Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 17 (1949-1950)
Heft: 10

Artikel: Eine Diskussion über Peter Meyers europäische Kunstgeschichte
Autor: Oeri, Georgine / Brock, Erich
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758811

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

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

EINE DISKUSSION ÜBER PETER MEYERS EUROPÄISCHE KUNSTGESCHICHTE

VON GEORGINE OERI UND ERICH BROCK

Es wird heute wenige Köpfe geben, die ein so umfassendes Wissen verfügbar haben, wie sie eine derartige Arbeit voraussetzt. Und es wird noch weniger Köpfe geben, die diesen umfassenden Wissensstoff mit solcher Lebendigkeit in ihrem geistigen Besitz haben und dazu mit der Fähigkeit begabt sind, ihn mit solcher Klarheit zu überblicken und zu ordnen wie der Verfasser. Peter Meyers «Europäische Kunstgeschichte»[1] ist eine systematische Leistung ersten Ranges. Sie hat darüber hinaus den unschätzbaren Vorzug, in einem Stil von vorzüglicher Prägnanz und Anschaulichkeit geschrieben zu sein, mit einem verstandesklaren Temperament, dem die Spannkraft für seinen Gegenstand nie verlorengeht. In jeder Zeile ist das Bestreben spürbar, den traditionellen Kulturbesitz dem heutigen Bewußtsein zu vergegenwärtigen, die Gesamtheit eines gefährdeten Erbes zu einer großartigen Aktualität zu erheben.

Eine kulturgeschichtlich wichtigere Aufgabe als diese kann es heute kaum geben. Und es ist nicht nur begreiflich, sondern sogar notwendig, daß der Verfasser sie geradezu als Mission auffaßt. Es geht ihm darum, die Kontinuität unserer Kultur, ihre «Einheit im Raum und in der Zeit» aufzuzeigen und darzustellen. Dabei muß man sich klar sein — und der Verfasser ist sich dessen durchaus bewußt —, daß in der Tatsache, daß überhaupt nach dieser Kontinuität und ihrem Wesen gefragt wird, das Eingeständnis ihrer Fragwürdigkeit liegt. Sie versteht sich nicht mehr von selbst; deshalb muß sie beschworen werden.

Daraus ergibt sich eine Ausgangslage von innerer Widersprüchlichkeit, über die die glänzende Methodik des Verfassers fast hinwegtäuschen könnte. Der Sinn des erstrebten Kontinuitätsnachweises wäre, die Kulturwerte, die für die Vergangenheit verpflichtend waren, für die Gegenwart neu zu gewinnen, eine Brücke von der Vergangenheit

[1] Peter Meyer: Europäische Kunstgeschichte. In zwei Bänden. Band I: Vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters. Mit 567 Abbildungen. Band II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 511 Abbildungen. Schweizer Spiegel Verlag, Zürich 1947 und 1948.

zur von ihr abgetrennten oder von ihr abgetrennt empfundenen Gegenwart zu schlagen. Gleich wichtig wie die Aufgabe, das kulturelle Erbe der Vergangenheit in seinem Gegenwärtigkeitswert zu würdigen, wäre demnach die, auf gleich eindringliche und überlegen interpretierende Weise lebendiges und organisches Verständnis für die Gegenwart und ihre Kunst zu eröffnen. Das setzt zum mindesten eine grundsätzliche Zustimmung zur Gegenwart voraus, die im einzelnen beliebig kritisch sein kann. Hier schiebt sich indessen der Verfasser selber den Riegel. Er lehnt die Gegenwart und ihre Kunst aus tiefstem Herzensgrund ab. Er läßt alle ihre Erscheinungsformen ohne Ausnahme unter dem bannfluchartigen Generalschimpf des «technischen Materialismus» zur Grube fahren und betont den Bruch mit der kulturellen Tradition bei jeder Gelegenheit, die sich ihm bietet. Damit nimmt er die Gegenwart aus «Europas Einheit im Raum und in der Zeit» aus, und damit spricht er ihr im Grunde genommen die Möglichkeit oder die Fähigkeit ab, die Werte der europäischen Vergangenheit aufzunehmen und für sich fruchtbar und wirksam werden zu lassen. Die Gegenwart wäre also gerade für das unnahbar geworden, was er ihr nahebringen will: das Bewußtsein der europäischen Existenz.

