

Gunnar Schmidt

## **Die neuen technisch-seelischen Mittel der Kunst**

Anmerkungen zu den ästhetischen Schriften Wilhelm Ostwalds

### *Aufruf zum Kampf*

Ein auffälliger Zug der ästhetischen Schriften Wilhelm Ostwalds ist die wiederkehrende Kampfrhetorik gegen „Kunstschreiber“ und Kunstwissenschaftler. Kurz nach 1900 ist der Ton des renommierten Naturwissenschaftlers noch vergleichsweise moderat, wenn er bekundet, dass er den „bisherigen antiquarischen und ‚philosophischen‘ Betrieb der Kunstwissenschaften unbefriedigend findet“.<sup>1</sup> Dort würden „grämliche Richter“<sup>2</sup> ihr unwissenschaftliches Unwesen treiben, würden „strenge Tanten versuchen, die Kunst zu erziehen“.<sup>3</sup> 20 Jahre später ist von Abgeklärtheit nichts spüren, Ostwald nennt die Verwalter der Kunst „Händler und Wechsler im Tempel“, die es sich zur Aufgabe gemacht hätten, die „sehr große Masse“ zu kommandieren.<sup>4</sup> Ostwald wird nicht müde zu behaupten, dass in der Welt der Kunst vorwiegend die „schädlichen Einflüsse der normativen Ästhetik“<sup>5</sup>, der „Ästhetik von oben“<sup>6</sup>, wirksam seien und jedweden Fortschritt unterbinden würden. Seltsam ist allerdings die Tatsache, dass er Repräsentanten dieser Ästhetik nicht namhaft macht. Zum Gegner erwählt er sich generalisierend die Vertreter des „sogenannten Neuhumanismus“, die mit dem „Dogma von der unübertrefflichen Herrlichkeit der griechischen Kultur“<sup>7</sup> die sachgemäße Erkenntnis des Kunstwerts erschweren würden. Man kann nur vermuten, dass Ostwald mit solchen Urteilen einige rückwärtsgewandte Professoren an Kunstakademien oder eine veraltete Kunstkritik treffen wollte. Gewichtiger hingegen ist seine Stoßrichtung gegen die Geisteswissenschaften. Die Kunstgeschichte bezeichnet Ostwald als „eine reine Papierwissenschaft“<sup>8</sup>, die „nur mittelalterlich-scholastisch betrieben wurde“<sup>9</sup> und die von der Praxis der Kunst keine Ahnung habe. „Geschichtliche Untersuchungen“, so das apodiktische Urteil, „haben keinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit.“<sup>10</sup> Auf der Basis von Auguste Comtes Drei-Phasen-Gesetz sieht er die Kunstwissenschaft als unterentwickeltes

---

<sup>1</sup> Wilhelm Ostwald: Malerbriefe. Beiträge zur Theorie und Praxis der Malerei, Leipzig 1904, S. III.

<sup>2</sup> Wilhelm Ostwald: Maldilettanten, Typoskript, um 1905, Nachlass Wilhelm Ostwald im Akademiearchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, S. 2.

<sup>3</sup> Wilhelm Ostwald: Kunst und Wissenschaft, Leipzig 1905, S. 3.

<sup>4</sup> Wilhelm Ostwald: Hameier und Wemeier: Meine Kunst – deine Kunst, in: Reclams Universum, Heft 4, 21. Oktober 1926, S. 94–96, hier: S. 95.

<sup>5</sup> Ebd., S. 20

<sup>6</sup> Wilhelm Ostwald: Lebenslinien. Eine Selbstbiographie, Berlin 1926/1927, S. 417.

<sup>7</sup> Wilhelm Ostwald: Monistische Sonntagspredigten, Zweite Reihe, Leipzig, 1912, S. 315.

<sup>8</sup> Ebd., S. 359.

<sup>9</sup> Ostwald: Lebenslinien, S. 417.

<sup>10</sup> Wilhelm Ostwald: Kunstlehre, Typoskript, 1929, Nachlass Wilhelm Ostwald im Akademiearchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, S. 3.

Kolonialgebiet, das noch der „metaphysischen und theologischen Periode“ verhaftet sei.<sup>11</sup> Ganz ähnlich muss sich die philosophische Disziplin der Ästhetik eine sarkastische Platzzuweisung gefallen lassen, wenn Ostwald diese als „Wissenschaft von dem, was man nicht weiß“ definiert.<sup>12</sup> Derart mit einer klaren Konzeption von der Vorrangstellung naturwissenschaftlicher Methodik und Erkenntnishaltung ausgestattet, überzieht Ostwald die Geisteswissenschaften mit herabwürdigenden Verdikten. So nimmt er ein „aufwucherndes Gestrüpp“ wahr, das eine „mystische Ästhetik“<sup>13</sup> hat entstehen lassen; die „Mystiker der Intuition“, die „Kunstschreiber mit gedankenlosen [...] metaphysischen Redensarten“ sowie die „Pfaffen der Kunst“ sieht er angetreten, um sich „gegen die Wissenschaft und den Verstand als gegen ihren gefährlichsten Feind“<sup>14</sup> zu wenden. So sehr Ostwald die geisteswissenschaftliche Fakultät gering schätzte, so sehr musste er sich im Gegenzug den Vorwurf der Ignoranz von dieser Seite gefallen lassen, was wiederum die Provokation seinerseits nach sich zog, seine Opponenten als „Suppenkasparchor“ zu titulieren.<sup>15</sup> Ostwalds offenkundige Lust an der rhetorischen Frontbildung kann man soziologisch als Resultat einer ausdifferenzierten Wissenschaftskultur beschreiben, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Begriff war, die Dominanz der klassischen weichen Disziplinen (Philosophie, Theologie, Recht) zu schwächen, um die harten Fortschrittsdisziplinen der materialistischen und mathematischen Naturwissenschaften an ihre Stelle zu setzen. Aber auch aus der gegenwärtigen Geisteswissenschaft kam die Gegenkritik, Ostwald verfüge lediglich über ein undifferenziertes Kunstverständnis, das sich durch theoretische Inkonsistenzen auszeichne.<sup>16</sup> Dieser harschen Zurechtweisung steht Albrecht Pohlmanns psychologisierende Spekulation gegenüber, wonach Ostwalds aggressive Attitüde aus einer Kränkung entsprungen sein könnte: Er, der Aufsteiger der Handwerkerklasse Rigas, wollte mit seinen Verurteilungen eigentlich die elitäre Klasse der Bildungsbürger treffen, von der er sich oft ausgeschlossen fühlte.<sup>17</sup> Dieses Aufeinanderprallen zweier Logiken, „zweier Kulturen“ (C. P. Snow) vollzog sich nicht nur im Bereich der Fakultäten, beinahe spiegelgleich wiederholte sich die Konfrontation

<sup>11</sup> Ebd., S. 5.

<sup>12</sup> Ebd., S. 4.

<sup>13</sup> Wilhelm Ostwald: Kalik oder Schönheitslehre (1925), in: Uwe Niedersen, Frank Schweitzer (Hg.): Selbstorganisation, Jahrbuch für Komplexität in den Natur-, Sozial- und Geisteswissenschaften, 4 (1993), S. 251–295.

<sup>14</sup> Ostwald: Lebenslinien, S. 381, 407, 431, 441.

<sup>15</sup> Wilhelm Ostwald: Die Harmonie der Formen, Leipzig 1922, S. V.

<sup>16</sup> Silke Jakobs: »Selbst wenn ich Schiller sein könnte, wäre ich lieber Einstein«. Naturwissenschaftler und ihre Wahrnehmung der »zwei Kulturen«, Frankfurt, New York 2006, S. 140–143. Jakobs entwickelt ihr Urteil allerdings allein aus den Aussagen in der *Selbstbiographie* Ostwalds.

<sup>17</sup> Albrecht Pohlmann: Von der Kunst zur Wissenschaft und zurück. Farbenlehre und Ästhetik bei Wilhelm Ostwald (1853–1932), Diss. Phil. 2010, S. 408.

im zeitgenössischen Kunstmilieu: Zwar wurde die Ostwald'sche Farbenlehre rezipiert und von einigen konstruktivistisch und kunsthandwerklich orientierten Gestaltern positiv aufgenommen, aber ebenso wurde sie von nicht wenigen Künstlern heftig kritisiert. Weder die rationalistisch-wissenschaftliche Grundierung seiner Theorie, noch seine dogmatische Betonung der Kategorie *Harmonie* passten in das emotionalisierte Aufbruchsmilieu der Avantgarde, die anderes im Sinn hatte, als Gefälligkeitskunst herzustellen.<sup>18</sup>

In der historischen Rückschau mögen die intellektuellen Scharmützel kaum mehr Interesse beanspruchen. Sie sind jedoch erwähnenswert, weil darin Aspekte enthalten sind, die Ostwald als Vertreter einer historischen Übergangssituation ausweisen. Was sich auf der Diskuroberfläche abspielt – weltanschauliche und epistemische Zweifelsfreiheit, mit denen Ostwald den Eindruck erweckt, hier würde ein Avantgardist der Wissenschaft sprechen, ein Außenseiter, der einen schonungslosen Blick auf das Kunstsystem wirft, ein Erneuerer, der überkommene Ästhetiken und Epistemologien auf die Schutthalde der Geschichte werfen möchte –, erweist sich bei genauer Analyse als doppelt konnotiert: Ostwald wird nicht nur als Sprecher einer engen Wissenschaftsauffassung erkennbar, sondern auch als Repräsentant einer modernen ästhetischen Kultur. Diese Kultur hat ihre Geschichte, die sich auch in die *Epistémè* des Ostwald'schen Denkens eingezeichnet hat, eines Denkens allerdings, das von der eigenen Geschichtlichkeit nicht viel wissen möchte. Mit den folgenden Anmerkungen zu Ostwalds Ästhetik sollen nicht nur die konzeptuellen Brüche und ideengeschichtlichen Abhängigkeiten offengelegt, sondern ebenso die radikalen Überzeugungen und konsequenten Schlussfolgerungen gewürdigt werden.

