

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 31 (1944)
Heft: 11: Ausländische Kunst

Artikel: Intuition und Reflexion in der Entstehung des Kunstwerkes
Autor: Brock, Erich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-25048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Intuition und Reflexion in der Entstehung des Kunstwerkes

Von Erich Brock

Das «und» in diesem Thema scheint uns, obwohl es das keineswegs immer war, heute ziemlich geläufig. Unsere psychologisierende, historisierende, relativierende Betrachtungsweise lehrt uns, daß es kein Kunstwerk gibt, welches ohne Intuition, keines, das ohne Reflexion entsteht, und daß die verschiedene Mischung dieser beiden Beiträger Frage des Typus, der Zeitlage, des Gegenstandes ist. Wir sehen in der Geschichte und in der Gegenwart schöpferische Menschen aufkommen, welche einem Vulkan gleich, kaum wissend, wie ihnen geschieht, Werke von phantastischer Vollendung hervorsprudeln, fast ohne zu denken und zu bessern, und dann sterben oder versanden. Wir sehen andere, die mit treuherzigen Banalitäten beginnen und dann durch lebenslange lichtlose Arbeitsqual unaufhörlicher Werk- und Selbstvertiefung, Überholung und Feilung zu Ergebnissen von ebenso großer Gültigkeit gelangen. Wir sehen Künstler, denen alles unter den Händen blüht, was sie so hinwerfen, alles zerstört wird, woran sie zum zweiten Mal die Hand legen; andere, die den Stift fünfzigmal ansetzen müssen, ehe der Umriss überhaupt aus schlaffer Zerfahrenheit die Eindeutigkeit des Lebendigen zusammenrafft.

Frühere Zeiten, welche die Ungerechtigkeit absoluter Stellungnahme nicht scheuten, haben jenes «und» keineswegs anerkannt*. Es gab mehrfach solche, in denen die Entstehung des Kunstwerks als reine Entzückung und Entrückung erschien, die der Mensch nur mit sich geschehen lassen müsse. Allerdings ist diese Anschau-

* Nietzsche hat es nacheinander von *beiden* Seiten her bestritten. 1876/77 spielt er die «unermüdliche Arbeit» des Künstlers gegen die «sogenannte Inspiration» aus (im 155. Aphorismus von «Menschliches, Allzumenschliches»); 1888 schildert er in dithyrambischen Tönen die Eingebung seines «Zarathustra» als die Erfahrung, «bloß Inkarnation, bloß Mundstück, bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein... Dies ist *meine* Erfahrung von Inspiration... Eine Glückstiefe... ein Lichtüberfluß... eine Göttlichkeit». (Nachwort der Herausgeberin, Werke in 4^o, VI 482/3). M. v. Ebner-Eschenbach dagegen: «Wer von Schaffens*freude* spricht, hat höchstens Mücken geboren.» Lionardo da Vinci: «L'ordinare è opra signorile; l'oprare è atto servile.» Stifter: «Jede meiner Arbeiten ist herrlich schimmernd... solange sie im Entwurfe... ist, darum trage ich ihn manchenmal so lange im Haupte herum; jede macht mich fast unglücklich, wenn sie fertig ist.»

ung immer mehr bei Nichtkünstlern, ja bei bewußten Gegnern der Kunst (wie Platon**) einheimisch gewesen. Und ebenso gab es solche Zeiten, denen die Kunst reines Kunsthandwerk, Gehirn- und Handtechnik, ja sogar Wissen bedeutete – Zeiten des Alexandrinertums, welches die höhere Kunstwirklichkeit dadurch ersteigen will, daß die Direktheit des Alltags durch eine kunstvolle, nach festen Übereinkünften einzusetzende Umschreibung ersetzt wird. Allerdings entrichtet der Manierismus eben als solcher wiederum seine Huldigung an die Intuition, indem es oft gerade erlesene, einmalige, steile Erlebnishaltungen sind, die zum Klischee gemacht werden. Aller bloße Manierismus ist eine ungemischte Verkörperung des ewigen Drangs der Menschen zur Sicherung: Sicherung vor dem Freien, Unbeherrschbaren alles Lebendigen und Schöpferischen, und dadurch Beunruhigenden und Entsichernden; aber auch Sicherung des Lebendigen, Schöpferischen und dadurch Lustvollen, durch Kanalisierung und Beherrschung. Manierismus ist also der Drang, das Lebendige zu töten und doch zu bewahren – es in eine ruhende Formel zu bannen, aus der man es jederzeit mit einem mechanischen Handgriff herausnehmen kann, im übrigen aber nicht davon behelligt zu werden.

