



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

12. Ästhetik und Kunstgeschichte (Die Eine Kunst - Die Kunst ein, nicht das Zentrum - Die geschichtlichen Typen und die Individuen - Der Stil - Eine Unterscheidung der Kunsthistoriker - Das latente ...

urn:nbn:de:hbz:466:1-35778

Und genau ebenso gestaltet sich dieses Verhältnis in der alten, wie in der neueren bildenden Kunst. Schon die alte verharret nicht in starrer Befangenheit den Fabelstoffen des Mythos gegenüber; und gerade dadurch bringt sie selbst eben die Neugestaltung der vaterländischen, der einheimischen Religion zu stande. Nicht anders verhält es sich in der christlichen Kunst, in der der Renaissance, wie in der protestantischen. Es ist eine grundsätzlich falsche Ansicht, als ob dogmatische Abhängigkeit, sogenannte gläubige Religiosität die innere Kraft und daher die Vorbedingung dieser Kunst wäre. Wir werden davon eine ganz andere Ansicht zu ermitteln haben, und zwar aus dem systematischen Charakter der Ästhetik heraus. Daher verfolgen wir jetzt die genauere Bestimmung dieses Verhältnisses nicht weiter. Es genüge, darauf hinzuweisen, daß es in aller Kunst von jeher nicht letztlich auf die dogmatische Form der religiösen Vorstellungen ankommt, sondern vielmehr allein auf den sittlichen Kern, der in den mythischen Hüllen verborgen ist, an dessen Loslösung die Kunst aber selbständig mitarbeitet. xx

Wird sie damit etwa in den Dienst der religiösen Aufklärung gestellt und um ihren Eigenwert gebracht? Diese Frage enthält den Anstoß, den man an der Relation zwischen Kunst und Sittlichkeit nimmt. Ließe sich aber dieser Anstoß nicht beseitigen, so wäre schon das alte Wort ein ästhetischer Frevel, daß Homer den Griechen ihre Götter gegeben habe. Und der bildende Künstler dürfte dann nur Landschaftler sein. Die Landschaft müßte dann aber seelenlos nur etwa eine Art von geographischer Darstellung sein. Es bleibt schlechterdings unverständlich, wie man die natürliche Beziehung zwischen Kunst und Sittlichkeit verleugnen kann.

12. Ästhetik und Kunstgeschichte.

Eine neue Frage müssen wir jetzt aufnehmen. Je mehr es sich gezeigt hat, daß die Kunst zu allen Inhalten des Kulturbewußtseins, zur Wissenschaft, wie zur Sittlichkeit, in innigstem, lebendigstem Zusammenhange steht, desto ein-

leuchtender wird die Ansicht, welche seit Jahrzehnten die moderne Zeit beherrscht, und welche in der eifrigsten Pflege der Kunstgeschichte zur Betätigung kommt. Durchdringendes Gemeingut aller Bildung wird es immer mehr, daß alle Geschichte einseitig bleibt, einäugig nach dem Gleichnisworte *Bacon's*, wenn sie nicht, zum mindesten auch, aus dem Gesichtspunkte der Kunst orientiert wird. Was bedeutet für diese Richtung des historischen Sinnes die Geschichte der Wissenschaften und die der Philosophie, gegenüber der Kunstgeschichte? Würde nicht die politische Geschichte durch den beherrschenden Gedanken der Nationalität in Vorzugsehen gehalten, so würde sie vielleicht auch nicht sicher stehen gegenüber dem Vorrang dieses neuen Mittelpunkts der Weltgeschichte. Es liegt uns fern, diesen Gesichtspunkt ausschließen zu wollen, aber seine zentrale Bedeutung bedürfte doch vielleicht einer eigenen Durchleuchtung durch die Ästhetik — welche jedoch bei jenem Überschwang der Kunstgeschichte durch sie vielmehr ersetzt werden soll. Daher müssen wir auch von dieser Seite die Notwendigkeit der systematischen Ästhetik zu begründen suchen.