### *Die Kunst des Gefühls*

Ostwalds Texte zur Ästhetik sind verstreut erschienen, eine längere monografische Abhandlung, in der systematisch eine Theorie entwickelt würde, hat er nicht vorgelegt. Gedruckte Vorlesungen, unveröffentlichte Typoskripte von Aufsätzen, einige Ausführungen in seiner Autobiografie, eine Reihe von Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften, die für das große Publikum und nicht für die Wissenschafts-Community bestimmt waren, sowie mehrere Rezensionen, die sich mit Werken zur Ästhetik befassen, verteilen sich auf die Jahre 1901 bis 1932. Der unsystematische Charakter und die vielfältigen Veröffentlichungskanäle mögen ihren Grund in der schlichten Tatsache haben, dass die Ostwald'sche Theorie zunächst recht einfach anmutet und daher kaum die Nötigung zu einer akribischen akademischen Abhandlung bestand. Aus dieser Veröffentlichungspolitik erklärt sich ebenfalls, dass sich die

---

<sup>18</sup> Siehe die ausführliche Darstellung bei Pohlmann, darin das Kapitel „Ostwalds Farbenlehre und die Avantgarde: Eine rezeptionsgeschichtliche Skizze“.

einzelnen Texte durch Redundanzen auszeichnen. Man gewinnt den Eindruck, dass Ostwalds Interesse vornehmlich propagandistischer Art gewesen war. Über die Jahre jedoch werden an die Wiederholungen immer neue Aspekte geknüpft – psychologische, evolutionäre, technische, kulturalanalytische, kunstpoetische und gesellschaftlich-visionäre.

Der alles leitende Grundgedanke wird bereits 1901 formuliert: Die Kunst erzeuge, so Ostwald, Sinneseindrücke, „welche bestimmte, beabsichtigte Empfindungen und Gedanken auslösen.“<sup>19</sup> 1904 schärft Ostwald diese vorläufige Bestimmung in der programmatischen Schrift *Kunst und Wissenschaft* zu einer „Definition“, die er fortan mit geringen Variationen benutzen wird: „Die Kunst soll uns in den Stand setzen, willkürlich erwünschte Gefühle hervorzurufen.“<sup>20</sup>

Diese Formel überrascht insofern, weil sie von Ostwald als wissenschaftlich deklariert wird. Es wird sich noch erweisen, warum der Naturforscher diese Position beziehen kann. Die intendierte Bescheidenheit und Beschränktheit der Definition ist nicht nur rhetorisch gegen die „theoretischen Ästhetiker“ gerichtet, sie eröffnet vor allem den Horizont auf die ästhetische Moderne mit ihren vielfältigen medialen Möglichkeiten, über Sinnesreize Gefühlssituationen zu generieren. Dass die Einsicht in die emotionsevozierende Wirkung von Kunstwerken als „Ergebnis der neueren Kunstforschung“<sup>21</sup> ausgewiesen wird, so als würde ein zweiter Descartes'scher Nullpunkt der Forschung etabliert worden sein, von dem aus ein neues Kunstdenken entwickelt werden kann, stellt allerdings eine verzerrte Sichtweise zur Schau. Mit der Deklaration der „neueren Kunstforschung“ sind für Ostwald vor allem die Namen Gustav Theodor Fechner und Ernst Mach verbunden, denen es in der Tat nicht um „Ideen und Begriffe der Schönheit, der Kunst, des Stils, um ihre Stellung im System allgemeiner Begriffe, insbesondere ihre Beziehung zum Wahren und Guten“<sup>22</sup> ging, wie es Fechner formuliert, sondern um die experimentelle Erforschung der Ästhetik als Gebiet der Empfindungen. „Farben, Töne, Wärme, Drücke, Räume, Zeiten u.s.w. sind in mannigfaltiger Weise miteinander verknüpft, und an dieselben sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden“, schreibt Mach in der „Antimetaphysischen Vorbemerkung“ von *Die Analyse der Empfindungen* (1896).<sup>23</sup> Mag sich Ostwald innerhalb dieser wissenschaftlichen Genealogie gern in der Rolle des Aufrührers gegen die Normästhetiken gesehen haben, so ist relativierend anzuführen, dass das Affektparadigma spätestens seit dem 18. Jahrhundert zum Bestand des

---

<sup>19</sup> Wilhelm Ostwald: Vorlesungen über Naturphilosophie (1901), Leipzig 1902, S. 434.

<sup>20</sup> Ostwald: Kunst und Wissenschaft, S. 15.

<sup>21</sup> Ebd., S. 17.

<sup>22</sup> Gustav Theodor Fechner: Vorschule der Aesthetik, Leipzig 1876, S. 1.

<sup>23</sup> Ernst Mach: Die Analyse der Empfindungen, 9. Aufl., Jena 1922, S. 1–2.

ästhetischen Schrifttums gehört. Nicht nur das oft zitierte Kant'sche Diktum vom „interesselosen Wohlgefallen“ ist hier zu nennen, Edmund Burkes Schrift *Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1759), David Humes *Of the Standard of Taste* (1757) oder Johann Joachim Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) sind nur einige der wirkungsreichen Schriften, die dem Sensualismus verpflichtet waren. Kunst fungierte nicht mehr ausschließlich als mythischer Sinngeber oder nomothetischer Geschmacksvermittler, stellte vielmehr Zivilisierungs- und Sublimierungsangebote für das bürgerliche Publikum dar, das Empfindsamkeit und Verinnerlichung übte. Der Sensualismus erkennt in der Sinnesausstattung des Menschen die Bedingung für Lebensintensivierung und sogar für die Glücksbefähigung, wobei „die helfende Kunst“, wie es Johann Gottfried Herder formuliert, die natürliche Genussbefähigung zu ergänzen hat.<sup>24</sup>

Gewiss, die Diskurswelten des 18. und beginnenden 20. Jahrhunderts unterscheiden sich, doch wird Ostwald gegen Ende seines Lebens die utopischen Versprechungen und Hoffnungen der Aufklärung aufnehmen und die Prophezeiung aussprechen, dass es eine „reiche und mannigfaltige Kunst“ geben wird, die „jedem eine Gabe zu bringen vermag, die ihn erfreut und beglückt.“<sup>25</sup>

Das Denken, das in der Gleichung *Kunst=(erwünschtes) Gefühl* komprimiert wird, ist allerdings nicht nur als Fortsetzung einer Strömung aus der Diskursgeschichte zu deuten; ebenso erweist es sich als korrespondierend mit Tendenzen im zeitgenössischen Kunstmilieu. Ostwald ist insgesamt zurückhaltend mit Bemerkungen über die Kunst seiner Zeit, und so ist nur punktuell erkennbar, welche Entwicklungen er wahrgenommen hat. Unübersehbar ist jedoch die Nähe seines Gefühlsmonarchismus' zur Kunst kurz vor und nach 1900, in der sich eine Renaissance des Affektiven unter neuen Vorzeichen herausbildet. Als drei Wegmarken sind die Bewegungen des Ästhetizismus, des Expressionismus und schließlich des Suprematismus zu nennen. Um diesen Zusammenhang zu plausibilisieren, ist an eine Bemerkung Ostwalds anzuknüpfen, wonach „für die Beschaffenheit der meisten Empfindungen aber ein bestimmter Ablauf einer Reihe aufeinanderfolgender Theilempfindungen wesentlich ist“.<sup>26</sup> In dieser Formulierung artikuliert sich die Sensibilität für die feinstoffliche Empfindungsfähigkeit, auf die die Kunst zu reagieren habe, mehr noch, die sie zu entwickeln habe. Ostwald ist der Ansicht, dass die traditionellen Kunstmedien wie

---

<sup>24</sup> Siehe Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Bd. 1, Berlin, Weimar 1965, darin die Kapitel „Die Sinnlichkeit unsres Geschlechts“ und „Die Glückseligkeit der Menschen“.

<sup>25</sup> Wilhelm Ostwald: *Die Zukunft der Kunst*, in: *Illustrierte Zeitung*, Nr. 4545, 178. Band, 21. April 1932, S. 444.

<sup>26</sup> Ostwald: *Vorlesungen*, S. 441.

