



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

4. Die Komposition (Farbe Selbstzweck?)

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

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

auch das Licht nichts anderes ist. Auch der dargestellte Gegenstand ist gleichsam nur eine negative Bedingung. Auch das Universum, mit dem die Farbenwerte den unendlichen Zusammenhang herstellen, ist nicht mehr als dies. Die Landschaft hört daher auch auf, an und für sich ihr letztes Zielobjekt zu bilden: ihr eigentlicher Gegenstand ist die *Komposition*. Worin unterscheidet sie sich denn nun methodisch von der *Gesamt-Verhältnismäßigkeit*?

Der Begriff der *Allheit*, wie ihn die Logik der reinen Erkenntnis aufgeheilt hat, zeigt uns auch hier den rechten Weg. Es kommt nicht auf die Größe des Umfangs an, um die Kraft der Allheit zu vollziehen; sie bewährt sich auch im scheinbar kleinsten Gebiete. Für die Unendlichkeit verschwinden die relativen Unterschiede von groß und klein. Es ist gleichgültig daher, ob es sich um eine weite Landschaft, um ein großes Schlachtenbild oder Seestück, oder aber um ein Porträt in engem Rahmen handelt; überall waltet Allheit, wo Einheit waltet, und wenn anders Einheit der letzte Sinn der malerischen Aufgabe sein muß, so muß auch Allheit in jedem Bilde die Einheit bilden. Diese Einheit der Allheit ist das Gesetz der *Komposition*. Und an dieser Allheit der Komposition haben ebenso sehr *Luft, Licht und Farbe* ihren methodischen Anteil, wie *Linie und Umriss*.

Vor dieser methodischen Einsicht erledigen sich alle die unklaren Streitfragen über die Bedeutung des *Freilichts* und des *Kolorit*. Wie könnte die *Farbe Selbstzweck* sein: kann es den überhaupt an irgend einem *Gegenstande* in der Malerei, in der Kunst überhaupt geben? *Selbstzweck* ist einzig und allein die Reinheit des Selbstgefühls. So geht der Zweck der Komposition, als des methodischen Grundmittels, überhaupt von dem Objekt ab, und auf das Selbst hinüber.

Fassen wir nun aber die an der Hand der Farbenwerte gewonnene Einsicht im Begriffe der Allheit, so hält uns diese nicht nur innerhalb der logischen Methodik fest, sondern führt uns zugleich auf die Heerstraße unserer ästhetischen Methodik.

Was wäre uns die Landschaft, was die ganze Natur in aller ihrer Pracht und Fülle, wenn sie nichts anderes für unser Gefühl wäre, als was sie für unsere Erkenntnis ist? Ist es denn etwa nur die Mannigfaltigkeit der Naturbeschreibung, welche uns in *Li on a r d o s* Register von den Gegenständen der Malerei ergreift, ist es nicht vielmehr der *N e b e n s i n n*, der sich durch diese schlichte Zusammenstellung des Kiesels auf dem Wassergrunde mit den Sternen am Himmel hindurchzieht, der *Nebensinn* mithin, der an alle diese Naturdinge sich anheftet, ist es nicht dieser *Doppelsinn* der *Natur*, der diese uns zum Gegenstande der Malerei stempelt? Mithin ist es gar nicht allein die Natur, welche ihr Gegenstand wäre, sondern eine neue Art von hindurchscheinenden Elementen kommt so an den Tag, eine neue mitwirkende Kraft, eine neue Mitwirkung der idealistischen Methodik.

5. Das sittliche Moment.

Wiederum haben wir es uns deutlich zu machen, daß es eitel Vorurteil ist, wenn man das *sittliche* Moment als ein heterogenes sich verdächtig machen zu müssen glaubt, um sich nur gegen die Pedanterie eines unkünstlerischen Moralismus zu waffnen. Ein solcher Moralismus wäre nicht nur unkünstlerisch, sondern auch unästhetisch; er würde der Kunst und dem Kunstgefühl die Reinheit nehmen.

Aber ebenso verkehrt, wie die Belastung mit moralischen Selbstzwecken für die Kunst wäre, ebenso verkehrt ist auch der tendenziöse Versuch, die Kunst der Moralität zu entrücken. Sie würde dadurch den Menschen als ihr Zentrum verlieren; die Seele würde von ihr genommen; sie würde um ihre Einheit gebracht, und somit auch um ihre Allheit, und daher um die Möglichkeit ihrer Objektivität überhaupt. Es ist freilich nur der Überschwang der Bewunderung für die Souveränität der Maltechnik, welche von *Tschudi* bei *Manet* zu dem Ausdruck verleitet: „Wer für sein Gemüt Anregung sucht, wer poetische Inspiration verlangt, wird bei Manet leer ausgehen.“ Gerade an einem so besonnenen