Zunächst ist hier der Blick auf die frühere Erörterung zurückzulenken, welche vom Problem der Einheit aus den Begriff der Kunst in Anspruch nahm. Es gibt keine Kunstgeschichte, es sei denn auf Grund der Ästhetik. Denn für diese allein und in ihr allein gibt es eine Kunst, die Kunst; die Kunst als Einheit. Die Ästhetik allein, als eine systematische Disziplin der Philosophie, vermag den problematischen Begriff der Einheit zu verwalten und zu rechtfertigen. Außerhalb der Ästhetik und scheinbar unabhängig von ihr gibt es nur Künste, kann es solche nur in ihrer Mannigfaltigkeit geben. Sobald das Problem der Einheit innerhalb der Kunstgattungen selbst entsteht, erwacht der ästhetische Gedanke in seiner unaufhaltsamen Natürlichkeit.

Indessen auch innerhalb der isolierten Kunstgeschichte einer einzelnen Kunst ist das ästhetische Element als ein latenter Faktor zu erkennen.

Die Geschichte muß überall zuvörderst doch wohl den Zusammenhang alles Geschehens zur Entdeckung bringen. Die Vergangenheit selbst darf vielleicht nicht der letzte Sammelbegriff der Zeitmomente bleiben. Wie könnte sich die Historie dem Zusammenhange mit der Gegenwart entreißen, in der der Forscher doch seinen eigenen Pulsschlag fühlt. Und wie dürfte er sich der Projektion auf die Zukunft entziehen, wenn anders sein sittliches Urteil, bei aller strengen und kühlen Ermittlung der Tatbestände, nimmermehr verstummen, nimmermehr erlöschen kann.

Für die Geschichte der Philosophie wird diese ideale Aufhebung der Zeitunterschiede nicht nur unvermeidlich, sondern zur fruchtbaren Quelle einer echten wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie aus dem leitenden Gesichtspunkte der Philosophie der Geschichte. Die Fehler Hegels, die er selbst noch rechtfertigte, dürfen nicht vergessen machen, was er trotzdem für das Problem geleistet hat; wie denn die Schüler auf allen Gebieten darauf die siegreiche Probe bestanden haben, nicht am letzten Ende auch in der Ästhetik und in der Kunstgeschichte.

Der Fehler in der Ansicht von der zentralen Bedeutung der Kunstgeschichte läßt sich auch wieder aus dem Fehlen der Einsicht in die systematische Natur der Ästhetik erkennen. Gewiß bildet die Kunst ein Zentrum der Weltgeschichte; aber nur ein Zentrum, nicht das Zentrum. Es kann überhaupt nicht ein eigenes Zentrum geben. Dies würde dem systematischen Begriffe der Philosophie und demgemäß der Kultur widerstreiten. Der systematische Begriff eines geschichtlichen Zentrums dagegen hält die zentrale Bedeutung der Kunstgeschichte aufrecht; benimmt ihr dadurch aber die Illusion, daß sie die Ästhetik ersetzen und überflüssig machen könnte.

Wir hatten als die erste Rücksicht aller Geistesgeschichte die auf eine gleichsam zeitlose Zusammenfassung aller Inhalte betrachtet. Die Zeitunterschiede erscheinen dieser vornehmlichen Universalität gegenüber als technische, als hodegetische Abschnitte und Einteilungen. Die Zusammenhänge sollen wahrlich die Verschiedenheiten nicht aufheben, aber alle

Mannigfaltigkeit und alle Verschiedenheit soll doch einem Zusammenhange zustreben und angehören, in dessen Problem vornehmlich das Problem der Geschichte besteht. So muß es auch in der Kunstgeschichte sein. Die Kunst der Griechen und die Kunst der Renaissance, sie sind gewiß von einander zu unterscheiden in bezug auf ihre Vorwürfe, auf ihre Schöpfungsart, und nicht allein auf ihre Technik. Dennoch aber besteht ein Zusammenhang zwischen dem Statuenwerk der Akropolis und dem der Medicäergräber; ein Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Aphroditentypus und des Satyrtypus mit der Entwicklung des Madonnentypus und dem der Geschlechtsliebe in allen seinen vielfachen Formen.