Malerei oder Skulptur dies kaum mehr zu leisten in der Lage sind, und so sieht er es als notwendig an, die Kunstmedien beständig zu erweitern – durch neue Materialien, Licht und Technologien. Die Ausdifferenzierung der Erlebnisintensität durch Vervielfältigung der Erlebnissituationen war exakt das Programm des Ästhetizismus, wie es in Joris-Karl Huysmans Roman *À Rebours* (1884) narrativ ausformuliert wurde. Der Held der Geschichte, der Adlige Des Esseintes, wendet sich von der Wirklichkeit ab, um in seinem Landhaus eine reine Kunstwelt zu errichten. Nicht einen neuen Lebenssinn zu suchen, ist sein Anliegen, vielmehr geht er daran, die Effekte unmittelbarer Sinnesreizungen zu erforschen. Sein Utopia reinen Genusses gestaltet er, indem er mit Farben, Licht, Düften, Wörtern, Edelsteinen, Bildern, Nahrungsmitteln, Pflanzen, Likör und Musik experimentiert. Der Text ist weniger ein Roman als die systematische Beschreibung von Versuchsanordnungen und notierter psychischer Zustände. Das ästhetische Labor des Dandys ist nicht unähnlich der Situation in der Psychiatrie Jean Marie Charcots, die zur gleichen Zeit berühmt wurde. Auch dort wurden die Insassen als Passionsopfer von sensorischen Experimenten in Szene gesetzt, um das Verhältnis von Reiz, Empfindung und Expression studieren zu können. Der physiologische Körper wird mit allerlei visuellen, Geruchs-, Hör- und Fühlreizen stimuliert, Prozeduren, die man als sensorielle Suggestion bezeichnen kann.<sup>27</sup>

Die zeithistorischen Andeutungen machen deutlich, dass in zwei unterschiedlichen Kulturen moderne Aisthesis-Forschungen betrieben wurden, die dem gleichen epistemischen Dispositiv folgten. Mit der Erfahrung der fortschreitenden Autonomisierung der Kunst einerseits und der modernen medialen Reizzunahme andererseits wird ein Menschenbild konstruiert, mit dem jenseits zweckhafter Weltverankerung ein purifizierter Sinnlichkeits- und Expressionismus-Mensch Kontur gewinnt. Ernst Bloch hat 1923 in der zweiten Auflage von *Der Geist der Utopie* diesem Verhältnis eine dialektische Reflexion gewidmet, in der die Realität einer systemisch differenzierten Gesellschaft zur Sprache gebracht wird.

Die Bedingungen der Möglichkeit der Maschine und ihrer reinen Verwendung sind letztthin geschichtsphilosophischer Art, eng verbunden mit den Bedingungen der Möglichkeit eines antiluxuriösen Expressionismus [...] der so ganz anderen Fälligkeit dieser Tage: der rein seelischen, musikhafte, zum *Ornament* verlangenden Expression.<sup>28</sup>

Blochs Skizze benennt die Sphärentrennung von Kunst und technischer Rationalität, die von Max Weber inspiriert gewesen sein mag. Weber hatte in seinen religionssoziologischen Schriften den Konflikt zwischen religiöser, wissenschaftlicher und künstlerisch-spielerischer

---

<sup>27</sup> Siehe Gunnar Schmidt: *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Paderborn 2003, darin das Kapitel „Attitüden“.

<sup>28</sup> Ernst Bloch: *Geist der Utopie*, 2. Fassung von 1923, Frankfurt am Main 1985, S. 23, 25.

Rationalität thematisiert. Was Bloch „große Expression“<sup>29</sup> nennt, heißt bei Weber „innerweltliche Erlösung“, die durch die auf Genuss abgestellten Eigenwerte der Kunst bewirkt wird, eine Erlösung „vom Alltag und, vor allem, auch von dem zunehmenden Druck des theoretischen und praktischen Rationalismus.“<sup>30</sup>

Ostwalds Kunstkalkül der künstlichen Erzeugung willkommener Gefühle gehört in diesen Kontext kultureller Differenzierung. Auch er stellt fest, dass die kulturverbindende Leistung der Kunst im Zuge der Moderne abgenommen hat; wo einst mythische, religiöse oder andere weltanschauliche Funktionen im Vordergrund standen, dort traten sensoruell-innerliche Werte an die Stelle. Aufgrund der Versachlichungskraft von Wissenschaft, Technik und Wirtschaft, die zum Motor der geistigen Umbildung wurde, erhält die Kunst eine neue Rollenzuweisung. Ostwald betrauert den Funktionsverlust keineswegs, vielmehr sieht er im Sinne des Ästhetizismus einen Gewinn für das Seelenleben: „Die Kunst tritt nämlich dort ein, wo unser Leben uns nicht genügend willkommene Gefühle liefert. Unter dem Wort willkommene Gefühle verstehe ich durchaus nicht süße und zarte allein, sondern auch kräftige, ja sogar schmerzliche.“<sup>31</sup>

Kunst wird, so der Eindruck, zum Kompensationsmedium für ein nicht gelebtes Leben. Unter den Bedingungen einer umfassenden pragmatischen Gesellschaftsorganisation ist diese Zwecksetzung unvermeidbar. Gleichzeitig ruht in dieser Aufgabe ein widerständiges Element, das auf Verwirklichung drängt. Darauf weist, ausgestattet mit materialistischem Messianismus, Ernst Bloch hin, wenn er in den expressiven Formen den traumhaften Vorgriff auf ein anderes Leben ausmacht. Nicht Trost für das schlechte Leben, vielmehr Aufruf zum besseren ist im Schmuckwert des Kunstwerks versteckt. Bloch identifiziert darin einen „noch latenten, errettbaren, dezidiert geistigen Sinn“, einen „vorbildlichen Gewinn für die Expression“, der jedem zugänglich ist.<sup>32</sup>

Der demokratische Gestus in Blochs Metaphysik hatte etwa zeitgleich seine Entsprechung in der revolutionären Kunst der Sowjetunion. Kasimir Malewitschs Suprematismus entsprach der Situation des gesellschaftlichen Neubeginns und der Entstehung eines neuen Menschenbildes. In dem 1927 erschienenen Manifest *Die gegenstandslose Welt* wird jede Kunst abgelehnt, die dem Staat oder der Religion dient, die die Sittengeschichte illustriert oder dem Gegenstand als solchem gewidmet ist. Der Suprematismus setzt sich zum Ziel, die

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 26.

<sup>30</sup> Max Weber: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I, Tübingen 1988, S. 555. Der zitierte Satz wurde zwischen 1915 und 1919 geschrieben.

<sup>31</sup> Ostwald: Monistische Sonntagspredigten, S. 316.

<sup>32</sup> Bloch: Geist, S. 27, 28.

innere Welt auszustatten. Für Malewitsch ist die Gegenständlichkeit ein Gefängnis für die Vorstellungen und Empfindungen, weswegen die Gegenstandslosigkeit die Rolle des Befreiers übernehmen muss – denn in ihr wirkt „die Suprematie der reinen Empfindung.“<sup>33</sup> Auch Malewitsch gibt darüber Auskunft, dass die neue Formensprache ein Glücksgefühl enthält, eine erfüllte Leere, die utopisch konnotiert ist: „Aber das beglückende Gefühl der befreienden Gegenstandslosigkeit riß mich fort in die ‚Wüste‘, wo nichts als die Empfindung Tatsächlichkeit ist . . . – und so ward die Empfindung zum Inhalte meines Lebens.“<sup>34</sup> Das Wort vom Lebensinhalt ist ernst zu nehmen, denn es bringt eine Grundhaltung der Avantgarde zum Ausdruck, die darin besteht, eine erweiterte Anthropologie zu visionieren. Leben ist mehr als Lebenserhaltung, beinhaltet die Einlösung von noch nicht realisierten Existenzformen. Kunst und Revolution kamen im Suprematismus insofern zusammen, als die reale Erfahrung eines Seinswechsels nach den Oktoberereignissen 1917 künstlerisch ausgedeutet und ausgestaltet werden konnte.

Zurückkehrend zu Ostwalds weitaus sachlicher formulierten Haltung ist vorerst festzuhalten, dass der Kompensationsgedanke auch bei ihm den Keim zum Sozialismus enthält. Bereits 1912 äußert er die zweifelsfreie Meinung, dass die Maschinen in absehbarer Zeit einen Zustand erreicht haben werden, „wo alle von der Menschheit konsumierten Güter auf technischem Wege verhältnismäßig leicht und schnell hergestellt werden.“<sup>35</sup> Einhergehend damit wird der Arbeitstag auf nur wenige Stunden reduziert sein, was die Frage aufwirft, mit welchen Beschäftigungen die Menschen dann ihre Zeit vertreiben werden. Die Antwort liegt für Ostwald auf der Hand: „die Kunst muß dazu herangezogen werden.“<sup>36</sup>

Es folgt der Logik dieser Utopie, dass die Kunst nicht mehr die sein kann, die sie einmal war. Mögen auch weiterhin Bildwerke, Literatur oder Musik im alten Stil fortbestehen, die konsumiert werden können, so sollen es vornehmlich Ausdrucksaktivitäten sein, die als allgemein praktizierte Kunst aufgewertet werden:

Für den jüngern Teil der dann lebenden glücklichen Menschheit wird es sich in erster Linie um *aktive Kunst* handeln, um freie Betätigung der verfügbaren Energien in Gesang und Tanz, in Sport und Spiel, in all solchen das Leben heiter gestaltenden und den Körper gleichzeitig schöner und wirksamer machenden freiwilligen Betätigungen, die sich dann zu wahren Bedürfnissen des Lebens entwickeln werden.<sup>37</sup>

Zwanzig Jahre später, in dem letzten veröffentlichten Text Ostwalds, wird der Gedanke der

---

<sup>33</sup> Kasimir Malewitsch: Die gegenstandslose Welt, München 1927, S. 65.

