



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft (Rhythmus, Symmetrie und Proportionalität - Antizipation und Allheit - Das Objekt - Gefühlsstufe des Denkens - Philosophen und Künstler - Musik und Poesie)

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

so werden beide Richtungen in der Erzeugung der Mehrheit durch die Tendenz verfolgt. Das Hinausstreben erzeugt die Sonderung, zumal in seinem Fortschritt von Tendenz zu Tendenz. Die Tendenzen erzeugen die Sonderung. Und hinwiederum erzeugen sie in diesem ihrem unaufhaltsamen Fortschritt zugleich die Vereinigung. So bilden sie den Ursprung der Reihenform, in der aller Inhalt des Bewußtseins sich vollzieht. Aber die Reihe ist selbst nur ein Ausdruck für die Mehrheit, außer sofern sie unendliche Reihe ist, was hier nicht in Betracht kommt.

In der hergebrachten Terminologie stellt sich die Reihe in Zeit und Raum dar, mithin in den Bildern des Nacheinander und des Nebeneinander. Sie sind beide nur Bilder; denn sie lassen zwei Fragen unerörtert: erstlich woher kommen die Elemente, die so geordnet werden? Und zweitens: wie kommen diese Ordnungen zur Erzeugung? Man sieht wiederum, daß Zeit und Raum nicht vorangestellt werden dürfen vor den Erzeugungsweisen des Denkens; sie können nichts Besonderes sein, da sie die eigensten Aufgaben des Denkens in sich enthalten.

6. Anwendungen in der Kunstwissenschaft.

Die Kunstwissenschaft bringt diese Richtung der reinen Logik zu einer trefflichen Bestätigung. Sie verschmäht allmählich die empiristischen Stichworte und bleibt nicht mehr psychologisch bei dem Menschen und seinem Körpergeföhle stehen. Sie führt den Rhythmus auf die Zeit zurück, und Symmetrie und Proportionalität auf den Raum. Vielmehr wird es so zur Klarheit gebracht, daß im Rhythmus sich die Zeit vollzieht, wie in Symmetrie und Proportionalität der Raum. Alle diese Grundbegriffe der Kunstwissenschaft aber sind Bewegungsgeföhle. Darin allein beruht ihr Inhalt, daß sie Bewegung erzeugen, vielmehr daß sie den Fortgang von Bewegung zu Bewegung erzeugen.

Wie die Tendenz die Mehrheit der Tendenzen in sich schließt, so beruht der Rhythmus auf dieser Fortspinnung des Bewegungsgefühls. Und Symmetrie und Proportionalität erzeugen ein Nebeneinander, indem sie das Nacheinander messen und auf Grund dieser Messung und in ihm eine Vereinigung des Nacheinander zustande bringen. So entsteht aus der Tendenz, vielmehr aus ihrer in ihrem Begriffe involvierten Mehrheit die Erzeugung der Mehrheit selbst nach ihren beiden Richtungen, als Sonderung und als Vereinigung. Die Ersonderung erstet in dem Hinausstreben, und die Vereinigung in dem Fortschritt dieses Hinausstrebens, der in ihm selbst vorausgesetzt wird.

Wir dürfen auch noch auf das Moment hinweisen, welches die Logik der reinen Erkenntnis in der Zeit auszeichnet hat, insofern sie die Antizipation als ihre Grundtätigkeit nachzuweisen sucht. Die Antizipation macht es deutlich, daß die Zeit keineswegs eine Ordnung der Folge des Nacheinander ist, sondern vielmehr der Erzeugung des Folgends. Nicht auf die Vergangenheit folgt die Zukunft, sondern der Erzeugung der Zukunft folgt die der Vergangenheit nach. Die Sonderung geht von der Zukunft aus, und erst von ihr ab vollzieht sich die Vereinigung in dieser Ordnung der Folge. Ähnliche Änderungen ergeben sich auch an der Ordnung des Raumes, insofern sie nicht schlechthin im Nebeneinander genommen wird, sondern gemäß der Allheit einer unendlichen Reihe.