Es hängt nun alles davon ab, was man unter dieser europäischen Existenz versteht. Was ist europäisch? In was besteht die unverwechselbare und einmalige Leistung des Kulturraums, den wir unter dem Begriff Europa zusammenfassen? Kultur meint: eine Form (unter vielen möglichen) der erkenntnismäßigen Selbstverwirklichung des Menschen. Was also ist die Besonderheit, die essentielle Kostbarkeit der europäischen? Diese Frage ist es, um die Peter Meyers Bemühung und seine Darstellung der europäischen Kunstgeschichte kreist.

Um dieser Frage beizukommen, bedient sich der Verfasser eines Begriffspaares, das den skizzierten Widerspruch in seiner Ausgangsposition widerspiegelt. Er unterscheidet zwischen «Historie» und «Prähistorie», und zwar innerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit der europäischen Kultur. Er definiert damit nicht nur eine zeitliche Schichtung, sondern zugleich auch zwei verschiedene seelische Bewußtseinsstufen, die in einer jeweiligen Epoche und in jedem einzelnen Menschen neben- oder übereinander bestehen. Sein Begriffspaar ist dem der modernen Psychologie vom Bewußten und Unbewußten verhängnisvoll verwandt, indem es zu dem Irrtum verführen könnte, ja sogar den Verfasser manchmal dazu zu verführen scheint, daß die «Prähistorie» — sei sie nun zeitlich kulturell oder zeitlos seelisch verstanden —, dem Unbewußten gleichzusetzen sei. Mindestens so gefährlich am Begriffspaar «prähistorisch»/«historisch» ist, daß es sich auch immer wieder mit der Antithese irrational/rational zu decken scheint. Peter Meyer will zwar mit seiner Unterscheidung zwei verschiedene Formen mensch-

licher Bewußtheit kennzeichnen. Daß man sie aber so ausdrücklich gegen die beiden anderen, weit umfassenderen Begriffspaare abgrenzen muß, macht sie verdächtig. Es gibt kein Kunstwerk, dessen Entstehung nicht sowohl an den Bereichen des Bewußten und des Rationalen, als auch an denen des Unbewußten und des Irrationalen teilhätte, wenn auch die Anteile verschieden groß sein können. So drängt sich der Verdacht auf, daß Peter Meyer auch durch die Begriffe «Historie» und «Prähistorie» verkappterweise Dinge trennen will, die Teile ein und derselben menschlichen Totalität sind, und daß er mit seiner eindeutigen Vorliebe für die «Historie» in Gefahr ist, einen Teil auf Kosten des Ganzen zu verabsolutieren.

Denn es ist das Bestreben Peter Meyers, die «historische» Art des Bewußtseins als die europäische klarzulegen und nachzuweisen. Europa beginne mit dem geschichtlichen Denken, mit jener rationalen Ordnung durch das begriffliche Erfassen der Welt, wie sie die einmalige Leistung der Griechen gewesen sei. Es ist ein einzigartiges Schauspiel, dem der Leser stellenweise mit atemloser Spannung folgt, diese seltsame Kulturblüte Griechenland in die Klarheit der Anschauung wachsen zu sehen. Der Verfasser hebt sie aus ihren orientalischen und nordischen Herkünften heraus, isoliert diese mit einemmal erwachte griechische Neugierde des Menschen nach der Erkenntnis seiner selbst als im Grunde unbegreifliche Erscheinung aus den dahinter liegenden «Prähistorien». Er zeigt das Völkerwogen der großen Völkerwanderungszeit als allmähliche, in großen Auseinandersetzungen sich vollziehende Ueberwältigung des geographischen europäischen Raumes durch das Griechentum, das mit der Ausbreitung des römischen Reiches besiegt siegreich sich ausbreitete. Mit einer für den Leser genußvollen souveränen Uebersicht macht er deutlich, daß die Kultur des klassischen Altertums eine vorzeitliche — von Irland bis Iberien, Süditalien und Mykene reichende — Kulturschicht (Megalithkultur) absorbierte und überdeckte — bis es einen durchzuckt: hier, in dieser «Prähistorie», könnte ja ein mindestens ebenso legitimes Element der europäischen Substanz bezeugt sein, die unter dem griechisch klassischen verloren oder fast verloren ging!