<sup>34</sup> Ebd., S. 66.

<sup>35</sup> Ostwald: Monistische Sonntagspredigten, S. 359.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Ebd., S. 359–360.



glücklichen Zukunft wieder aufgenommen und „eine so reiche und mannigfaltige Kunst“ in Aussicht gestellt, „daß sie jedem eine Gabe zu bringen vermag, die ihn erfreut und beglückt. [...] Das ist die Zukunft der Kunst. Sie kann größer und bedeutsamer kaum gedacht werden.“<sup>38</sup>

Die Emphase, mit der die Aufgabe der Kunst beschrieben wird, unterscheidet sich nicht mehr von jener der Avantgarde-Künstler oder des marxistischen Philosophen. Gleichzeitig ist der Wiederhall einiger Aufklärer, schwärmerischer Romantiker und Ästhetizisten zu vernehmen, die wie Ostwald einen enormen Hoffnungsdruck auf die Kunst ausübten: Die Kunst soll für ein geglücktes Leben zuständig sein, das sich von den Restriktionen moralischer und pragmatischer Rationalität abgesondert hat. Ostwalds Haltung, mag sie sich auch als geschichtslos ausgeben, lässt sich bis auf Friedrich Schillers ästhetische Utopie zurückverfolgen, die er nach der Französischen Revolution in seinen Briefen zur ästhetischen Erziehung formuliert hat:

Mitten in dem furchtbaren Reich der Kräfte und mitten in dem heiligen Reich der Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten, fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins, worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet.<sup>39</sup>

Ostwalds Text über die Zukunft der Kunst liest sich wie ein polyphoner Intertext, in dem auch die sozialistische Stimmlage Oscar Wildes ihren Platz gefunden hat. In dem 1891 veröffentlichten Essay „Der Sozialismus und die Seele des Menschen“ heißt es:

Wäre diese Maschine das Eigentum aller, so hätte jedermann Nutzen davon. Sie wäre der Gemeinschaft von grösstem Vorteil. Jede rein mechanische, jede eintönige und dumpfe Arbeit, jede Arbeit, die mit widerlichen Dingen zu tun hat und den Menschen in abstoßende Situationen zwingt, muss von der Maschine getan werden. [...] *Jetzt verdrängt die Maschine den Menschen. Unter richtigen Zuständen wird sie ihm dienen.* Es ist durchaus kein Zweifel, dass das die Zukunft der Maschine ist [...] Die Maschine wird, während die Menschheit sich der Freude oder edler Musse hingibt – Musse, nicht Arbeit, ist das Ziel des Menschen – oder schöne Dinge schafft oder schöne Dinge liest, oder einfach die Welt mit bewundernden und geniessenden Blicken umfängt, alle notwendige und unangenehme Arbeit verrichten.<sup>40</sup>

Die andeutenden diskurshistorischen Vergleiche veranschaulichen, das Ostwalds Denken zu einer Ideengeschichte ästhetischer Utopien gehört. In seiner einfachen Kunstformel von der Erzeugung erwünschter Gefühle konzentriert sich die Vorstellung, dass aus dem sensualistischen Umgang mit der Kunst eine demokratische Vergesellschaftung des

---

<sup>38</sup> Ostwald: Die Zukunft.

<sup>39</sup> Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1794), Stuttgart 1989, S. 125.

<sup>40</sup> Oscar Wilde: Der Sozialismus und die Seele des Menschen [The soul of man under socialism] (1891), in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/drei-essays-6324/3>.

Genießens hervorgehen kann.<sup>41</sup> Damit zeichnet sich zweierlei ab: auf der einen Seite eine reine Kunst, die nichts mehr zu sagen hat, und auf der anderen Seite ein Kunstakteur, der nicht mehr mit dem Schema Künstler/Rezipient zu fassen ist. Bevor diese Spur bei Ostwald aufgenommen wird, ist in kurzer Erläuterung auf die evolutionäre Grundlegung der Genuss-Ästhetik einzugehen.

### *Kunst-Evolutionismus*

Dass Ostwald seine Kunstdefinition als wissenschaftlich deklarieren konnte, ist aus dem Kontext seiner Verbundenheit mit den Naturwissenschaften seiner Zeit zu verstehen. Seine Ablehnung geisteswissenschaftlicher Ansätze hinderte ihn nicht daran, eine eigene Schönheitslehre zu skizzieren. Diese setzt sich allerdings nicht zum Ziel, das Schöne in seinen empirischen Erscheinungsweisen, historischen und sozialen Bedingungen zu erforschen. Anstatt künstlerische Wertung oder verstehende Soziologie zu betreiben, verschiebt Ostwald die Perspektive auf den *sensiblen* Rezipienten, der zwischen Natur und Kultur steht. Die empfangsbedürftige Seele-Leib-Einheit erlangt die Würde eines wissenschaftlichen Gegenstandes, weil der Bereich der Gefühle der experimentellen Psychologie zugänglich ist. Unter dem Begriff *Psychologie* versteht Ostwald weder die romantische Psychiatrie noch die Psychoanalyse, sein wissenschaftlicher Rahmen wird von der Psycho-Physik bzw. der physiologischen Psychologie gesetzt. In seiner Schrift „Kalik oder Schönheitslehre“ kann man daher folgende Sätze lesen, in denen sich die fast wörtliche Wiedergabe der bereits zitierten Formulierung von Ernst Mach findet:

Um zu dem Begriff zu gelangen, den wir Schönheit nennen wollen, stellen wir zunächst fest, daß die Schönheit sich an das Gefühl wendet. Wir unterscheiden in unserem Innenleben Gefühle, Empfindungen und Gedanken. *Empfindungen nennen wir die Erlebnisse, die uns durch die Sinne vermittelt werden, wie Töne, Farben, Drücke, Gerüche, Geschmäcke, Wärme, Kälte usw. Gedanken sind die Erinnerungen daran und die Ergebnisse ihrer Verbindung.*<sup>42</sup>  
[Hervorhebung G.S.]

Der Rekurs auf die physiologische Ebene der Empfindungen ist für Ostwald von eminenter Bedeutung, da diese als Vorbedingung des ästhetischen Erlebnisses angesehen wird. Für den biologisch motivierten Seelenforscher ist es eine Tatsache, dass angenehme und unangenehme Gefühle in der Frühgeschichte des Menschen eine wichtige Funktion im

---

<sup>41</sup> Die Tatsache, dass die Avantgarde das Prinzip der konventionellen Sagbarkeit und der klassenmäßigen Zuordnung von künstlerischen Expressionen aufzulösen versuchte, hat Jacques Rancière in der Formulierung „egalitäre Aufteilung des Sinnlichen“ zusammengefasst. Jacques Rancière: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006, S. 32.

<sup>42</sup> Ostwald: Kalik, S. 275.

Selbsterhaltungsverhalten hatten: Da jedes Lebewesen in unaufhörlicher Wechselwirkung mit seiner Umgebung steht, muss es über Unterscheidungsfähigkeit verfügen, denn die Wirkung von Reizen „sind entweder lebensfördernd oder schädlich. Das Wesen ist nur lebensfähig, wenn es schädliche Einwirkungen abzuwehren, fördernde aufzunehmen, womöglich aufzusuchen vermag. Hier haben wir den Ursprung der Gefühle.“<sup>43</sup> Da jedoch der Kulturmensch nicht mehr der tierischen Selbsterhaltung unterworfen ist, kann er die ehemals reflexhaften Andrängungen in beherrschbare Gefühle verwandeln. Die Kunst tritt damit an die Stelle der ehemals reizerfüllten Umwelt und sorgt für „Gefühle zweiter Ordnung“, die zum Selbstzweck aufgewertet werden.

