht aus Raum, denn Räume werden in Unmengen in diversen Geometrien konstruiert; und seit Erscheinen der Relativitätstheorie ist es völlig klar geworden, dass sich der realen Welt kein ausgezeichneter Raum zuschreiben lässt. Räume sind somit nichts weiter als begriffliche Systeme, mit deren Parametern sog. Naturgesetze in mathematische Form gekleidet werden. Vgl. Vf., On Time, Space-Time and Other <Time>, in: Perspectives in Metascience, Interdisciplinaria 2, Acta Regiae Soc. Sci. et Litt. Gothoburgensis, 1979, p.139.

Materielle an der Welt lässt sich nur wahrnehmen, weil es einer zeitlichen Änderung unterstellt, und das Zeitliche an der Welt nur bemerken, weil es an die Materie gebunden ist. Die Frage ist, wie das Materielle und das Zeitliche auseinandergehalten werden können. Die Wissenschaften beantworten die Frage dadurch, dass sie sich aus verschiedenen Kategorien der Zeitlichkeit diverse Konzepte des zeitlichen Verlaufs auswählen: die eigentliche Physik die Umkehrbarkeit (und folglich fast eindeutig auch die Periodizität) der Phänomene, von denen sie handelt, – die Thermodynamik (uneigentliche Physik) die Unumkehrbarkeit (und folglich fast eindeutig die Zunahme der Entropie), – die Genetik die Reproduzierbarkeit von Generation zu Generation, usw. und schliesslich die Metaphysik die Verklärung der Zeitlichkeit durch Rückführung in das Sein qua Sein. Aber allgemein lässt sich sagen, dass alle Wissenschaften je auf eine eigene Form der Beherrschung der Zeitlichkeit bedacht sind.

Bei den Künsten ist es im Grunde auch so. Zugegeben, die einzelnen Kunstwerke als partikulare Konkretisierungen universeller Ideen erscheinen in der Zeit wie historische Ereignisse. Aber das ist es nicht, was die Beherrschung der Zeit verwirklicht. Echte historische Ereignisse entspringen einer Momentaneität, wogegen Kunstwerke im Prinzip für ewig da sind. Natürlich verfault die Farbe und das Holz der polychromen Madonnen in den Kirchen, verfällt der Stein griechischer Statuen, verschwinden Manuskripte alter Kompositionen und homerischer oder anderer Dichtung, um nichts von der Vergänglichkeit guten Essens und der Flüchtigkeit herrlicher Parfums zu sagen. Aber sogar die chemische Formel eines Parfums oder ein Küchenrezept sind im Prinzip für alle Zeiten da, um nichts von der Unzerstörbarkeit dessen zu sagen, was bei der Schöpfung eines Gedichts z. B. gemeint oder gewollt ist.

Viele Methodologen begehen den Fehler, zu glauben, dass sowohl Mathematik wie auch Geschichte «Wissenschaften» sind; aber das sind sie gar nicht. Mathematik ist nicht *scientia*, sondern *potentia*, d. h. «reine Macht», um zur Wissenschaft zu gelangen. Geschichte ist auch nicht ein Wissen, sondern eine Einordnung in der Zeit; sie versucht keineswegs, die Zeitlichkeit zu überwinden, sie verkündet auch kein Naturgesetz (als Universale), das sich in seiner angeblichen Form bestätigen, verifizieren liesse (was Bedingung für eine Wissenschaft ist). Nichts an der Geschichte ist wahr, oder schön, oder sogar gut oder göttlich; alles in ihr ist aber der Fall, soweit feststellbar. Somit ist Wissenschaft immer eine Tätigkeit, die zwischen Geschichte und Mathematik eine gültige Bindung herzustellen sucht. Und falls in dieser Überlegung die Bezeichnung «Mathematik» auf die Dialektik verallgemeinert wird, lässt sie sich sinngemäss auf alle Wissenschaften einschliesslich der Metaphysik erweitern.

Mit der Kunst steht es ebenso, nur in umgekehrter Richtung. Insofern

das Zustandekommen eines Kunstwerkes historischen Charakter hat und seine Wurzel in einer Idee hat, die selber als Universale einer mathematisch-dialektischen Erfassung zugänglich ist, ist Kunst – von den einfachsten Versuchen bis zu hohen dichterischen Anläufen – eine Tätigkeit, die zwischen «Mathematik» und «Geschichte» (man beachte die umgekehrte Reihenfolge) eine gültige Bindung herstellt. Und so sollte es möglich sein, Kategorien der Zeitlichkeit ausfindig zu machen, nach denen sich diese Herstellung in spezifischen Kunstarten (das Wort «Kunstschaften» – wie Wissenschaften – ist im Wörterbuch unauffindbar) verwirklichen lässt. Ob dabei die herkömmlichen Künste herauskommen, ist fraglich. Irgendwie würden die einzelnen Kategorien an einen Grad der Vergänglichkeit existentieller Gegebenheiten erinnern, von der flüchtigsten hin bis zur Standhaftigkeit musikalischer Harmonien, und darüber hinaus zur Aufhebung jeglicher Temporalität tendieren – durch Andeutung einer Schau, welche das Sein schlechthin in seiner einen und unbegrenzten Pracht erscheinen lässt¹⁷.

¹⁷ Immerhin setzt T.S. Eliot (in: *Poetry and Poets*, London 1957) Vergil in Verbindung mit Pythagoras und deutet seine Dichtung als Vorwegnahme christlichen Denkens (christlicher Metaphysik?). Und wenn er dort von der Blindheit spricht, die Milton befiel, wird so etwas wie die Spannung berührt, die zwischen den physischen Sinnen und der übersinnlichen Wahrnehmung eines metaphysischen Sachverhalts besteht, besonders wenn Milton, wie er sagt, die englische Sprache vergewaltigt, wie eine Symmetrie, die gebrochen wird.

