



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung (Die Allheit der Erzeugung - Die Vorbedingung der Stoffe und der Methoden)

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

Objekte des Kunstwerks; nur in dieser Vereinbarung kann die Einheit des Kunstwerkes zur Erzeugung kommen. Diese Einheit bildet die Grenze für das Verhältnis zwischen der Natur und dem Kunstwerk.

Unter dieser Grenzbedingung aber ist die Natur als Allheit zu denken, und zum Menschen des Kunstwerks in Beziehung zu setzen. So entsteht die Natur in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungen als eine neue Art von Objekt. Aber diese Neuheit ist restringiert auf die Korrelation zum Menschen. Der Mensch der Natur zieht die gesamte Natur an sich, aber er bleibt immer der Brennpunkt. Es gibt keine ästhetische Natur ohne den Brennpunkt des Menschen. Dieser aber ist hinwiederum bedingt durch die unendliche Ausstrahlung, welche die Natur für den Menschen bildet.

21. Der reine Begriff der Natur als Vorbedingung.

Das Objekt, an welches das schaffende, wie das genießende Subjekt, sich hinzugeben hat, ist nunmehr zu einer großen Solidität und Breite gekommen. Die Immanenz des Menschen vorbehalten, ist nunmehr die Natur zum Objekt des Kunstwerks geworden. Hier aber könnten neue Verlegenheiten entstehen. Man könnte fragen: welche Natur bildet das Objekt der reinen Erzeugung? Für diese darf ja doch die Natur nicht schlechthin gegeben sein. Sollte das Kunstwerk etwa ein Konterfei sein? Die Antwort kann nur ebenso gefunden werden, wie sie auf die Frage gefunden wurde: welcher Mensch ist das Objekt des Kunstwerks? Die Liebe muß diesen Menschen erst schaffen. Nicht anders kann es um die Natur stehen; auch sie muß von jener Liebe geschaffen werden. Der Mensch bleibt ja immer der Brennpunkt der Natur.

Auch die Allheit, in welche die Naturbedingungen vereinigt werden, gibt schon die Weisung auf die richtige Antwort. Eine Allheit der Naturbedingungen kann niemals und nirgend gegeben sein; sie ist immer rein zu erzeugen. Hier entsteht die Gefahr, das Kunstschaffen in

der Intellektuierung prägnant machen zu wollen, vielmehr aber in sie zu nivellieren. Wenn man die künstlerische Erzeugung der Natur dadurch vom *Verismus* frei machen zu können glaubt, daß man ihr die Erzeugung einer neuen Natur zuspricht, so ist diese neue Natur nicht die ästhetische; sie bliebe immer der Natur der Erkenntnis und der Forschung angehörig.

Hier sieht man, welchen bestimmten Sinn die Objektivierung im Kunstwerke hat. Nicht auf die Natur schlechthin soll sich die künstlerische Objektivierung richten, sondern vielmehr nur und unverwandt auf die ästhetische Natur, die nicht bündiger bezeichnet werden kann denn als die Natur des Menschen. Diese menschlich zentrierte Natur ist die Natur des Kunstwerks, ist die Natur, als Objekt des Kunstwerks. In diesem Objekt soll sich das *Selbst* des reinen Gefühls objektivieren. Das ist keine Isolierung, geschweige Materialisierung. Das ist keine Preisgebung an ein zügelloses Phantasiegebild. Dieses Objekt ist Allheit, und vereinbart mit einer Allheit.

Wir hatten früher gesagt, daß die Vorbedingung der Naturerkenntnis sich nicht allein auf die Objekte der Natur zu beziehen habe, sondern nicht minder auch auf die *Methoden der Naturerkenntnis*. Erst dadurch können die Naturobjekte zu *Stoffen* werden für das neue Schaffen. Jetzt können wir nun einen *Fortschritt* in Bezug auf diese Bedingung machen. Freilich müssen die *wissenschaftlichen Methoden* vom Künstler erworben werden, und wir haben gesehen, in welcher Tiefe und Ausdehnung von den Großen in allen Künsten diese Bedingung erfüllt wird, sowohl nach Seiten der Anatomie und Physiologie, wie nach denen der Optik und der Akustik.

Indessen zeigen die Beziehungen auf Optik und Akustik insbesondere, welche Wandlung da vollführt wird. Der Maler bleibt nicht stehen bei der physikalischen Kenntnis der Wirkungen von Licht und Farbe, sondern *ermischt die Farben*: ist dies ein physikalisches Experiment? Er bleibt nicht stehen bei der Kenntnis von Licht und Schatten, noch bei der von den Gesetzen der *Perspektive*, sondern

er stellt Versuche an: ist er in diesen Versuchen ein physikalischer Experimentator?

Das musikalische Beispiel wird darüber Klärung bringen. Ist Bach Akustiker gewesen, indem er den Orgelbau verbesserte, oder ist er etwa gar Orgelbauer geworden? Das ist so wenig der Fall, als der Maler zum Physiker wird durch seine Versuche über die Wirkungen von Licht und Farbe, oder der Bildhauer und der Maler zum Anatomen durch seine Versuche an den Funktionierungen der menschlichen Gliedmaßen. Wie Bach durch sein kontrapunktisches Genie zur Verbesserung der Orgel angeregt worden ist, so sind Leonardo und so Michelangelo durch ihr reines Gefühl und durch die Originalität ihrer Liebe zur Natur des Menschen, und ebenso auch Dürer durch sein Genie auf Grund der Lehre von den Maßen, zu der größeren und tieferen Herrschaft über den menschlichen und den Tierkörper gekommen.

Andererseits sieht man auch bei Licht und Farbe, daß es sich gar nicht um die physikalischen Probleme an sich dabei handelt, und auch nicht allein um ihre plastische und malerische Anwendung; denn die letztere ist selbst erst eine Fortführung der ersten Anwendung, welche für die Architektur gemacht wird.

Die Gestaltung des Raumes ist das Problem, an dem die anderen bildenden Künste teilnehmen. Mithin ist dadurch schon der Irrtum ausgeschlossen, als ob es sich bei der Benutzung der Methoden um die ursprünglichen Probleme handelte, für welche dieselben erdacht wurden. Die Anwendung verändert auch den Sinn und die Richtung dieser Methoden; verändert auch dadurch diese Methoden selbst. Denn sie werden mit der andern Art von Methoden, welche ebenfalls Vorbedingungen des ästhetischen Schaffens sind, in innerliche Verbindung gesetzt. Keine Methode kann für sich allein wirksam werden.

22. Die Technik.

Diese Verwandlung der Methoden in ihrer Verwendung ist die Technik. Jede