Man kann in dieser Konstruktion den Einfluss Charles Darwins erkennen, der in seiner Studie zu den Emotionsausdrücken bei Mensch und Tier diese Gefühlsgenealogie erstmals theoretisiert hat.<sup>44</sup> Die Naturalisierung des Gefühlslebens und die damit verbundene Kulturtheorie hatte im 19. Jahrhundert und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts weitreichende diskriminierende Wirkungen: Es gehörte zum ethnologischen und psychiatrischen Diskursbestand der Epoche, dass Kinder, Wilde und Verrückte als vorkulturelle Wesen klassifiziert wurden, deren Triebleben nicht von den dämpfenden und sublimierenden Einwirkung der Kultur geprägt sei. Diese Ordnungssicht vertritt auch Ostwald:

Kinder und Wilde haben ein ganz vorwiegend von Gefühlen erfülltes Innenleben; mit steigender Kultur treten die Empfindungen und Erinnerungen (und die aus ihnen entwickelte Verstandestätigkeit) mehr und mehr in den Vordergrund. Ein hochkultivierter Mensch ist daran erkennbar, daß er seine Gefühle mittels des Verstandes im Zaume hält; ein unkultivierter daran, daß er hierzu unfähig ist.<sup>45</sup>

Scheinen die Kinder und die Wilden ein erfülltes lustbetontes Gefühlsdasein zu leben, so sind sie in gleichem Maße auch den nicht willkommenen Gefühlen ungefiltert ausgesetzt; ihre Not besteht darin, dass sie das Verhältnis zwischen Reiz und Emotion nicht gestalten können. Im Laufe des Zivilisationsprozesses zieht mit der Improvisation, die noch dem Augenblick verhaftet ist, die Kunst ins Lebensverhältnis ein. Nach und nach, so Ostwald, entwickelte sich daraus das Prinzip der „natürlichen Auslese“ der Formgewinnung, etablierte sich „eine grundlegende Umgestaltung der Kunstleitung“. Mit der Auslese liege „die Aufgabe vor, das Vorhandene, das bei seiner Entstehung mehr oder weniger unreif zur Welt gekommen war,

---

<sup>43</sup> Ebd., S. 285.

<sup>44</sup> Charles Darwin: The Expression of the Emotions in Man and Animals, London 1872.

<sup>45</sup> Ostwald: Kalik, S. 294.

immer vollkommener zu *wiederholen*.<sup>46</sup> Der evolutionäre Gedanke bedeutet für die Gefühlskultur, dass diese einem beständigen Ausdifferenzierungsprozess unterliegt mit dem Effekt einer stetigen Bereicherung. Ostwald entwirft damit ein Menschenbild, das den *homo aestheticus* in seinem Verhältnis zur strategisch ausgearbeiteten Kunst der willkommenen Gefühle als einen Emotionsvirtuosen darstellt.

An dieser Stelle ist einzuschieben, dass die ästhetischen Schriften fast durchgängig in der Rhetorik der Behauptung geschrieben sind. Ostwald liefert weder Begründungen im Sinne der empirischen Psychologieforschung, noch beschreibt er eigene Reaktionen bei der Rezeption konkreter Kunstgegenstände. Die These von der sensuellen Ausdifferenzierung aufgrund der Kunstentwicklung wird einmal jedoch mit einem Beispiel veranschaulicht. 1930 geht Ostwald auf den Tatbestand ein, dass in den Zeitschriften die Fotografie die Handzeichnungen verdrängt habe. Nicht nur lobt er fotografische Kapazität, Feinheiten weitaus eindrucksvoller als die Zeichnung darzustellen, vor allem hebt er hervor, dass sie das Sensorium für die Grauwerte geschärft habe:

Diese neue Kunst [der Fotografie] verfügt über so unverhältnismäßig viel reichere Möglichkeiten schönheitlicher Gestaltung, daß sie heute schon, wo diese Entwicklung noch jung ist, den Beschauern eine unabsehbare Fülle neuer Eindrücke aufgetan hat, an denen die Künstler vorbeigegangen waren, ohne sie aufzunehmen. [...] Erst die Photographie hat uns u.a. gelehrt, das Grau der Flächen als geschlossene Farbe zu empfinden. [...] Und je allgemeiner und sicherer der Lichtbildner lernt, sich der Kamera zu bedienen, um so reicher wird der Schatz der Schönheit, der nun auch der breiten Masse zugänglich wird.<sup>47</sup>

Diese Darlegung ist bemerkenswert: Ostwald schildert sein ästhetisches Erleben so, dass man glauben könnte, hier spräche ein Medienbeobachter aus der unmittelbaren Anschauung. In diesem Zusammenhang ist jedoch zu erwähnen, dass es zwischen 1926 und 1927 zu einem intensiven Kontakt mit dem Bauhaus kam. Ostwald hielt 1927 Vorträge am Bauhaus, über deren Inhalt allerdings wenig bekannt ist; er rezipierte die Bauhausbücher und stand im Briefwechsel sowie Gesprächsaustausch mit einigen zentralen Akteuren.<sup>48</sup> Im Hinblick auf das Zitat zur Fotografie ist Lászlo Moholy-Nagy zu erwähnen, der 1925 in einem Bauhausbuch eine identische Sichtweise vertritt:

Es entsteht ein neues Qualitätsgefühl für das Hell-Dunkel, das strahlend Weiße, die mit flüssigem Licht gefüllten schwarz-grauen Übergänge, den exakten Zauber feinsten Gewebes: in den Rippen der Stahlkonstruktion ebenso wie in dem Schaum des Meeres – und das alles festgehalten im hundertsten oder tausendsten Teil einer Sekunde.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Ostwald: Kunstlehre, S. 24.

<sup>47</sup> Wilhelm Ostwald: Die Maltechnik jetzt und künftig, Leipzig 1930, S. 5.

<sup>48</sup> Pohlmann: Von der Kunst, darin das Kapitel „Ostwalds Bauhaus-Rezeption“.

<sup>49</sup> Lászlo Moholy-Nagy: Malerei Fotografie Film, München 1925, S. 26.

Im Buch wird die Aussage mit einer Reihe von Fotogrammen Moholy-Nagys illustriert. In der erweiterten Zweitaufgabe von 1927 ist einem der Bilder die Legende „Die Kontrastbeziehungen zwischen Schwarz-Weiß mit den feinsten Grauübergängen“ beigegefügt.<sup>50</sup> Ob Moholy-Nagy beeinflussend auf Ostwald gewirkt hat, indem er ihm seine mikrologischen Beobachtungen mitgeteilt und Fotogramme zur Ansicht gebracht hat, oder ob beide unabhängig von einander die neuen sinnlichen Qualitäten der Fotografie als wirkmächtig erkannt hatten, ist unerheblich. Es zeigt sich an dieser singulären Passage im Werk Ostwalds, dass er zu diesem Zeitpunkt eine ästhetische Sensibilität herausgebildet hatte, die nicht mehr zwischen Artefakten der Kunst und der Nicht-Kunst unterschied. Die Nähe zu Moholy-Nagy ist insofern herauszustellen, da dieser Künstler an der Grenzaufklärung zwischen den sogenannten freien und angewandten Künsten gearbeitet hat.

Die Ostwald'sche evolutions- und trans-biologische Begründung findet damit Anschluss an die oben beschriebene sensualistisch-ästhetizistische Kultur seiner Zeit, die in der Perspektive des Naturforschers als Fortsetzung *und* kulturelle Überwindung des Naturprogramms erscheint. Das mit dieser Betrachtungsweise die Kunstproduzenten auf ein neues Selbstverständnis verpflichtet werden und eine gesellschaftliche Neupositionierung stattfindet, ist unvermeidlich. Für Ostwald stellt die Verwissenschaftlichung des Künstlerberufs die Leitmaßnahme dar, mit der der Künstler in die Lage versetzt wird, sich die „neuen technisch-seelischen Mittel“ zu eigen zu machen, „für welche in unserer Zeit die Möglichkeiten entstanden sind.“<sup>51</sup>

### *Kunstpoetik*

Ostwald lässt keinen Zweifel daran, dass Wissenschaft und Kunst genealogisch zusammengehören, wenngleich sie sich im historischen Prozess in ihren Methoden auseinander entwickelten.<sup>52</sup> Dieses Spannungsverhältnis von Zusammengehörigkeit und Alterität lässt sich am thematischen Wandel innerhalb seiner Schriften zur Ästhetik ablesen. In den frühen Abhandlungen – vor der Ausarbeitung der Farbentheorie – artikuliert Ostwald ein beinahe romantisches Verständnis, wonach der Künstler ein Experte für Wahrnehmungsfeinsinn ist. In den *Malerbriefen* von 1904 ist zu lesen:

Der Künstler muss sein Auge und sein Bewusstsein unaufhörlich dazu zwingen, sich jene für die Zwecke des praktischen Lebens erworbene innere Bearbeitung und Umgestaltung der

---

<sup>50</sup> Lászlo Moholy-Nagy: *Malerei Fotografie Film*, München 1927, S. 69.

<sup>51</sup> Ebd., S. 18.

<sup>52</sup> Siehe Ostwald: *Kunst und Wissenschaft*, S. 13–14.