Die Kunstgeschichte mag noch so gründlich auf die Beschreibung und Beleuchtung des einzelnen Kunstwerks, als eines einzelnen, hauptsächlich eingehen, sie kann es doch nicht vermeiden, sie darf es nicht umgehen, schon in seiner zeitlichen Bedingtheit, im Zusammenhange seiner Schule es zu betrachten. So wird die Isolierung methodisch ausgeschlossen, und in dem zeitgeschichtlichen Zusammenhange wird schon das Hauptmoment der Geschichte, das der Zusammenhang bildet, tatsächlich anerkannt. Aber ist einmal die Isolierung durch die Zeitgeschichte und durch die Schule unterbrochen, so lüftet sich zugleich der Vorhang überhaupt, der die Vereinzelnung der Kunstwerke anschaulich macht. Der Begriff der einzelnen Kunst schon, der der bildenden Kunst, der der Poesie, alle diese Begriffe fordern die Konsequenz, daß es nur eine dieser Kunstarten geben kann in allen Zeiten und bei den Individuen aller Völker.

Und dennoch sind es eben immer Individuen, und müssen es Individuen sein, in denen und durch die die Kunst aller Zeiten ins Leben tritt. Die Kunst des Genies ist die Kunst des Individuums. So scheint es, als ob die Kunst dem Problem der Geschichte sich prinzipiell entrückte. Denn die Geschichte kennt zwar auch Individuen, und darf und muß sie in ihrer ganzen Vollkraft und Eigenart zur Entdeckung bringen. Aber es geht mit rechten Dingen zu, es wird nicht allein von der Psychologie dirigiert, sondern

vielmehr von der Ethik bestätigt, daß diese Individuen der Weltgeschichte immer zugleich gleichsam Summenbegriffe ihrer Nationen und ihrer Zeitalter sind. Und die Nationen wiederum in aller ihrer Eigenart und die Zeitalter in aller ihrer Ursprünglichkeit sind doch nur wie Wiederholungen des Schöpfungstypus der allgemeinen Weltgeschichte.

Diese Wechselbeziehung zwischen Volk und Individuum bildet schon für den Begriff der Geschichte die größte Schwierigkeit. Alle die gefährlichen Einseitigkeiten, die mit dem Begriffe der nationalen Geschichte aus dem ihr unvermeidlichen Gesichtspunkte der nationalen Heroengeschichte verknüpft sind, sie haben ihren letzten Grund in dieser antinomischen Komplikation. Noch schwieriger aber gestaltet sich diese Antinomie bei der Kunstgeschichte. Denn in ihr ist der Heroenkultus niemals zu dem gefährlichen Aberglauben ausgeartet, den die nationale Eifersucht nährt. Und dann ist nun einmal und bleibt die Kunst im letzten Grunde die des Individuums.

Eine methodische Bestätigung dazu gibt der problematische Begriff des Stils. Wenn die Gesetzlichkeit im letzten Grunde eine geschichtliche für die Kunst wäre, so müßte auch der Stilbegriff ein geschichtlicher sein. So würde es die Analogie mit der politischen Geschichte erfordern. Umgekehrt aber bedeutet der Stil durchaus nur das Gesetz des Individuums; und wo diese reinste Individualität schwach zu werden beginnt, da grenzt der Stil an die Manier an. So ist dasjenige Moment, welches in der Gesetzlichkeit das Allgemeine der Kunst bezeichnen müßte, vielmehr das Allerindividuellste. Und vermag die Kunstgeschichte diese Individualität des Stils, diesen Stilcharakter der Individualität zur sicheren Ermittlung zu bringen, oder auch nur zur genauen Formulierung?