In der Tat ist die Täuschung dabei eine elementare. Der Geist ist selbst in seiner niedrigsten Form zum größeren Teil unmechanisch; nur das *Bewußtsein* vom Geiste kann sich an seinen kleineren mechanischen Teil klammern. Jeder Schritt des Gedankens könnte in unendlich vielen andern Richtungen gehen als er es tut. Jede Stellungnahme ist ohne reine Zwangsläufigkeit und muß verantwortet werden. Jede Schlußfolgerung, die mit mechanischer Notwendigkeit gezogen wird, ist nur ein Wandschirm vor der völligen Freiheit in der Aufstellung ihrer Vordersätze. Grauen packt einen, wenn man bedenkt, daß solche einfache Einsicht mehr als anderthalb Jahrtausende lang nicht vorhanden war – um diese Zeit davon abzuhalten, daß sie die Aufstellung der Schlußgesetze in ihrer Notwendigkeit als die Entdeckung der Kunst mißverstand, wesentliche Wahrheiten auf maschinellm Wege zu fabrizieren. Nur der platonische Gedanke, die Wahrheit sei etwas irgendwo

** «Der Dichter taugt zu nichts, bevor er nicht jegliche Besinnung gelassen hat und keine Vernunft mehr in ihm weilt.» (Ion 5348.)

dinglich Vorhandenes, das an seiner rechnerischen Verlässlichkeit erkannt werde, konnte zu dieser Verirrung führen. Dieselbe Verirrung machte sich in der Kunst breit. Daß auch das Schöne sich auf Grund ewig feststehender Zahlenproportionen mechanisch erzeugen lasse, ist ein Ungedanke, der in der Kunstgeschichte immer wieder auftaucht. Hier wie dort wird, was bestenfalls eine negative Bedingung ist, zur positiven umgefälscht; weil das Positive eben *frei* ist. Glücklicherweise ist meistens der Mensch, und sicherlich der echte Künstler, tiefer als er weiß. Das Gefühl solcher Proportions- und Schönheitsgesetze gab ihm oft einen Halt gegenüber dem Bodenlosen der Inspiration; und je mehr die Kunst auf diese angewiesen ist, desto wohlthätiger waren ihr von je bestimmte verstandesmäßige Versicherungen des Bewußtseins – wenn sie das Bewußtsein nur nicht unmittelbar gegen die Intuition verschlossen, sondern es auf sinnvolle, mehr reflektierende Nebenrückichten des Kunstwerks ablenkten. Diese Nebenrückichten sind auf der einen Seite die einer gewissen Ursächlichkeit: der Künstler ahme eine mehr oder minder mechanisch vorhandene Wirklichkeit nach. Auf der andern Seite die einer gewissen Zweckhaftigkeit: das Kunstwerk diene restlos einem gesetzten, mehr oder minder mechanischen Gebrauchszweck.

Die nachzuahmende Wirklichkeit kann die erste sein – die der Natur; oder eine zweithafte, etwa die Antike. In beiden Fällen kann unter dem Bewußtsein der bloßen technisch treuen Nachahmung die schöpferische Urschau entspringen. Im ersten allerdings eher, denn die Natur ist unendlich. Was der Menscheng Geist geformt hat, kann nur hinweisen auf das Unendliche. Natürlich ist es die bildende Kunst, in welcher der Gedanke der Nachahmung die größte Rolle gespielt hat; und es hat etwas Erschütterndes, zu sehen, wie in Zeiten, wo die Wirklichkeit dieser Kunst mit souveräner Freiheit daherfährt wie ein Elementarereignis der Natur, die dazugehörige Theorie nichts anderes weiß, als in den kindlichsten Wendungen das Täuschende der Wirklichkeitsnachahmung zu preisen – während heute, wo das wissenschaftliche Bewußtsein der Gestaltungsfreiheit des angeblich nachahmenden Geistes bis ins Feinste auf die Sprünge gekommen ist, es mit dem wirklichen Machtbereich dieser Freiheit trotz ungebändigstem Gebrauch derselben mäßig bestellt ist. Wir sehen bereits daraus, daß die platonische Idee, was man habe, müsse man auch wissen, falsch und verhängnisvoll ist.

Die zweite Deckung durch das Objektive und Vernünftige, welche die freie Intuition in großen Schöpferzeiten hatte, ist die des Zweckes. Das Kunstwerk als rein zweckbestimmtes scheint uns noch mehr seiner Idee zu widerstreben denn als bloß nachahmendes. Und doch haben die Künstler solcher Zeiten nichts selbstverständlicher gefunden, als unter die gehobenen Handwerker gezählt zu werden. Es waren *dieselben* Männer, welche Truhen, Wappen, Fahnen, Ladenschilder bemalten (daher «schildern», und früher, niederländisch heute noch, «Schilder» = Maler) – und andererseits Bildnisse wie auch

kirchliche Figurentafeln von oft höchster Persönlichkeit schufen. Jenes diente dem werktäglichen, dies dem festtäglichen Gebrauche, das war der ganze Unterschied. Und die Bildnisse hatten den Gebrauchswert, die tatsächlichen Züge geliebter Menschen ins Gedächtnis zu rufen oder einer schönen Frau zu erlauben, ihre Jugendblüte dokumentarisch festzuhalten, oder einem überlieferungsfrohen Adligen, sich der Einheit mit seinen Vorfahren bewußt zu bleiben. Und als dann das Bewußtsein über die Enge des Nächsten und Persönlichen hinausragte, fiel es der Kunst weithin zu, von Städten und Landschaften, getreu, wie sie sind, Kunde zu vermitteln. All dies Gebrauchshafte wurde mit der Zeit von der mechanischen, mechanisch vervielfältigbaren Abbildung übernommen. Damit wurde ein ganz überwiegender Teil der Kunst erbarmungslos der ungedeckten, vorwandslosen Intuition ausgeliefert.