Dem Verhältnis, welches sonach zwischen Zeit und Raum besteht, kann man versucht werden, auch dasjenige zwischen Symmetrie und Proportionalität einerseits und Rhythmus andererseits analog zu bilden. Die Sonderung und Vereinigung von zwei Elementen, und der Tendenz gemäß, einschließlich ihrer Wiederholung, dies bedeutet die Grundform des Rhythmus. Der Rhythmus aber ist die ästhetische Grundform. Modifikationen derselben sind Symmetrie und Proportionalität. Symmetrie ist die Paarung nach rechts und links, die wiederum nur eine Richtungsform der Urpaarung des Rhythmus ist. Und Proportionali-

tät ist die Schichtung solcher Paarungen aufwärts und abwärts.

In dieser Richtung des Bewegungsgefühls entsteht die Tiefe, die dritte Dimension des Raumes. Es ist aber gar nicht der Rumpf, der für diese Messung die Ausgangseinheit bildet, so wenig wie für die Symmetrie, sondern es ist der Rhythmus selbst, demzufolge die Tendenz zu Tendenz fortstrebt. Diesem Begriffe des Rhythmus entspricht auch die Antizipation, die das Wesen der Zeit ausmacht. Der Rhythmus erweist sich demnach als eine tiefere Einheit, als welche der Rumpf zu bilden vermöchte. Seine Einheit, der Einklang, den er vollzieht, der seine Aufgabe und sein Inhalt ist, liegt vielmehr in der Einheit des Menschen selbst, welche im Rhythmus sich anbaut.

Es zeigt sich so, daß das Bewegungsgefühl, oder in ihm das Empfindungsgefühl selbst in der Mehrheit, welche kraft der Tendenz sein Werk ist, zugleich den Inhalt des Bewußtseins zur Erzeugung bringt; den Inhalt, der in der isolierten Empfindung noch nicht erzeugt wird. Wir haben bei der Betrachtung der ästhetischen Grundformen diesen Inhalt vornehmlich in seiner subjektiven Richtung gefunden. Aber mehr noch als die Zeit macht es ja der Raum unmittelbar deutlich, daß auch in objektiver Bedeutung der Inhalt so zur Erzeugung gelangt. In dieser objektivierenden Richtung liegt die vorzügliche Bedeutung des Denkens. Das Denken erzeugt das Objekt.

Man pflegt die Objektivierung auch als Vorstellung zu bezeichnen. Immerhin besagt die Vorstellung schon mehr als die Empfindung, die an sich nur Änderung im Zustand, im Stattfinden des Bewußtseins ist. Aber die Vorstellung, wengleich in dem Worte die Objizierung bezeichnet wird, kann doch auch, wie daher auch der Ausdruck lautet, Repräsentation sein. Diese Wiederholung widerspricht der Erzeugung. Das ist der Grundfehler am Terminus der Vorstellung, den für die Kunst die Phantasie nur verstärkt. Hier ist der Inhalt immer schon gegeben, und es handelt sich nur um seine Wiederholung, um die Herbeischaffung seiner Wiederkehr. Mehr hat ja auch eigentlich

die Phantasie nicht zu leisten, wenngleich sie, sei es die Wiederkehr mit schwierigen Mitteln herbeiführt, sei es nach geschehener Wiederkehr an eine eigene Verarbeitung herangeht. Das Gegebene bleibt immer gegeben, wenngleich es verändert werden soll. Dahingegen muß das Denken immer Erzeugung sein, und als das Erzeugnis des Denkens wird das Objekt zu einem reinen Gegenstande der Erkenntnis, und in ihr die Wissenschaft. Und so kann auch das Denken, sofern es ein Grundelement des ästhetischen Gefühls ist, den Inhalt desselben zu einem reinen Inhalt, zu einem Gegenstande des reinen ästhetischen Gefühls erheben.

