



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

3. Die Farbenwerte (Spiegelung und Scheinbilder - Farbenwert und Raum)

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

wird. Dies alles ist höchst gesteigerter Idealismus. Die Farbe bleibt nicht materielles Pigment, sondern das Licht erzittert in ihr, wie in der Luftschicht, an der sie hängt. Das hat v. Tschudi in seinem lichtvollen Aufsatz über *Manet* sachlich klargelegt; nur die logische Konsequenz hat er nicht gezogen; und daher hat er, wie wir später zu beachten haben werden, auch die volle ästhetische Konsequenz verfehlt.

Es besteht also schlechterdings kein Widerspruch zwischen der Linie und der Farbe. Beide sind Formprinzipien. Ihr Unterschied besteht lediglich in dem der geometrischen und der physikalischen Linie. Wie Faraday den geometrischen Raumbegriff in den Begriff des Krafttraums aufgehoben, und dennoch in den Kraftlinien das Urprinzip der Linie beibehalten, und zu neuen Ehren gebracht hat, so erkennen wir es auch in dem Lichtprinzip der Farbe wieder. Und das alte Vorurteil von dem Reiz der Farbe kann uns nicht mehr an der konstitutiven Bedeutung irre machen, welche auch der Farbe beiwohnt. Sie ist die Tochter des Lichtes, und das Licht ist die Mutter des Seins, die rechte Mutter der materiellen Natur.

3. Die Farbenwerte.

Auch die Theorie der Farbenwerte, welche die ganze moderne Diskussion beherrscht, hat diesen idealistischen Charakter. Eigentlich ist diese Theorie gar nicht modern, sondern vielmehr schon im Begriffe der Lokalfarbe enthalten. Wer hat diesen Begriff zuerst aufgestellt? Worauf bezieht sich das Lokal? Doch offenbar auf die Örtlichkeit, welche von der Farbe beschienen, mithin auch in gewisser Weise für die Erscheinung erzeugt wird. So weist die Lokalfarbe über den farbigen Einzelgegenstand hinaus auf die Umgebung desselben hin, und diese nimmt einen unendlichen Umfang an.

Lionardo hat auch hier in seinem Traktat von der Malerei sich als den Philosophen der Kunst erwiesen, und zwar auf Grund seiner Mathematik, mithin als

den Platoniker der Kunst. Die Körper werfen ihre Bilder in Luft und Licht. „Das Gleichnis der ganzen Luft und jedes ihrer Teile ist in jedem Punkt der Oberfläche der vor ihr stehenden Körper enthalten. . . . so daß wir offenbar sagen können, das Gleichnis jedes Körpers sei gänzlich und mit allen Teilen in jedem Teil und im Ganzen der gegenüberstehenden Körper, und umgekehrt, sowie man es bei Spiegeln sieht, die man einander entgegenstellt.“ In ein solches Spiegelungsverhältnis treten die Körper und die sie umgebende Luft zueinander; durch die Spiegel aber besteht ein Doppelverhältnis von Körper und Luft zum Lichte, und daher auch zur Farbe. Die Malerei operiert mit diesem Doppelverhältnis, und macht daher die physikalische Werkstatt der Natur kraft theoretischer, logischer Einsicht zu dem eigentlichen Problem ihrer Theorie.

Lionardo begründet auf diese idealistische Logik der Malerei ihre Unterscheidung von der Plastik. Die Spiegelung, das idealistische Grundmotiv, wird tiefer durchgeführt, und zwar wird das Scheinen zum „Hindurchscheinen von Dingen durch andere.“ Hierbei enthüllt sich die Kraft der Farbe. „Verschiedenerlei Entfernungen wird hier der Maler zeigen, mit wechselnder Farbe der Luft. . . er zeigt die Nebelschichten, durch welche die Scheinbilder der Objekte nur mit Schwierigkeit hindurchdringen können, Regenschauer, die hinter ihrem Schleier Wolken samt Bergen und Tälern sehen lassen; er zeigt hier den Staub, in dem und durch den hindurch die Kämpfer, die ihn aufwirbeln, sichtbar werden. Der Maler wird dir die Fische zeigen, wie sie zwischen Oberfläche und Grund des Wassers spielen; er zeigt dir in des Wassers Oberfläche, wie die reinlichen Kiesel buntfarbig im Flußgrund auf dem gewaschenen Sande liegen, umwachsen von grünenden Gräsern. Die Sterne über uns in verschiedenerlei Höhe zeigt er dir, und so ganz unzählbare andere Dinge der Wirklichkeit, an welche die Kultur nicht reicht.“ So ist es der kosmische Zusammenhang, den Lionardo zum Gegenstande der Malerei auszeichnet auf Grund idealistischer Begründung. Er bezeichnet seine Theorie in der Überschrift „Grundlage der

Wissenschaft von der Malerei.“ Und aus diesem Idealismus heraus gibt er auch der auf Wissenschaft begründeten Malerei den Vorzug vor der Poesie. Nur in der Malerei gibt es „Gesamt-Verhältnismäßigkeit“. So deutet er das Grundgesetz der Harmonie. Die Symmetrie beschränkt sich nicht auf das Verhältnis der Teile eines Einzelkörpers zu einander, sondern sie schließt ihr Verhältnis zu der Gesamtheit der Natur ein. Hierin hat die ganze moderne Theorie von den Farbenwerten ihre logische Grundlage.

Das Problem der Farbenwerte hat daher einen logischen Vorzug vor dem allgemeinen Problem von Licht und Schatten, weil durch diese die Korrelation mit der Allheit der Natur noch nicht zur Geltung gebracht wird. Und dadurch wird nicht nur das Gebiet der Malerei verkürzt, sondern es wird auch die idealistische Kraft, welche die Malerei auszeichnet, dadurch verdunkelt. Die Theorie der Werte hat nicht allein den künstlerischen Objektswert der Farbe erhöht, sondern auch ihren Anteil an der künstlerischen Erzeugung des Objekts, mithin ihren Wert als eines Faktors der Objektivität klargestellt und zwar erst zur Entdeckung gebracht. Die Vermittlung liegt allerdings hier in der Raumgestaltung, bei welcher die Farbe mitwirkt; die Raumgestaltung aber ist das Fundament der Körperbildung.

Nun hat sich aber dieses Mittel der Raumgestaltung durch die Theorie vom Farbenwerte auf die Naturumgebung erweitert; der Raum ist nicht nur das Gestaltungsprinzip des Einzelkörpers; er wird von den Farbenwerten in den Gestaltungsprozeß der Natur hereingezogen. Dadurch erweitert sich aber nicht nur der allgemeine Umfang der Malerei, noch auch nur der Horizont eines jeden Bildes, sondern dieser Zusammenhang zwischen Farbenwert und Raum wird zugleich ein Prinzip der malerischen Komposition.

4. Die Komposition.

Mit der Komposition aber empfängt die Malerei ihr methodisches Objekt. Die Farbe selbst ist ihr nur Beiwerk, wie