Wo auf dem Gebiete der Sakralkunst noch Gebrauchsaufgaben gestellt waren, begann mehr und mehr das Bewußtsein ihrer selbstverständlichen und objektiven Gültigkeit zu fehlen. Das hat aber nicht allein für das engere Gebiet dieser Kunst seine Bedeutung, sondern für alle Kunst überhaupt. Menschen, die schöpferische Geisteswerke als eindeutige Gebrauchsdinge, *selbst* von einer letzten Getragenheit gedeckt, hinstellen, sind – mit einer gleich namhaft zu machenden Ausnahme – die einzigen, welche Werke von naturhaftem Ausmaß formen können, ohne davon zermalmt zu werden. Die großen Bildhauer von Chartres, Reims, Straßburg, Bamberg, Naumburg, die so namenlos wie der letzte Steinmetz ihren Beitrag zu dem Gesamtwerk der himmelanstrebenden Kathedrale lieferten, ohne Rücksicht, ob er vielleicht überhaupt nicht würde gesehen werden können – Bach, der auf jeden Sonntag je nach den eben verfügbaren Musikern zu Gottes Ehre und zur Erbauung der gerade anwesenden Gemeindeglieder eine Kantate zu Papier brachte, ohne Gedanken an weiterreichende Verwendung, darunter die größten Meisterwerke der Tonkunst überhaupt – Hegel, der in seiner ungeheuerlichen Gläubigkeit den Umfang des menschlich-göttlichen Geistes im mündlichen, sich im Augenblick rundenden Vortrag abschritt und dann seine Studenten entließ mit dem Wort: Ich wünsche Ihnen wohl zu leben – alle diese Geister äußersten Maßes, die ihre Schau für das lebendige aufgetragene Jetzt von Mensch zu Mensch ausströmten – ihr Werk vermochte allein Ausmaße und Schicksal der Natur selbst anzunehmen, welche gelassen erzeugt und hinstreut und zu Grunde gehen läßt, wie es der höheren Macht gefällt. In trüberes Licht rückt dem gegenüber der alte Goethe, der nicht mehr die Gelassenheit hatte, um dem Zudrang der Lasten von Belanglosigkeit in seine Gesamtausgabe zu widerstehen. Und gar unfruchtbar erscheinen daneben jene üblichen Geister geringer Tragweite, deren Gier nach der trügerischen Ewigkeit von Niederschrift, Druck, Veröffentlichung nichts aussagt als das Bewußtsein der Erschöpfbarkeit ihrer Quelle. Wie eng und mitleidig wird uns etwa zu Gemüte angesichts eines Gesprächspartners, dem eine leidliche Formulierung

glückt und dem wir's von da an ansehen, wie er gern zu Haus wäre, um seinen Fund zu Papier zu bringen, seine Intuition pfleglich auswerten zu können; wie weit und wohl dagegen einem andern gegenüber, der seine Freunde in Gespräch und Brief mit vollwertigen Gaben bewirtet, die dafür und nur dafür entstehen. Denn nur der Grandseigneur, welcher genug hat, um ganz schenken zu können, vermag zu improvisieren. Nur er vermag persönlich Zugespitztes zu geben, das nicht gleich eine sentenziöse publikumssüchtige Allgemeinheit an sich reißt.

Doch ist hier noch eine Einschränkung zu machen zugunsten eines Typus, den Marie von Ebner-Eschenbach andeutet in ihrem Worte: «Es gibt eine nähere Verwandtschaft als die zwischen Mutter und Kind: die zwischen dem Künstler und seinem Werk.» Doch sagt sie an anderer Stelle: «Jeder Künstler soll es der Vogel-mutter nachmachen, die sich um ihre Brut nicht mehr bekümmert, sobald sie flügge geworden ist.» Wenn dies nicht jeder Künstler aufbringt, so braucht das noch nicht kleinliche Selbstversessenheit zu sein. Es kann eine echte sachliche Liebe zum eignen Erzeugnis zugrunde liegen. Hector Berlioz schrieb am 19. Februar 1837 an Robert Schumann, um ihm zu erklären, warum er seine Symphonien nicht zur auswärtigen Aufführung aus der Hand gebe. «Ich liebe diese armen Kinder mit einer gänzlich unparteiischen Vaterliebe.» Und er fährt fort: «Je n'ai jamais compris, je l'avoue, au risque de paraître ridicule, comment les peintres riches pouvaient, sans un déchirement d'entrailles, se séparer de leurs plus beaux ouvrages pour quelques écus, et les disséminer aux quatre coins du monde, aussi que cela se pratique journellement.» Er vergleicht dies dann mit der Handlungsweise eines Anatomen, der den Leichnam seiner sehr geliebten Tochter kunstvoll bis zur täuschenden Lebensähnlichkeit konservierte, um ihn dann doch für viel Geld einem Interessenten zu verkaufen. Typisch ist aber doch, daß dieser ganzen Anschauung das Kunstwerk irgendwie als ein konservierter Leichnam erscheinen muß, und sie nicht begreift, daß der Künstler sich davon trennt, so lange er zeugungstüchtig bleibt. Berlioz will sein Werk dauernd «weiter bebrüten».