Es ist wahrlich nicht nur die Zeitgeschichte, welche uns deutlich macht, daß diese Aufgabe über die Kunstgeschichte hinausliegt. Wenn Leonardo in seiner Individualität nicht zur himmelweiten Unterscheidung von allen, die nicht er selbst sind, gebracht werden kann, von seinen Nachahmern und seinen Schülern, so wird der Begriff der Individualität

für die Kunstgeschichte überhaupt hinfällig. Wenn die Möglichkeit methodisch zulässig erscheint: Lionardo oder ein Nachahmer, so wird das methodische Problem der Individualität damit von der Kunstgeschichte aufgegeben. Denn wenn irgendwo Individualität und Stil in dem ganzen Umfang ihrer beiderseitigen Motive sich decken, so dürfte dies doch nach allgemeiner Annahme bei dem allergrößten, weil universellsten, der Großen der Fall sein. Und dennoch wird auch hier nur die Entscheidung angegriffen, nicht aber die Stellung der Frage und die Einteilung der Möglichkeiten.

Die Kunstgeschichte würde nun aber sogar ihr tieferes Interesse verlieren, nicht nur von der Höhe ihrer Aufgabe herabsinken, wenn sie es bei der Beschreibung der allgemeinen Zusammenhänge bewenden lassen müßte; wenn sie nicht die Auszeichnung der Individuen zugleich als ihre Aufgabe erkennen dürfte. Was hilft uns aber die genaueste Beschreibung eines Bildes und seine lebendigste Einstellung in seine historischen Zusammenhänge; was hilft auch die virtuoseste Fähigkeit der rekonstruktiven Darstellung und Verlebendigung eines Bildes, wenn selbst nur die Problematik des individuellen Stils auf diesem Wege nicht methodisch gesichert wird? Gehört der Scharfblick für die Echtheit somit nicht zum methodischen Apparat der Kunstgeschichte, so muß er anderweit zur Pflege und zur Erziehung kommen.

Man kann vielleicht die Kunsthistoriker aus diesem strengsten Gesichtspunkte unterscheiden. Die einen sind zuverlässige Beschreiber und Beurteiler der historischen, insbesondere der Schulzusammenhänge. Die Anderen aber werden kompetente Richter der Echtheit eines Kunstwerks. Die Echtheit ist nur ein anderer, geschärfter, für die Praxis handlicher Ausdruck für die Individualität. Über die Echtheit entscheidet allein das Kriterium der Individualität. Das schwierigste Problem wird so zum Kriterium. Wie kann man ein Individuum mit Sicherheit erkennen? Wer kennt sich selbst mit unfehlbarer Gewißheit? Die Kunst aber ist Kunst des Individuums, als Kunst des Genies; was allerwärts sonst unmöglich zu sein scheint, bei ihr muß es geleistet werden. Von allen Vorgängern und von allen Nachahmern, wie von

allen Nachfolgern muß das Individuum in seinen Werken zur klaren und sicheren Scheidung gebracht werden. Worauf beruht es, und wie läßt es sich methodisch begründen, daß die Kunstgeschichte diese Kompetenz sich anmaßt, diese Virtuosität sich zur Aufgabe setzt; daß sie sich nicht bei ihrer vornehmlichen Aufgabe bescheidet, die geschichtlichen Zusammenhänge der Kunstwerke und in diesen daher die der Kunstindividuen zu verfolgen und festzustellen; daß sie durchaus auch und im letzten Ziele die Geschichte der Individuen selbst sich zum Problem macht?