Gesichtseindrücke wieder abzugewöhnen; er muss sich dazu erziehen, nur Formen und Farben zu sehen, ohne Beziehung auf das, was sie ‚in Wirklichkeit‘ darstellen. In dem Maasse, als er diese ‚Wirklichkeit‘ auszuschalten gelernt hat, wird er in den Stand gesetzt sein, in seinen Bildern den Eindruck der Wirklichkeit wiederzugeben.<sup>53</sup>

Wirklichkeit und Wirklichkeitsrepräsentation stellen nichts anderes dar als den bloßen Schein oder Lichteindruck einer Sache. Mit dem Begriff *Realismus*, wie er seit dem 18. Jahrhundert in unterschiedlicher Weise aufgefasst wird und mit dem synthetische Akte des Weltverstehens bezeichnet werden, hat diese Auffassung wenig zu tun. Entscheidend ist die Umstellung auf eine Bewusstseinshaltung ohne semantische Beeindruckbarkeit. Im Denken des Naturforschers kommt diese Grundeinstellung dadurch zum Ausdruck, dass er es durchgehend vermeidet, sich eingehender mit Fragen der Kunstinhalte, der Stile oder Genres zu befassen. Er nimmt konsequent eine technisch-formalistische Sichtweise ein. Ob ein Künstler realistisch, symbolistisch oder gegenstandslos arbeitet, ist für ihn unerheblich, da Kunst als Form- und Farbgebungsmedium der Effektproduktion dienen und nicht als Weltanschauungsmedium fungieren soll. Im Zitat wird diese Grundhaltung mit dem Wort *Eindruck* zur Geltung gebracht. *Eindruck* jedoch ist janusköpfig, was deutlich wird, wenn man zwei ideengeschichtliche Hinweise anführt. Beide Referenzen verbinden sich in ihrer Unterschiedlichkeit bei Ostwald zu einem modernen Konzept von Wahrnehmungssubjektivität.

Die erste Referenz geht zurück auf das 18. Jahrhundert. 1774 formuliert Denis Diderot eine ähnliche Haltung wie Ostwald, wenn er analytisch die Wahrnehmung als Vorstufe kultureller Bedeutungsgebung ausweist:

Was nehme ich wahr? Formen. Und was noch? Formen. Den Inhalt kenne ich nicht. Unter Schatten wandeln wir als Schatten für die anderen und für uns selbst. Wenn ich den Regenbogen auf der Wolke betrachte, so sehe ich ihn; doch für denjenigen, der unter einem anderen Winkel betrachtet, ist dort nichts.<sup>54</sup>

Der Aufklärer formuliert damit implizit, dass es eine Subjektivität gibt, die sich gegenüber der Objektivität durchsetzt. Man kann darin einen platonischen Erkenntniszweifel erkennen, doch sind es die Künstler, die daraus einen erlebnishaften Mehrwert generieren. Die bewusstseinsmäßige Entscheidung, „nur Formen und Farben zu sehen, ohne Beziehung auf das, was sie ‚in Wirklichkeit‘ darstellen“, führt nämlich zu einer Technik der Selbsterregung. Der Wunsch, eine eindrückliche „Erscheinung“ nachzubilden, weil diese starke Gefühle im Künstler hinterlassen hat, zwingt ihn dazu, die Erinnerung zu schulen, d.h. das aufgeladene

---

<sup>53</sup> Ostwald: Malerbriefe, S. 162–163.

<sup>54</sup> Denis Diderot: Elemente der Physiologie (1774), in: ders.: Philosophische Schriften, Bd. 1, hrsg. v. Theodor Lücke, Westberlin 1984, S. 591–762, hier: S. 761.

innere Bild im Kunstwerk wiederzugeben. Am Beispiel der Produktionsweise der eigenen Landschaftsmalerei veranschaulicht Ostwald seine Kunstpoetik:

So ergab sich sozusagen als technische Notwendigkeit der Betonung irgend eines Zentralgedankens oder vielmehr eines Zentralphänomens, welches der Grund für die bildnerische Wiedergabe war. [...] Insbesondere wenn ich nach einer solchen Naturstudie in der Werkstatt ein Bild herstelle, wird die Erinnerung an den damaligen Eindruck so lebendig, dass sie nahe an ein erneutes Erlebnis heranreicht.<sup>55</sup>

Das Anliegen ist nicht Wirklichkeitserkundung, sondern die Herausbildung von impressionistischer Intensität, die sich wiederum übersetzt in expressionistische Artikulation. Man kommt nicht umhin, den Ostwald'schen Gedanken mit jener berühmten Passage aus dem Vorwort der *Lyrical Ballads* (1800) von William Wordsworth in Beziehung zu bringen.

I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity: the emotion is contemplated till, by a species of reaction, the tranquillity gradually disappears, and an emotion, kindred to that which was before the subject of contemplation, is gradually produced, and does itself actually exist in the mind. In this mood successful composition generally begins, and in a mood similar to this it is carried on; but the emotion, of whatever kind, and in whatever degree, from various causes, is qualified by various pleasures, so that in describing any passions whatsoever, which are voluntarily described, the mind will, upon the whole, be in a state of enjoyment.<sup>56</sup>

Wordsworths Poetik trifft sich mit der von Ostwald, denn in beiden Fällen wird nicht nur die Beobachtung zum Gegenstand der Reflexion gemacht, sondern ebenso die Selbstbeobachtung. Diese ist auf das Affektionsszenario gerichtet, aus dem der Künstler Schlüsse für die technische Umsetzung ins Kunstwerk ziehen muss. Denn Ziel muss es sein, die Affekte über die Gestaltung und das Medium dem Rezipienten zu übermitteln: „Künstler haben berufsmäßig die Quellen willkommener Gefühle zu finden und zu regeln, [...] bevor sie sie wiedergeben und anderen Menschen zugänglich machen können.“<sup>57</sup>

Die romantische Poetik war im 19. Jahrhundert und bis zum Expressionismus von enormer Bedeutsamkeit. In Ostwalds kühlerer Version kommt darüber hinaus ein weiterer Zug zum Vorschein, der für seinen Zeitgenossen Edmund Husserl zum zentralen Anliegen wird. Während Ostwald daran arbeitet, seine ästhetische und kunstpoetische Theorie zu formulieren, entsteht zeitgleich Husserls Idee der phänomenologischen Reduktion. Mit diesem Verfahren beabsichtigte Husserl, die „Erfahrungswelt“, die überall und vielfältig „mit Kultursinn“ ausgestattet ist, zu abstrahieren und „den Blick auf das Universum der sich damit

---

<sup>55</sup> Wilhelm Ostwald: *Meine Bilder* (1905), in: *Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft*, 4 (2002), S. 48–50, hier: S. 49.

<sup>56</sup> William Wordsworth: *Lyrical Ballads*, London 1800, S. xxxiii–xxxiv.

<sup>57</sup> Ostwald: *Kunst und Wissenschaft*, S. 24.

vereinigenden puren dinglichen Realität zu richten.“<sup>58</sup> An dieser Stelle ist nicht zu diskutieren, ob eine Selbstbeobachtung, die erkennen will, wie sich die Welt im Bewusstsein konstituiert, gelingen kann. Husserls Ansatz, der kaum noch romantisch zu nennen ist, verweist jedoch in seinem Absehen von den sinnhaft konstruierten Dingen und in der Purifizierung der Welt Dinge zu reinen Formen auf Tendenzen der ästhetischen Avantgarde und lässt eine Nähe zu Ostwalds Idee der formalistischen Expressionskultur erkennen. Bevor diese Kultur der Farbe erörtert wird, ist die zweite Phase der kunstpoetischen Reflexion kurz zu umreißen. In ihr kommt es zu einem Versachlichungsschub, während die romantischen Akzentsetzungen kaum mehr thematisiert werden.

Einhergehend mit der Ausarbeitung der Farbtheorie während des Ersten Weltkriegs, die auf Messung von Farbwerten und abstufter Reihenbildung basiert, kommt Ostwald zu der Überzeugung, dass es eine „naturgesetzliche Quelle schöner Farbempfindungen [...], eine Quelle farbiger Harmonien“ gäbe.<sup>59</sup> Die unvermittelte In-Beziehung-Setzung von mathematischer Erkenntnis mit der Empfindungsrealität bildete den zeitgenössischen Streitpunkt: Ostwald entwirft nämlich einen neuen Typus des Künstlers, der zum Anwender der Farbgesetze werden soll – immer mit dem Ziel, erwünschte Gefühle hervorzurufen. Wurde in der ersten Phase der Kunstpoetik der Künstler als Empfindsamskeits- und Übertragungsexperte beschrieben, tritt in der Folge der gebildete Anwendungsfachmann an seine Stelle: „Jeder theoretische und technische Fortschritt hat nicht hemmend, sondern immer nur steigernd auf die Entwicklung der Kunst wie der Künstler gewirkt.“<sup>60</sup> Nicht handwerkliche Kompetenz oder imaginative Superiorität unterscheiden den Professional vom Amateur, sondern die Bereitschaft zur Wissenschaftlichkeit. Ostwald nähert sich damit konstruktivistischen und funktionalistischen Richtungen innerhalb der Avantgarde an.<sup>61</sup> Mit der Forderung nach Anwendungswissen wird ein Korrespondenzsystem errichtet, das eigentlich obsolet geworden war. Schon die repräsentativen Kunstvorstellungen seit der späten Neuzeit gingen von einem harmonischen Zusammenspiel von Künstlerintention und Rezeption aus: Was die Kunst sagte, konnte übersetzt und verstanden werden, wenn man die Codierungen durch Stil- und Genrekonventionen im Zusammenspiel mit den jeweils zugewiesenen Themen erlernt hatte. In der Moderne zerfällt dieses geregelte Zusammenspiel von *poesis* und *aisthesis* zugunsten einer kreativen Unordnung; der Kunstrezipient wird nun

---

<sup>58</sup> Edmund Husserl: Phänomenologische Psychologie, Hamburg 2003, S. 118–119.