Im allgemeinen wird diese Haltung auch mehr die von späten, romantischen Perioden sein. Mit dem Fortschritt der Zeit und des Bewußtseins zu solchen hin verschwanden die Deckungen der Intuition immer mehr. Der Künstler stand durch eine immer dünnere Scheidewand hindurch sich selbst gegenüber. Er griff zu, um sich der Quelle seiner Intuition zu bemächtigen, und griff weithin ins Leere. In dieser Gegenüberstellung entzog sich nicht nur das Subjekt des Kunstschaffens, sondern ebenso sehr das Objekt. Ein Beispiel dafür sind die frühen Daguerrotypien. Daß die von ihnen aufbewahrten Gesichter unvergleichlich ausdrucksvoller, gestalteter, gehaltvoller, persönlicher aussehen als die auf den heutigen Lichtbildern, liegt nicht nur an der geradlinig fortschreitenden subjektivistischen Zersetzung der Persönlichkeitsform seither, die sich ja auch in der Ent-

wicklung der Handschriften abbildet. Sondern der Eindruck ist unausweichlich, daß sich der Menschengest nur eine kurze Anlaufzeit lang in seiner Nacktheit der Maschine preisgab und dann sich aus der Gestalt in seine Tiefe zurückzog – so wie Traumbilder, die das Innerste der Seele bloßlegen, vor dem einfallenden Bewußtseinsstrahl fast sofort in die Untergründe versickern. An diesem «fast», das Ernst Jünger einmal mit dem blitzschnell flüchtenden Getier – Asseln, Schlangen, Skorpione – unter einem umgedrehten Steine vergleicht, liegt allerdings sehr viel. Auf dieselbe Weise, wie uns hier bei den Daguerrotypien ein kostbarer Einblick von fast erschütternder Voraussetzungslosigkeit verstattet wird, verhält es sich auch mit bestimmten Zeiten größter Kunst. Es sind die Zeiten, wo der Menschengest aus jenen objektiven Deckungen – nachdem sie, abgestorben, nur noch beengten und verfälschten – frei hervortritt und sich selber zufällt wie eine Braut – in der Meinung, die schöpferische Schau nun unerschöpflich im Besitz zu haben. Es verrät eine letzte Bestimmtheit des Menschen, ob er solche Renaissance-Zeiten oder die Mittelalter der Geschichte für die Kunst höher einschätzt. Allerdings haben ja näherem Zusehen auch die letzteren als Zeiten lebendigen Schöpfertums keine eigentliche Dauer, sondern nur ein Beruhen in einem ein wenig verbreiterten Durchgangspunkte des Geistes.

Die Renaissance blieb durch ihren starken Beisatz von Rationalismus davor bewahrt, in die ungeschützte Offenheit des Intuitionsstandpunktes hinauszutreten; ebenso schien die unbestrittene Nachahmung der Alten einen mechanischen Halt zu gewähren. Es fällt uns an der Renaissance auf, daß nirgends die allgemeine oder auch nur die Kunstphilosophie auftritt, welche der Wirklichkeit entfesselter Lebensmächtigkeit entspricht, wie sie etwa ein Nietzsche an den großen Gewaltmenschen jener Zeit verherrlicht und wie sie uns in der großen italienischen Renaissancekunst tatsächlich entgegentritt. Es gibt neben unreifen Ansätzen zur denkerischen Ausformung des neuen Lebensgefühls nur kleine, enge, rationalistische Philosophien; und der spätere Begriff des Virtuoso, des frei und königlich Schauenden und Genießenden, dem die goldene Fülle des Lebens von selbst in die Scheuern strömt, baut sich keineswegs von der Kunst her auf, sondern von der gesellschaftlichen Hofkultur – eigentlich als der Begriff des absolutgesetzten Dilettanten, der jedes Fachmenschentum, auch jedes ernsthafte hingeebene Künstlertum als banausisch verschmäht, jedoch das, was in jeglichem Fach wesentlich ist, aus dem Handgelenk hinaubert. *Wesentlich* sei aber dies: im unentwendbaren Besitz der selbstgenügsamen Lebensfülle und Lebensschau zu erscheinen, welcher alle Menschen anhangen und die daher Macht über alle gewährt. Das Mittel, um diesen Schein zu erwecken, ist ein freies, fülliges, sicheres Benehmen, Gebärdenpiel und Reden. Die ganze Barockzeit ist erfüllt vom Bestreben, diese Kunst, die aus freiem Schauen und Besitzen quellen sollte, systematisch zu lehren. So wird Intuition an ihrer Schwelle der Reflexion unterworfen und in sie verwandelt.