Hier zumal bewährt sich die methodische Verbindung, welche wir zwischen dem Bewußtsein in allen seinen Stufen mit der Bewegung herzustellen suchen. Die Kunst ist in allen ihren Tätigkeiten Bewegung. Aber das Denken muß überall mitwirken. Das Kunstgefühl beruht zwar auf dem Grundelemente des Denkens für die Erzeugung des Gegenstandes der Natur im Kunstwerk, aber wenn anders das ästhetische Bewußtsein die Benennung des Gefühls verträgt, so muß zunächst die Stufe des Gefühls in ihrer Relativität dabei mit zur Anlage kommen. Es darf bei der Relativität nicht verbleiben, aber es kann von ihr nicht Abstand genommen, auf sie nicht verzichtet werden. Somit muß eine Gefühlsstufe auch für das Denken nach allen seinen Modifikationen eingerichtet werden.

Daher ist unsere Wurzeinheit von Bewußtsein und Bewegung für das ästhetische Gefühl von grundlegender Bedeutung. Die Kunst arbeitet ebenso sehr mit den vitalen Kräften der Bewegung, wie mit den logisch begründeten, wissenschaftlichen Einsichten des Denkens. Alles abstrakte Denken wird lebendig in ihr an der Bewegung, wie andererseits alle sinnliche Darstellung teils der mathematischen Zurüstung und Kontrolle, teils der klaren und scharfen logischen Gestaltung und Revision bedarf.

So wird das reine Denken der Bewegung im Kunstschaffen homogen. Zeit und Raum sind Grundformen der Bewegung und mithin des Denkens, ebenso aber auch Grundformen des

Kunstschaffens. Die logische Erzeugung des Gegenstandes wird der künstlerischen gleichartig, daher die erstere zur Voraussetzung der letzteren. Und wir wurden schon darauf aufmerksam, wie die Kunstwissenschaft, um die Methodik der Kunst zu ermitteln, zu der logischen Einsicht kam, welche innerhalb der philosophischen Logik noch das eigentliche Problem im Streite der Schulmeinungen bildet.

In der Kunst geht mithin zwingender als an der Wissenschaft die logische Einsicht auf. Das wäre schwer verständlich, wenn es nicht schaffende Künstler selbst wären, von denen diese Einsicht ausgeht, wie zu Anfang von Gottfried Semper, so neuerdings von Adolf Hildebrand. Denn an sich müßte diese literarische Tatsache schwer erklärlich scheinen. Der Zusammenhang zwischen Mathematik und Logik und zugleich beider mit der Physik, ist ja schon durch Pythagoras dargelegt, also bei der ersten Entstehung der mathematischen Physik als Akustik; und nicht minder ist hier auch schon mit der logischen Begründung ein fundamentaler Beginn vollzogen. Und die Fortführung und immer lebendigere Begründung dieses dreifachen Zusammenhangs ist ebenso sehr der lebendige Geist in der Geschichte der Mathematik und der Physik, wie in der Philosophie. Und dennoch wird darüber noch gestritten, als wenn nicht nur Pythagoras nicht gewesen wäre, sondern ebensowenig Galilei und Kepler und Leibniz und Newton.

Dahingegen ist in der Kunst scheinbar Alles nur sogenannte Phantasie, und das soll heißen Ungebundenheit durch die Gesetze der materiellen Erkenntnis, also etwa nur Gebundenheit durch die der sogenannten formalen Logik. Und dennoch soll diese Kunst die Darstellung von Gegenständen der Natur zu ihrer Aufgabe haben. Das ist ein offener Widerspruch, an dem daher die Kunstwissenschaft Anstoß nehmen muß. Der geringste mechanische Fehler bringt das erbaute Haus zum Umsturz, nicht nur das Wohnhaus, sondern nicht minder das Luftschloß der architektonischen Phantasie, die den Tempel und die Kirche zur Erzeugung bringt. Ebenso vermag kein Hochflug der Phantasie den kleinsten

Vers zustande zu bringen, ohne daß das Grundgesetz des Rhythmus eine miterzeugende Hilfe leistet. Genau so verhält es sich in der Musik. Es ist ein Irrtum, daß der Geist unbewußterweise bei der Komposition rechnet. Das Rechnen allein genügt nicht. Der Komponist muß sich dessen bewußt sein, daß er rechnet, aber freilich nicht als Rechnung. Die musikalische Rechnung ist der Generalbaß. Ohne ihn aber kann die musikalische Phantasie nicht von statten gehen.