<sup>59</sup> Wilhelm Ostwald: Farbensönheit (1926), in: Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft, 4 (2002), S. 51–57, hier: S. 51.

<sup>60</sup> Wilhelm Ostwald: Der Künstler und die Farbenlehre (1928), in: Mitteilungen der Wilhelm-Ostwald-Gesellschaft, 2 (2003), S. 35–40, hier: S. 39–40.

<sup>61</sup> Zur Rezeption im Bauhaus siehe Pohlmann: Von der Kunst, darin das Kapitel „Ostwalds Bauhaus-Rezeption“.



mehr und mehr aufgefordert, seine Haltung zum Werk eigenständig zu finden.<sup>62</sup> Bei Ostwald gibt es zwar keine kulturellen Codierungen mehr, doch übernimmt das Dispositiv der naturgesetzmäßigen Harmonie die Funktion der Regelung. Indem Ostwald von einer vorkulturellen Ordnungsidee ausgeht, die – der monistischen Konzeption folgend – sowohl im materiellen wie im geistigen Bereich wirksam ist, kann er einerseits die „neuen technisch-seelischen Mittel“ als Fortsetzung der gegebenen Naturlogik installieren, andererseits ist er befreit von einer wie auch immer konzipierten Regelpoetik und Normästhetik, die genaue Darstellungskonventionen festlegen will.<sup>63</sup> Die Farb- und Formenlehre legt allein formale Parameter fest, innerhalb derer Kunst entstehen soll – Semantiken beziehungsweise Codes der Aussagbarkeit sind allenfalls marginale Kontingenzen. Dennoch ist die Ostwald'sche Schlussfolgerung aus dieser Poetik ein Plädoyer für die Fesselung des Rezipienten durch einen Reiz-Reaktions-Mechanismus:

In der Tat: wären wir über die Bewegungen des Gemüts und die veranlassenden Kräfte ebenso klar wie über die Bewegungen der Elektrizität und die elektro-motorischen Kräfte, so würden wir die größten Kunstwerke planmäßig erbauen können, wie wir heute die größten Elektrizitätswerke planmäßig erbauen.<sup>64</sup>

Ostwald beschreibt hier seinen Traum der kalkulierten Affekt-Effekte. Damit ist auch das Wunschbild formuliert, von dem große Bereiche des Designs und der kulturindustriellen Produktionen getrieben sind, die im ideologischen Gepäck stets die gezielte Machbarkeit von Eindrücklichkeit mit sich führen. Entsprechend erscheint in Ostwalds Text nur wenige Zeilen nach dem Aufruf zur Planung der „größten Kunstwerk“ der Rekurs auf die Werbepsychologie:

Wem dies unwahrscheinlich aussieht, der braucht sich nur zu erinnern, daß einigermaßen ähnliche psychologische Aufgaben bereits mit einer großen Sicherheit von der modernen Werbetechnik gelöst werden. Sie beruht auf wissenschaftlicher Erforschung und Benutzung der Gesetze der Massenpsyche und erreicht auf diesem Wege täglich größere und sichere Erfolge.<sup>65</sup>

Mag Ostwald auch das Wort *Künstler* im Diskurs führen, so ahnt man, dass er eher den Sensationsingenieur im Blick hat. Dieser geht von der grundsätzlichen Plastizität und Abrufbarkeit von Emotionen aus. Für den Harmonietheoretiker verbindet sich mit der

---

<sup>62</sup> Jacques Rancière hat für diese beiden Komplexe bekanntlich die Begriffe „repräsentatives Regime“ und „ästhetisches Regime“ geprägt.

<sup>63</sup> Insofern ist Silke Jakobs zu widersprechen, die Ostwald unterstellt, dass er unreflektiert an frühneuzeitliche Rhetorik und Poetik anknüpfen würde. Jakobs: »Selbst wenn ich Schiller sein könnte«, S. 140.

<sup>64</sup> Wilhelm Ostwald: Von der Kunst zur Wissenschaft, in: Radio Wien 5 (1929), S. 318–319; 337–338; 353; 366–367, hier: S. 367.

<sup>65</sup> Ebd.

Machbarkeit von Emotionsatmosphären nicht das Schreckensbild einer von Medien manipulierten Gesellschaft; ähnlich wie die ästhetischen Utopisten (Futuristen, Konstruktivisten, Bauhaus) verfolgt Ostwald das Reformmodell einer farbenfrohen Kultur, in der individuelle Expressivität und Gesellschaftsgestaltung Hand in Hand gehen sollen.

### *Aufbruch in eine neue ästhetische Kultur*

Mit dem Entschluss, die Kunsttheorie zu verwissenschaftlichen, weitet Ostwald in der Folge seinen Kunstbegriff stetig aus. Ausgehend von der Skepsis gegenüber der kanonisierten hohen Kunst, die er für weithin überschätzt hält<sup>66</sup>, und der eingangs referierten Abkehr von einer historischen Sichtweise, kann er das Verhältnisses von Kunst und Kunstgenuss neu regeln. Sein Anliegen ist es, einen demokratischen Relativismus zum Recht zu verhelfen: An die Stelle einer von Fachkulturen vermittelten Geschmacksdiktatur habe das Menschenrecht auf unregelte Kunstproduktion und -konsumption zu treten: „Jeder Mensch hat das Recht auf *seine* Kunst [...]. Dann wird an ihm die Kunst ihren wahren sozialen Beruf erfüllen, die Menschen glücklicher zu machen.“<sup>67</sup> Mit dieser Deklaration wird nicht nur die Kunst der Dilettanten – die Werke der „Malweibchen auf der Wiese“<sup>68</sup>, die „Hasen und Rehe aus buntem Steinzeug“ im Gartenrasen<sup>69</sup> – als gleichberechtigt im großen Zusammenklang der Künste angesehen, sondern in gleichem Maße diverse Freizeitbetätigungen wie Sport, Tanz und Spiel. Offenkundig wurde Ostwald von unterschiedlichen Zeitphänomenen inspiriert – seien es die Werkkunst- und Jugendbewegungen<sup>70</sup>, die Amateurvereinigungen<sup>71</sup> oder die Werbe- und Zeitschriftenkultur mit ihrer neuen Massen-Ikonografie. Bei all dem entsteht der Eindruck eines Kunstpopulismus, der zielgenau auf die Trivialisierung des Ausdrucks hinarbeitet. Doch würde man mit einem solchen Urteil der Vielgesichtigkeit des Farbenforschers nicht gerecht werden.

In den letzten Jahren seines Lebens äußert Ostwald wiederkehrend Vorhersagen über die Entwicklung der Kunst, wobei er ausgehend von dem Begriff Lichtkunst, der zunächst die Malerei bezeichnet, mit einem nur kleinen Gedankensprung zur Lichtkunst der Scheinwerfer,

---

<sup>66</sup> Ostwald: Malerbriefe, S. IV.

<sup>67</sup> Ostwald: Hameier, S. 96; siehe auch Monistische Sonntagspredigten, S. 358.

<sup>68</sup> Ostwald: Maldilettanten, S. 2.

<sup>69</sup> Ostwald: Hameier, S. 94.

<sup>70</sup> In der ersten Ausgabe von „Jugend. Münchner Wochenschrift für Kunst und Leben“ heißt es programmatisch: „Jugend ist Daseinsfreude, Genussfähigkeit, Hoffnung und Liebe [...] Jugend ist Farbe, ist Form und Licht.“ Jugend, 1 (1896), S. 4.

<sup>71</sup> Siehe die programmatische Schrift von Alfred Lichtwark: Die Bedeutung der Amateur-Photographie, Halle a.S. 1894. Darin nimmt Lichtwark vorweg, was bei Ostwald zur Kunstweltanschauung wird: „Aber das geistige Leben eines grossen Teils der gebildeten Gesellschaft droht zu veröden [...], seit der Dilettantismus auf den Index gesetzt ist.“ (S. 5).