Das Barock ist eine seltsame Mischung aus spannungslos sich entströmender Leichtfertigkeit und überspanntem tragischem Krampf. Obwohl Italien in Michelangelo das gewaltigste Beispiel einer Kunst aus Entbehrung und aus solchem Krampf beigesteuert hat, die niemals leicht, gelöst und glücklich war – so ist dieser zweite Faktor doch besonders der Beitrag Deutschlands. Was in Deutschland nach äußeren Stilformen als Renaissance erscheint, ist nur eine absatzlose Brücke zwischen Spätgotik und Barock. Nirgends ist die renaissancehafte Hinausgestaltung ins Freie, Lichte, Entspannte erreicht; überall sind die Renaissance-Dekorationen in ihrer schweren Fülle nur ein Mittel mehr, um die luftlose Verfilzung anzurichten, die der deutsche Geist jener Jahrhunderte überall herstellt, um die maßlose Intensität, mit der er zu gefährlichen Unendlichkeiten hindrängt, diesseits der Form in ihre eigenen dumpfen Wucherungen zu verstricken und damit zu lähmen. Luther ist bis in den Stil hinein ein großes Beispiel dafür. Im engeren Gebiete der Kunst erschien uns da immer der Breisacher Altar als sprechendste Verkörperung – auf welchem Gott hoffnungslos wie ein neuer Laokoon gegen die erdrosselnde Schlangenbrut des eigenen Schmuckgemächtes kämpft. Auch Grünewald mit seinem ungeheuerlichen Leidenskrampf, aus dem die Auferstehung nur noch ins Magische hinein möglich ist. Das sind noch Gotiker; aber auch Dürer, der zur Renaissance hinstrebt: wenn man in einer Kunstausstellung von Westen oder Süden an graphische Blätter von ihm herantritt, so befällt einen Atemnot über dem lebensgefährlichen, verkeilten, verknoteten Gedränge in seinem Bildraum. Im Barock verstärkte sich der Krampf bis zu der Schlüsselhaltung einer ganzen Kultur. All die überpathetischen, maßlos bewegten Gestalten, die er besonders in Deutschland bis in die letzten Dorfkirchen hinein geschaffen hat, Gestalten, die das Ungeheure an Schauen und Haben, an Höhe des Lebens und der Erregung als pausenlosen Alltag für sich in Anspruch nehmen, sie waren immer ausgespannt zwischen dem qualvollsten Pressen, um auf dem Wege der Reflexion und des Willens hervorzubringen, was sich von selbst oder gar nicht ergibt – und andererseits der gedankenlosesten Liederlichkeit, sobald es gelang, sich in den bei den andern mehr oder minder gelungen erweckten Schein selbst ganz hinein-zuhüllen.

Diese ganze Situation des Gestaltens in der Barockzeit spitzt sich zum Äußersten zu in der Situation des Künstlers. Immer mehr findet er sich aus allen Deckungen der Sache, des Glaubens, des Zweckes in eine gefährvolle Freiheit entlassen, welche wenigen zur Förderung, den Gehaltarmen zur Verlüderung, den andern zur fruchtlosen oder auch fruchtbaren Qual dient. Der Künstler wird von den Höfen und den Großen unterhalten und nähert sich damit von selber mehr und mehr dem Ideale des Hofmenschen: als Erfolgreicher ist er selber der große Renaissance-Herr, bis zu dem Samtbarett-Magnaten der Kunst im 19. Jahrhundert, wie etwa Makart und Piloty, Richard Wagner und Paul

Heyse. Erfüllten derart solche die Vorstellung vom Künstler, wie sie der Bürger des 19. Jahrhunderts als sein Gegenbild hegte, so kamen von dieser Vorstellung auch ernstere Gefahren für das Kunstschaffen her. Für jenen Bürger war der Künstler schlechthin der Mensch der Inspiration und des Erlebnisses im Sinne etwa von Goethes Jugendlirik, der völlig frei sich vom Leben seine Eingebung zuströmen läßt. Auch der kleinste erfolgloseste Künstler maß sich an diesem Maßstab, und wir sahen schon, wie sehr im 16. bis 18. Jahrhundert die Entwicklung der Hofkunst, wo es schon für den Nichtkünstler hieß, Glück und Sicherheit der Intuition unaufhörlich darzubieten, mit auf diesen Punkt zusammenneigte.