In allen diesen theoretischen Anforderungen an das Kunstschaffen ist jedoch die innere Verbindung mit der Bewegung unverkennbar. Daher wird die theoretische Anforderung nirgends ein von Außen eintretender Zwang, sondern sie erwächst aus der eigensten Wurzel, aus der sich alle Zweige des Kunstschaffens entfalten. So ist es denn auch zu verstehen, daß die theoretischen Bedingungen nicht allein von den bahnbrechenden Geistern der Kunst anerkannt, gepflegt und ausgebildet wurden, sondern daß sich ihre Originalität selbst, wie die Art ihrer Produktivität mit dem Maße ihrer theoretischen Kraft steigert. Die Originalität wird keineswegs beeinträchtigt, die schaffende Phantasie keineswegs unfrei bei dieser Personalunion mit der wissenschaftlichen Theorie, sondern die Schöpfung wird um so zauberhafter an Macht und Vielgestaltigkeit, je mehr sie von der Theorie geregelt und geleitet wird, je mehr sie die Gesetzmäßigkeit der Erkenntnis in ihre eigene Aufgabe aufnimmt, und als Grundlage für die Behandlung derselben esthält.

Hätte die Poesie aber etwa von sich selbst aus zu ihrer innern Kraft und Reife gedeihen können, oder ist es die lebendige Anteilnahme an den Problemen der theoretischen Kultur und mithin auch an deren Zentrum, der Philosophie, wodurch die Poesie, als Kunstrichtung, vom Epos der Volkspoesie zur Unterscheidung kommt? Die theoretische Reife ist der durchschlagende Grund für den Unterschied der hohen Kunst von der archaischen. Und ebenso beruht auf diesem Grunde der Unterschied zwischen der Musik und dem Volkslied, wie schon der zwischen der Musik und dem Vogelgesang. Die Polyphonie erst unterscheidet die Musik von

allen ihren Analogien. Sie aber macht die Abhängigkeit von der Theorie unverkennbar. Zugleich aber wird an der Musik die Gleichartigkeit des Denkens mit der Bewegung unmittelbar deutlich, und daher die Homogenität der Erkenntnisbedingung mit der ästhetischen Erzeugung.

Nur auf diese Homogenität kommt es uns hier an; nur auf die Klarstellung des Grundgedankens, daß die Eigenart des ästhetischen Gefühls nicht beeinträchtigt wird dadurch, daß die theoretische Erkenntnis ihm zur Grundbedingung und Voraussetzung gemacht wird. Dagegen handeln wir jetzt noch nicht von der Frage, welche den positiven Anteil des Denkens und der theoretischen Erkenntnis am Kunstschaffen selbst, wie auch am Kunst-erlebnis betrifft. Diese Frage geht den Inhalt der Kunst, den Inhalt aller Kunstarten an. Sie ist daher ein Hauptteil für die gesamte Inhaltsbestimmung der Ästhetik. Hier jedoch haben wir es erst mit der Erzeugung des ästhetischen Gefühls zu tun, als einer neuen Art des Bewußtseins. Deshalb kommt es uns hier vornehmlich auf die Homogenität der Erkenntnisbedingung mit dem ästhetischen Gefühle an, insofern sie in der Einheit von Bewußtsein und Bewegung begründet ist. Nur in Andeutungen zur Erläuterung haben wir hier auf die andere Frage schon Bezug nehmen müssen.

7. Die Vorbedingung des Willens.

Suchen wir nunmehr die ebenso erforderliche Homogenität des ästhetischen Bewußtseins mit der ethischen Willensbedingung zu ermitteln.

Die Reinheit in der Erzeugung des Willens ist vorgesehen in der Tendenz, welche das Willenselement mit dem Denken gleichartig macht. Diese Tendenz waltet im Rhythmus, und pflanzt sich demgemäß im ästhetischen Bewußtsein fort. Von hier aus bereitet sich die Verbindung mit der weiteren Entwicklung des Denkens vor. Indessen beruht die positive Kraft des Willens auf dem Affekt.