Sie glaubt damit, Geschichte zu bleiben. Denn auch das Individuum, als solches, hat ja seine Geschichte, seine individuelle Entwicklung. Und je größer das Individuum ist, desto umfassender wird seine Resorptionskraft gegenüber den Individuen aller Zeiten und aller Werke. So scheint sich die eine Aufgabe mit der andern zu verbinden. Die Völkergeschichte der Kunst wird zum Material für die Kunstgeschichte der Individuen. Wie wird diese Verbindung der beiden antinomischen Aufgaben aber möglich? Die Kongenialität der kunstgeschichtlichen Persönlichkeiten ist doch sicherlich nur ein Ausdruck der Verlegenheit, der das Bedürfnis der Methode verdeckt; der das Problem der Individualität und der Persönlichkeit nur verdoppelt. Die Lösung kann nur methodisch erfolgen; denn die Frage selbst ist eine methodische; in ihr ist die systematische Frage latent.

Das gesuchte Moment, welches in aller Kunstgeschichte immerdar wirksam war und bleiben muß, ist eben unverkennbar in der Ästhetik gelegen, in dem innerlichen Zusammenhange, der zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik besteht. Wir haben in „Kants Begründung der Ästhetik“ nachzuweisen gesucht, daß dieser logisch ästhetische Faktor das schöpferische, wiewgleich latente Prinzip bei dem Begründer der modernen Kunstgeschichte, bei Winckelmann ist. Wir werden späterhin darauf zurückkommen müssen. Schon hier aber kann wiederum darauf hingewiesen werden, daß in dieser ästhetischen Immanenz in Winckelmanns Kunstgeschichte das geschichtliche Moment zu erkennen ist für die Entstehung der systematischen Ästhetik. So geht es in der ganzen Geschichte des A p r i o-

ri s m u s. Zuerst setzt Galilei in den Begriffen der Geschwindigkeit und der Beschleunigung das infinitesimale Element in Gebrauch und Wirksamkeit. Darauf erst kommen Leibniz und Newton, um es zu definieren, und in systematischer Methodik es in Beglaubigung zu bringen.

Ebenso ist es bei der Ästhetik zugegangen. Winckelmann selbst zweifelte noch an der Möglichkeit von Prinzipien der Schönheit; aber seine wissenschaftliche Naivität wurzelt in der immanenten Kraft einer prinzipiellen Methodik. Sein Prinzip der Linie und der Zeichnung ist die Frucht dieses immanenten Prinzips, dessen er sich noch nicht bewußt ist. Und nun erst konnte Kant kommen, und ein solches Apriori für das Bewußtsein der Kunst herausmeißeln, wie es durch Winckelmanns paradoxen Trotz, der sich auf die Zeichnung allein steifte, zur fruchtbaren Durchführung bereits in Geltung gekommen war. So ist das ästhetische Motiv der Kunstgeschichte von ihrem klassischen Anfange an eingeboren. Und so bestätigt die Kunstgeschichte nicht nur als ihre Ergänzung, sondern als ihre Begründung selbst für alle Kunst die Ästhetik schon in ihren ersten Anfängen.

13. Das Naturgefühl.

Daß die Kunstgeschichte keinen Ersatz für die systematische Ästhetik zu bieten vermag, läßt sich an einem einzelnen ästhetischen Problem, das man eigentlich nicht einmal als ein einzelnes bezeichnen kann, so wichtig und so umfassend ist es, zur zwingenden Einsicht bringen. Nach allgemeiner Annahme ist es nicht ausschließlich die Kunst, die das Objekt der Ästhetik bildet, sondern nicht minder auch die Natur. Auf die Natur aber an und für sich selbst kann die Kunstgeschichte nicht Bezug nehmen; sie kennt nur die Natur, welche in einem Kunstwerke zur Darstellung kommt. Nun soll zwar gar nicht behauptet werden, daß die Natur, als solche, oder genauer, in ihrer anschaulichen Wirklichkeit, das Ursprüngliche der ästhetischen Betrachtung wäre, so daß die Kunst nur eine Ableitung und Abwandlung der Naturanschauung wäre. Vielleicht verhält es sich umgekehrt, so