So kam alles, wie es kommen mußte. Ich erinnere mich aus meiner Jugend, es kann so um die Mitte des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts gewesen sein, daß damals Herbert Eulenberg einmal im sogenannten «Roten Tag» schrieb, wie er in Berlin einen jener Flußschiffer, welche die «Zillen», die großen Lastkähne durch Windstille und Stadt mit Stoßstangen und dagegegengestemtem Oberkörper Schritt um Schritt zu fördern haben – wie er einen diesen Oberkörper entblößen und waschen sah. Und dieser Körper bot das Bild so gräßlicher Verdrückung und Entformung, «daß ich daran» – ungefähr so hieß es – «mit einem Mal begriff, wie wir alle von unserer Mühsal um die Kunst blutig zerschunden, zerkrampt, entstaltet sind». Er wollte damit natürlich nicht sagen, daß *alle* Kunst sich heute in dieser Situation befinde. Noch schlägt täglich eine Schau die Augen zur Welt auf, welche sich mühelos bei ihrem Gegenstand befindet und mit Lust, Liebe und Fruchtbarkeit davon zu uns redet. Aber es ist eben doch kein Zufall, daß auf allen Gebieten der Kunst Gestaltungen aus dieser mühelosen Schau, die groß und zeitnah sind, selten werden; und daß mehr und mehr alle Werke, die Größe und Zeitnähe haben, irgendwie jenen Krampf der Reflexion und des Machens und die von ihm angerichteten Zerstörungen selbst zum Gegenstand haben. Das kann einzelne machtvolle Werke hervortreiben, aber eine dauernd strömende Quelle der Fruchtbarkeit ist damit kaum zu erschließen. Und da der Zahlende nicht Problematik will (er glaubt, selbst genug zu haben), sondern «erhebende» Kunst, so ist damit schon jenem Typus eine enge Grenze gesetzt.

Es ist klar, daß diese ganze Erscheinung von viel weiter als von der Kunst her kommt. Diese befindet sich in der tragischen Lage, daß sie von wirkenden Umständen abhängt, die sie durch ihre Gestaltungen zwar mitbeeinflussen, aber niemals beherrschen kann. Letztlich mögen wir diese Umstände in einem sehr allgemeinen Sinn unter dem Namen der Religion zusammenfassen. Diejenigen, welche auf diesem Gebiet erfahren sind, haben immer wieder betont, daß es unmöglich und zerstörerisch ist, Willen und Erwartung unmittelbar und unaufhörlich auf die Schau, auf die quellende Gegenwart des Letzten zu richten. Richtung des Willens und der Reflexion könne vielmehr nur auf den göttlichen

Willen und die Unterwerfung unter ihn genommen werden, welchem es dann zu überlassen sei, ob er den Frommen durch «Süßigkeit», «Geschmack» – durch «Erlebnisse» zu trösten und zu stärken – oder im Leeren der bloßen Reflexionsbeziehung zu lassen für gut finde. Wird diese Regel mißachtet, so kommt es zu der bekannten Klosterkrankheit, der Dürre (*siccitas*), welche als Dauerzustand nicht besser erläutert werden kann, als mit jenem jede intuitive Fruchtbarkeit allmählich erwürgenden Krampf, den wir mit Eulenberg weithin für die Kunstbemühung der Gegenwart kennzeichnend fanden.

Der Zustand dieser Trockenheit wird von dem zurückgestoßenen Liebhaber Gottes gewöhnlich so gedeutet, daß, da Gott immer da, immer er selbst, immer nur schenkend sei, lediglich die eigene Sünde von ihm zu trennen vermöge; und damit steigert sich diese Verschmähtheit zur wahren Verzweiflung (*acedia*), da die hierauf einsetzende rasende Bemühung, die Sünde abzustoßen, nur noch tiefer in den Krampf hineinführen muß. Eine Äußerung von Joseph Haydn, der zugleich ein naiv religiöser Mensch und ein reflektiert schaffender Künstler von höchstem Ausmaß war, mag uns die Brücke bieten von diesem Zusammenhang zu seinem säkularisierten Gegenbild in der heutigen Kunstsituation. Im Jahre 1770 äußerte er zu J. A. P. Schultz, auf die Frage, wie er so fruchtbar sein könne: «Ich stehe früh auf, und sobald ich mich angekleidet habe, falle ich auf meine Knie und bete zu Gott und zur Heiligen Jungfrau, daß es mir heute wieder gelingen möchte. Habe ich dann etwas gefrühstückt, so setze ich mich ans Klavier und fange an zu suchen. Finde ich's bald, dann geht es auch ohne viel Mühe leicht weiter. Will es aber nicht vorwärts, dann sehe ich, daß ich die Gnade durch irgendeinen Fehltritt verwirkt habe, und dann bete ich wieder so lange um Gnade, bis ich fühle, daß mir verziehen ist.» (Pohl, Haydn. Leipzig 1876. II 27.)

