



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

5. Das sittliche Moment (v. Tschudi über Manet - Allheit in der neueren Malerei - Die echte Metaphysik)

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

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

Gelehrten, dem wir so viel methodische Klarheit über diese Dinge verdanken, verlohnt es sich, die Irrung des Ausdrucks zu bedenken. Schon daß die „poetische“ Inspiration gleichgesetzt wird mit der Anregung für das „Gemüt“ bei einem Maler, ist nicht unbedenklich. Nur die *malerische* Inspiration dürfte hier eingesetzt werden; diese aber kann der Anregung für das Gemüt wahrlich nicht entraten.

Wir sehen davon ab, daß von Tschudi sicherlich weit davon entfernt ist, für seine eigene Person, für die Person des Kunstkenner diese Anregung für das Gemüt bei Manet zu vermissen; nur bei dem Laien setzt er eine solche Schwäche der Anregungskraft voraus. Wir wollen daher nicht versäumen, auch hierin tatsächlich ihm zu widersprechen; es wird dadurch das Verhältnis herabgesetzt, welches zwischen diesem großen Maler und dem Laienpublikum doch wohl bestehen dürfte. Hier kommt es uns nun aber nur auf den methodischen Fehler an: als ob man bei einem echten Kunstwerke „leer ausgehen“ könnte, wenn man für sein Gemüt Anregung sucht. Das ist eine methodische Unmöglichkeit, weil eine Unzulässigkeit. Mit solcher Probe würde das Kunstwerk zu nichte werden. Alle souveräne Maltechnik könnte über diese Selbstvernichtung nicht hinweghelfen.

Und gerade die Allheit der Relationen, in welche die moderne Malerei gestellt wird, hat diesen Grundgedanken zu schlichter Klarheit gebracht. Es gibt keinen Einzelgegenstand, als Objekt der Malerei. Aber alle Farbenwerte, die ihn in einen unendlichen Kontakt mit der Natur versetzen, würden diese Allheit doch nicht für die Allheit des *Selbstgeföhls* vollenden. Sie bliebe beschränkt trotz ihrem unendlichen Naturhorizonte, sie bliebe eng und dumpf bei all ihrer Weite, sie bliebe kahl und stumpf bei all ihrer Farbenpracht, und selbst ihrer feinsten Farbenharmonie, wenn die Allheit nicht bezogen würde auf den eigentlichen Gegenstand aller Kunst, auf die Einheit des Menschen in seiner Natur, als Einheit, und nicht als Doppelheit von Leib und Seele. Zu dieser die *Natur und die Sittlichkeit* für das reine Gefühl harmonisierenden Bedeutung der Allheit hat uns die neuere Malerei die Offenbarung gebracht.

Das *L i c h t* ist für die Ästhetik derselbe Bahnbrecher geworden, wie für die Physik. Es ist daher ein irreführendes Wort, wenn das Licht bei *R e m b r a n d t* als ein „metaphysisches Prinzip“ gefeiert wird. Durch die Aufnahme eines solchen Wortes von einem sehr verworrenen philosophischen Zeitgeschmack wird nur Verwirrung in die Kunstgeschichte getragen. Die Wissenschaft, mithin auch die der Kunst, kann nur durch methodische Prinzipien gefördert werden. Und seit *K a n t* sind die methodischen Prinzipien der Wissenschaft die wahrhaften metaphysischen Prinzipien. Auch vor *Kant* bestand die Echtheit der metaphysischen Prinzipien in ihrer methodischen Bedeutung und Fruchtbarkeit. Das metaphysische Prinzip des Lichtes und der Farbe hat sich uns in vollem Umfang und in Genauigkeit erwiesen. Es würde nicht metaphysisch, auch nicht für die Naturerkenntnis, wenn es als die mystische Macht enthüllt würde, die die Farbenzauber der sinnlichen Welt sichtbar macht. Die beste Mystik hat noch lange nicht das Recht sich als Metaphysik auszugeben, wenn es ihr an dem Hellblick der methodischen Logik fehlt.

Aber selbst wenn die vermeintliche Metaphysik auch den ganzen Lichtraum durchmessen könnte, so bliebe sie doch von der *e t h i s c h e n* Seite hinter den Aufgaben der wahrhaften Metaphysik zurück. Dieser handelt es sich nicht um die Kosmogonie mit aller ihrer nicht endenden Mythologie, sondern allein schlecht und recht um das Universum des Menschen, um die Einheit der Menschennatur in der Einheit des Universums, um die *A l l h e i t* des Menschen in der *A l l h e i t* der Natur. *D a s i s t d i e M e t a p h y s i k*, welche allein Existenzrecht beanspruchen darf in der einheitlichen Kultur der Vernunft, in der systematischen Einheit der Philosophie.

So führt uns der Begriff der systematischen Ästhetik wiederum mit der methodischen Bedeutung zusammen, die wir in dem Höhepunkt der modernen Malerei erkannt haben. Was für alle Richtungen des Geistes die systematische Einheit bedeutet, das bedeutet für jede Kunst, und insbesondere für die Malerei, die *K o m p o s i t i o n*, deren *E i n h e i t* *a l l h e i t-*

licher wird, gemäß der Allheit ihrer Aufgaben und ihrer Kunstmittel. Diese Steigerung legt die Farbe dar. Sie schien sekundär, schlechthin subjektiv; so ist sie von alters her gewertet worden. Nun aber hat die Malerei an ihr gerade eine neue idealistische Kraft zur Erscheinung gebracht, einen neuen Begriff der Allheit vollzogen. Und nicht genug, daß diese neue Allheit den Begriff des malerischen Naturobjekts erweitert und erhöht hat, hat sie zugleich auch, der systematischen Einheit des Schönen gemäß, das Sonnenlicht des Sittentages in ihre Farbenwelt hereingezogen. Kann es anders sein? Ist nicht das Auge sonnenhaft? Und wäre es sonnenhaft, wenn es nicht auch aufblickte zur Sonne, anstatt nur sich von ihr bescheinen zu lassen? Der Aufblick allein schon bezeugt der Seele eigene Kraft, die durch das Auge geweckt wird, weil sie im Auge selbst lebendig ist. Diese Einheit ist nicht *Monismus*, sondern *Systematik*. Und die Systematik der Philosophie unterscheidet die Einheit, als die der Allheit, von der Indifferenz des Monismus.

6. Hildebrands Nachtrag.

Hildebrand hat einen Nachtrag zum Problem der Form gebracht, auch über die Zusätze der sechsten Auflage hinaus; er ist besonders wichtig durch die Ausführung seiner Grundansicht für die Malerei. Hier wird der Raum als Voraussetzung für die Form festgehalten, aber die Mitwirkung der Farbe für die Raumgestaltung wird hervorgehoben, und dadurch eine Unabhängigkeit der Malerei vom Formproblem anerkannt. Die Farbenerscheinung, und wie es hier ausdrücklich heißt „das Nebeneinander von Farbflecken“ wird als eine eigene Sprache bezeichnet, „hinter der ein räumlicher Sinn steht“. Die Farbe wird von Klang und Rhythmus unterschieden, und als Sprache, die den Sinn der Vorstellung gibt, ausgezeichnet. Dieser Sinn der Farbensprache wird nun aber als der räumliche Sinn anerkannt. Die Farbe ist „ohne ihren räumlichen Sinn malerisch noch nicht lebendig. Darin liegt der große Unterschied