Projektoren und Projektionsflächen gelangt. Mit diesem Perspektivwechsel ließen sich zwei Parameter neu regeln, die mit der Malerei nicht oder nur beschränkt gegeben sind, um das Anliegen emotiver Intensitätssteigerung zu verfolgen: die räumliche und zeitliche Ausdehnung der visuellen Künste. 1921 bezieht sich Ostwald auf historische und zeitgenössische Vorbilder: Feuerwerk, beleuchtete Springbrunnen, „die Farbenspiele des Bildwerfers, farbig wechselnde Beleuchtungswirkungen bei Schautänzen und Ausstattungsstücken“. <sup>72</sup> Er kannte offenbar Loïe Fuller, die in den 1890er-Jahren ihre Serpentinanz-Performances mit farbigen Lichtprojektionen illusionistisch aufwertete, wie auch das sich ausbreitende Stadtlicht, die mit aufwändigem elektrischem Licht geschmückten Weltausstellungen, die Lichterfeste und die Schaufenster-Illuminationen der Kaufhäuser, mit denen Stimmungen des Wunderbaren erzeugt wurden. <sup>73</sup> Ein frühes herausragendes Beispiel lieferte Walter D'Arcy Ryan, einer der ersten Lichtdesigner, der 1915 auf der *Panama-Pacific Exposition* in San Francisco eine beeindruckende monumentale Bewegungschoreografie mittels Farblicht inszenierte. In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es unter anderem dazu: „The Tower of Jewels with more than a hundred thousand dangling gems was flood-lighted, and the myriads of minute reflected images of light-sources glittering against the dark sky produced an effect surpassing the dreams of imagination.“ <sup>74</sup>

Auch wenn Ostwald die Ausstellung nicht besucht hatte, er lebte in einer lichtspielenden und kinematografischen Medienwelt. Daher kann er sagen, dass die „am Kino entwickelten technischen Möglichkeiten die Aussicht auf einen schnellen Aufstieg [der künstlerischen Möglichkeiten der zeitlichen Farbkunst] gewähren.“ <sup>75</sup> 1927 konkretisiert er seine Vision und kommt zu der für ihn ungewöhnlichen ästhetischen Entscheidung, dass die zukünftige immaterielle Kunst sich von der Gegenstandsbehaftetheit des Kinofilms befreien wird. Diese „abstrakte oder absolute, nämlich aller Gegenständlichkeit freie Lichtkunst“ müsste es erreichen, „daß man jedes vorgelegte bunte Bild an der Wand in ganz beliebiger Weise nach Form und Farbe, nach Helligkeit und Dunkelheit, nach Schärfe und Verschwommenheit, geschwind oder langsam, ruckweise oder stetig umwandeln kann. Dann würde der Lichtkünstler über ein großes Orchester verfügen, mit dessen Hilfe er Lichtsymphonien

---

<sup>72</sup> Wilhelm Ostwald: Die Farbkunst der Zukunft, Typoskript, 1921 Nachlass Wilhelm Ostwald im Akademiearchiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Berlin, S. 6.

<sup>73</sup> Siehe Wolfgang Schivelbusch: Licht, Schein und Wahn. Auftritte der elektrischen Beleuchtung im 20. Jahrhundert, Berlin 1992; ders.: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München, Wien 1983.

<sup>74</sup> M[atthew] Luckiesh: Artificial Light. Its Influence upon Civilization, New York 1920, S. 307.

<sup>75</sup> Ostwald: Die Farbkunst der Zukunft, S. 6.

ausführen kann.<sup>76</sup> Diese Kunst – wie die kinematografische – soll eine für die Massen sein, unwiderstehlich, ein „vollständiges Farbenkonzert“, in dem „die Folge der Erscheinungen mit gleicher oder größerer Sicherheit stundenlang eine entsprechende Reihe von Gefühlen hervorrufen kann, wie dies ein musikalisches Kunstwerk tut, indem es deren Verlauf mit seinen neuen Mitteln abbildet.“<sup>77</sup>

Das Zukunftspathos in Inhalt und Tonalität ähnelt dem des Futurismus. In konzeptueller Nachbarschaft zu Ostwald befindet sich die bereits 1911 von Umberto Boccioni formulierte Fantasie einer gigantischen Erregungskunst aus Licht und Farbe:

Wir werden Leinwände und Pinsel beiseite legen. Wir werden der Welt – anstelle der Bilder – riesige ephemere Gemälde bieten, die aus den leuchtenden Farben elektrischer Scheinwerfer und farbigem Gas gebildet sind. Wenn sie ihre Bündel, ihre Spiralen und ihre Netze am Firmament harmonisieren, werden sie die komplexe Seele der Menschenmassen der Zukunft mit Begeisterung erfüllen.<sup>78</sup>

Die Tatsache, dass nicht nur die frühen Lichtdesigner sich längst daran gemacht hatten, an dem Projekt einer immersiv funktionierenden Emotionskunst zu arbeiten, sondern auch eine Reihe von Musikern, die seit Ende des 19. Jahrhunderts vielfältige Versuche unternommen hatten, Farbmusiken zu kreieren, sowie die Künstler aus dem Bereich des abstrakten Films, in dem die rhythmisierende Strukturierung von Farbe und gegenstandslosen Formen im Vordergrund standen, findet bei Ostwald keine Erwähnung.<sup>79</sup> Der abstrakte Film nahm bekanntlich in den 1920er-Jahren seinen Anfang und hatte in dem Jahrzehnt auch seinen ersten Höhepunkt. Als sich Lászlo Moholy-Nagy 1925 im Bauhausbuch 8 – Ostwald kannte das Buch<sup>80</sup> – auf dieses Filmgenre explizit bezieht, formuliert er eine Idee, die eine deutliche Korrespondenz mit Ostwalds Lichtspiel aufweist. In seiner Beschreibung eines zukünftigen Kinos mit einer kugelförmigen Projektionsfläche, auf der gleichzeitig mehrere Filme projiziert und dabei laufend bewegt werden, macht er die Bemerkung, dass ein solches Kino „für ungegenständliche Lichtprojektionen in der Art der Photogramme ebenso geeignet, wenn nicht geeigneter sein [wird]. Mit Einschaltung farbiger Wirkungen können noch reichere Gestaltungsmöglichkeiten entstehen.“<sup>81</sup> In eben jenem Bauhausbuch werden auch die „Reflektorischen Farbenspiele“ von Ludwig Hirschfeld-Mack beschrieben, die 1923 erstmals am Bauhaus aufgeführt wurden.

---

<sup>76</sup> Wilhelm Ostwald: Kommende Lichtkunst, in: Neue Freie Presse, 25. September 1927, S. 29–30, hier: S. 30.

<sup>77</sup> Ostwald: Von der Kunst, S. 367.

<sup>78</sup> Zit. n. Christa Baumgarth: Geschichte des Futurismus, Reinbek b. Hamburg 1966, S. 71.

<sup>79</sup> Albrecht Pohlmann gibt an, dass Ostwald „über die Avantgarde-Kunst der 1920er Jahre allenfalls lückenhaft informiert war“. Albrecht Pohlmann: Von der Farborgel zur Zeitlichtkunst, in: Wilhelm Ostwald: Farbsysteme. Das Gehirn der Welt, hrsg. v. Peter Weibel, Ostfildern 2004, S. 40–53, hier: S. 53.

<sup>80</sup> Siehe Pohlmann: Von der Kunst, S. 372.

<sup>81</sup> Moholy-Nagy: Malerei, 1925, S. 33–35.

Ostwalds Idee der Farbenkonzerte entsteht also inmitten einer sich bereits entfaltenden Lichtkunstkultur, in der die Trennlinie zwischen Entwürfen einer kommenden und bereits realisierten Lichtkunst kaum deutlich zu ziehen ist. Neben möglichen Inspirationsquellen, die für Ostwalds Konzept einer anti-naturalistischen Farbspielkunst bedeutsam gewesen sein mögen, ist abschließend ein außerkünstlerischer Aspekt einzubeziehen, der dem Konzept eine besondere historische Signatur verleiht.

Dass Ostwald der Kunst eine umfassende Entlastungsfunktion für das Seelenleben zuschreibt, gewinnt eine geradezu therapeutische Qualität, wenn man die damalige sozialpsychologische Befindlichkeit imaginiert. In dem Text „Die Farbkunst der Zukunft“ von 1921 macht er am Ende die Bemerkung, dass „unmittelbar aus dem Schutt, Blut und Elend des Weltkrieges die Wunderblume einer neuen Kunst erblühen wird, welche alle Voraussetzungen einer wirklichen Volkskunst erfüllt.“<sup>82</sup> Nicht nur die traumatische Erfahrung der zurückliegenden Verwerfungen, auch die nachlaufenden Konfrontationen zwischen den rechten und linken Kampftruppen der Weimarer Republik, die Klassenkämpfe und die Weltwirtschaftskrise waren in ihren disharmonischen Wirkungen dazu angetan, utopisch über sie hinauszudenken. Die Harmonie- und Glückssehnsucht als Kernidee der Kunst wirkt schlicht – und gehört doch aus diesem Grund unabdingbar zur Epoche des Umbruchs mit ihren Gewaltförmigkeiten und Hässlichkeiten. Die Träumerei von einer wissenschaftlichen Kunst, die eine Gemeinschaft der Genießer und Gefühlsbelebten hervorbringt, gehört ins Register avantgardistischer Weltveränderbarkeit. Die Entscheidung für die Gegenstandslosigkeit, zu der Ostwald durch seine Farbforschungen gelangt, stellt mehr als eine formale Annäherung an die Kunstmoderne dar. Sie ist im Kern politisch, weil dem Lichtspiel, das als allgemeiner luxuriöser Besitz zu denken ist, die Aufgabe zukommt, ein Harmonieverhältnis zwischen Innen- und Außenwelt, ein gemeinsames Schwingungsverhältnis zu erzeugen. Die Kunst generiert *einen* monistischen Raum, in dem die Teilhabe – nicht der Kampf und das Zerstörungswerk – entscheidend für das richtige Leben ist. Mag Wilhelm Ostwald die Implikationen seiner ästhetischen Theorie auch nicht aussprechen, sein Kunstort wird als offen, sich ausdehnend gedacht – als ein Ort, der irgendwann identisch mit den Lebensverhältnissen sein wird.

---

<sup>82</sup> Ostwald: Die Farbkunst der Zukunft, S. 8.