Wie durch die Reformation nach ursprünglicher Absicht weithin nicht die Welt auf das Kloster, sondern das Kloster auf die Welt ausgedehnt wurde, so sind wir alle seither mehr oder minder in jene Mönchsproblematik der Geistespräsenz hineingeglitten. Nachdem die Übermacht der Transzendenz verflogen ist, hat das Diesseitige eine furchtbare Endgültigkeit angenommen. Es *muß* gelingen, es muß seinen Vollgehalt erreichen, es muß zur absoluten Gegenwart gesammelt sein. Daran wird klar, wie weit wir uns von aller christlichen Schwäche- und Leidensromantik entfernt haben. Wir fühlen die Pflicht, stark, glücklich, gesund, erfolgreich zu sein und legen uns das Gegenteil restlos zur Last. Alles fällt auf uns, der Sinn unserer – der ganzen Welt. Wenn *wir* ihn nicht stiften, ist er nicht da; wenn wir scheitern, ist er bis in alle Gründe Lügen gestraft. Jedes «Erlebnis», jedes Zusammensein mit befreundeten oder gar geliebten Menschen, jeder Gang in der Natur, jedes Kunstbegegnis muß «gelingen», sonst werfen wir es uns bitterlich vor – denn ohne dies Gelingen sind wir sofort beim Nichts. Wir sind keineswegs mehr Kants Ansicht:

«Eine Verbindlichkeit zum Genießen ist eine offenbare Ungereimtheit» (Kritik der Urteilskraft § 4). Aber damit kommt allerdings in das Leben eine Last und Hast, eine tiefsitzende Anspannung, ein pausenloses Tun- und Zwingen-müssen, ein Aus-sich-fortgezerrt-sein, das es ohne Verödung nicht zu tragen vermag.

Auf diese Weise ist heute jeder Mensch irgendwo zum Künstler geworden. So gewiß Kunst sich fast nie gradlinig aus einem hemmungslosen Schwelgen in Lebensreichtum ergibt, so gewiß ist Kunst doch ihrem Wesen nach Gegenwart. Kunst ist Schauen und nicht Glauben. Eine Kunst der notdürftig oder heroisch durch Reflexion und Willen überbrückten Dauerentbehrung ist höchstens ein Grenzfall. Echte Kunst geht nicht auf «Ideen», wie Platon, Verächter fast jeder realen Kunst, meinte, sondern auf ihr Einwohnen in der sinnlichen Wirklichkeit, auf ihre Spannungseinheit damit. Auch die größten, reinsten menschlichen Gedanken sind weithin in Wahn verstrickt, weil sie das Unendliche immer vereinseltigen. Aber der Kunst ist es gewährt, das Unendliche in einen Rahmen zu fassen und darin zu gegenwärtiger Ganzheit zu runden. Der Künstler ist so oder so an wirkliches vorhandenes Leben und Schauen dieses Unendlichen gebunden. (Darum auch hält man ihn weithin an die sonst gewöhnlich als verbindlich angesehenen Verbotstafeln auf dem Gebiete der Erotik nicht für gebunden, weil nichts den Menschen so befeuert und erneuert wie die Liebe zwischen Mann und Weib, zu deren Präsenz in den meisten Fällen der Neuheitsreiz nicht entbehrt werden kann.)

Was ergibt sich real für die Kunst aus dieser Situation? Sie kann das Leben, dessen Folgen sie in ihrem eigenen Gebiet zu tragen hat, nicht heilen. Daher gibt es für sie nur dies Gebiet überschreitende Lösungen. Soweit solche überhaupt möglich sind, muß der Druck des äußersten Willens, des Willens zur Schau, des überwachen Bewußtseins von der Kunst genommen werden. Er muß, kann er nicht anders beseitigt werden, auf das Leben umgelegt werden. Mag dies sich damit behelfen, wie es kann; auf jeden Fall hat es robustere Mittel dazu als die zarter organisierte Kunst. Es kann sich weitgehend stilllegen, ohne zu sterben, was von der Kunst nicht so sicher ist. Und im Leben ist mit dem Willen und der Reflexion allein zu allerletzt (und auch bezüglich dessen, was beiden nicht unmittelbar zugänglich ist) etwas zu machen – wenn das Dasein überhaupt Sinn hat; in der Kunst keineswegs. Denn leben müssen alle; Kunst schaffen *muß* niemand, der nicht kann.

Ohnehin leiden überaus viele Auch-Künstler einfach an einer Schwäche der Lebenssubstanz, welcher durch das Selbstgefühl als Künstler aufgeholfen werden soll. Wenn die Kunsterzeugung nach jener Verlagerung der Bemühung aufs Menschliche versiegt, so ist's nicht schade darum. Ohnehin sind neun Zehntel der Kunsterzeugung aller Gebiete überflüssig. Und was überflüssig ist an Geist, ist schädlich. Daß gemalt und gedichtet werde, ist gar nicht unerläßlich. Es muß nur gelebt sein, das

allein ist kategorisch. Was an Geist sein muß, ergibt sich geradlinig daraus. Geist zweiten Ranges ist das Schäßigste, sagt Thomas Mann. Nur der Geist hohen Ranges und äußerster Gesammeltheit ist dem Lebendigen gewachsen, kann ihm die Waage halten und in einer letzten Alternative dafür eintreten. Alles Geringere, was ausgedrückt wird, ist gegenüber der Empfindung eines ehrlichen Bauernburschen, der sein Mädchen in den Arm nimmt, so viel wie nichts. Wie viele opfern ein vollwertiges Leben für Geist zweiten oder dritten Ranges! Oft aber, wenn ein Künstler dahin gelangt ist, daß er merkt, ihm liege sein Ernst im Leben, so kann die Erzeugung des künstlerischen Werkes im *Schatten* dieser neuen Belichtung sich erholen und, weil nicht mehr Gegenstand des allerletzten Interesses, nicht mehr Rechtfertigung des Daseins, mit einer gewissen abgeschirmten Naturhaftigkeit neu aufblühen. Wer wirklich zum Künstler bestimmt ist, wem sein Werk mehr sein soll als sein Leben, der wird durch keine Qual der Trockenheit dazu gelangen können, seine Besessenheit vom Produktionszwang abzuschütteln, ehe er zu Tage gebildet hat, was ihm auferlegt ist. Auch das Leben selbst wird ihn in sein Werk hineinpeitschen. Es gehört aber zur bürgerlichen Romantik unserer Zeit, daß es als ehrfurchtgebietendes Siegel künstlerischer Produktion angesehen wird, sie müsse das Leben verzehren. Dabei handelt es sich in Wahrheit um die sehr verschiedenen Fälle, ob ein machtvolles Leben schließlich vom noch machtvolleren Werke überwältigt wird oder ob einfach ein schwächliches Leben zerbricht oder versiegt, weil es sich in eine falsche Situation begeben hat.

Wichtig ist auch der bürgerliche Beruf, um dem Künstler davon wegzuhelfen, dauernd wie die Katze vor dem Mausloch zu sitzen, ob die Intuition herauskommen wolle – ganz besonders dann, wenn er eben wie die Katze materiell davon lebt. Daß ein Dichter nichts anderes sei und tue als Dichter und dichten, ist schon fast ganz abgekommen, sicherlich mehr zum Heil als zum Unheil; schlimm ist dabei nur, daß es heute kaum noch Berufe gibt, die den Menschen nicht gänzlich auffressen.

Für den Tonsetzer gibt es auch allerhand praktische Auswege. Nur Maler oder Bildhauer sind übel daran. Einen fachfremden Beruf erlaubt ihnen die Notwendigkeit nicht, in ihrer schwierigen Technik auf der Höhe zu bleiben. Die paar Lehrstellen sind bald besetzt. Die privaten Aufträge sachgebundener Natur (Bildnis, Gebrauchsgraphik, Grabmal) sind selten, und den öffentlichen Ausschmückungen sieht man es bei dem (nicht umsonst) herrschenden Baustil meist von weitem an, daß sie aus sozialen Gründen angeklebt werden. Händler und Sammler kaufen meistens nur *Namen*, weil man seine Sachen zeigen, sein Kapital anlegen will und überhaupt der Name ein eigenes Urteil, eine eigene Auseinandersetzung, ein eigenes Sich-exponieren erspart. Und wer hat einen Namen? Öffentliche Subventionen, die aus sozialen Gründen erfolgen, oder weil eine Konfession, ein Staat, eine «Bewegung» große Kunst haben «muß», ermutigen meist nur die betriebsamen Dilettanten und züchten die gesinnungstüchtige Mittelmäßigkeit. Es kommt damit zu jener bekannten Subventionsfolge: Sozialisierung der Verluste, Privatisierung der Gewinne. Das Gelingende ist heute immer gewissermaßen privat. Trotzdem ist natürlich für die bildende Kunst ein vernünftiges System öffentlicher Beauftragung noch am ehesten unentbehrlich. Doch im Grundsätzlichen bleibt hier nichts als sich selbst klar werden, ob man berufen ist oder nicht, und dann schwimmen oder untergehen. Wobei niemand uns allerdings Gewähr gibt, ob die Schwimmenden berufen, die Untergehenden es nicht sind. Daher werden wir allerdings Sorge tragen müssen, weniger durch staatliche Subventionen als durch privaten Einsatz, durch Reinigung und Straffung unseres Geschmacks, durch Mut zum Exponierten, Unabgestempelten, diejenigen, die etwas können und sind (es mangelt uns nicht an solchen), nicht mehr in dem Maße, wie es bei uns in der Schweiz vielleicht noch mehr als anderswo üblich ist, in die Ecke zu weisen und dafür immer nur die breitspurigen und selbstkritiklosen Wiederholer der bekannten und uns liebgewordenen, sozusagen halbamtlichen Phrasen und Manieren vornedran zu stellen.