Diesen gedanklichen Kurzschluß herauszufordern ist sicherlich nicht die Absicht des Verfassers. Als Historiker verfügt er mit Selbstverständlichkeit über die Kenntnis dieser Zusammenhänge, soweit sie heute der Forschung noch und schon wieder erkennbar sind, aber sie sind ihm gleichsam nur ein Mosaik, in dem außer der *einen* Musterung, die zählt, alles andere nebensächlich ist. Seine Aufmerksamkeit ist ganz auf die Manifestation des klassischen Griechischen gerichtet, das er als das ausschließliche europäische Ereignis darzustellen bestrebt ist.

Im Laufe der Lektüre wird es immer aufregender und faszinierender, diese geradezu eigensinnige und absolut stilsichere Voreingenommenheit des Verfassers gegen die «Prähistorie» zu verfolgen. Denn gerade er selber ist es, der, auf eine sonderbare Art des Widerspruchs zu sich selbst, die Aufmerksamkeit des Lesers immer wieder auf die ständige verkappte Präsenz des von ihm «prähistorisch» genannten Elements in der Geschichte des europäischen Geistes lenkt. Durch seine Darstellung, in der er die europäische Kunstgeschichte — zum mindesten bis und mit dem Mittelalter — als eine einzige große Auseinandersetzung zwischen der antik-historischen und der prähistorischen Welt aufzeigt, wird es als vielleicht widersacherisch geschichtsbildende, aber unheimlich fruchtbare Kraft im schöpferischen Wesen Europas sichtbar. Und paradoxerweise und gegen seinen Willen liegt vielleicht darin eines der Hauptverdienste seines Buches.

Er ist sich durchaus darüber im klaren, daß das Ereignis der klassischen Antike ein großartiger, nach seiner Meinung eben der das Europäische in der Folge repräsentierende und erfüllende Einzelfall war. Es geht aus zahlreichen Stellen seines Textes hervor:

«‚Klassisch' bedeutet den bewußten Verzicht auf viele Möglichkeiten zugunsten einiger weniger, die zur höchsten Vollkommenheit entwickelt werden.»

«Klassizität bedeutet immer Disziplin, Beschränkung auf einen bestimmten Stoffkreis und Formenkreis, der dafür aufs äußerste verfeinert wird.»

Diese Beschränkung auf einen bestimmten Stoff- und Formenkreis ist gleichbedeutend mit der Beschränkung auf die Manifestationen des rationalen Denkens, gleichbedeutend mit dem schließlich in der Renaissance endgültig siegreichen «Selbsterhaltungstrieb des rationalen Bewußtseins», gleichbedeutend mit dem «leidenschaftlichen Willen zur bewußten geistigen Durchdringung und Durchformung der Materie, zur Präzisierung alles Ungefähren, zur Läuterung alles Undurchsichtigen». Der klassische «Impuls zur Beherrschung der Wirklichkeit durch die Kunst» ist für den Verfasser der entscheidende, dem seine innere Zustimmung gehört. «Alles Klassische ist fundamental: es appelliert an den ganzen Menschen und fordert keine spezielle Bildung, um im Wesentlichen verstanden zu werden.» In diesem Zusammenhang wäre immerhin zu bedenken, daß selbstverständlich *jedes* Kunstwerk, sofern es wirklich eines ist, an den ganzen Menschen appelliert. Wenn das klassische Kunstwerk keine «spezielle» Bildung erfordert, so deshalb, weil wir seit vierhundert Jahren in Europa überhaupt keine andere Bildung als die rational klassische kennen. Denn der «Bruch mit der organischen Tradition», den Peter Meyer mit der Französischen Revolution vollzogen sieht, vollzieht sich, wenn schon, mit dem

Abschied vom Mittelalter, mit der rational anthropozentrischen Weltsicht der Renaissance. Damals ging das vom Verfasser als «prähistorisch» bezeichnete Element der europäischen Tradition endgültig verloren.

Die rationale, in der Kunst realistisch sich auswirkende Linie also sieht Peter Meyer als die fundamental europäische an. Dementsprechend hebt er ihre Höhepunkte in der europäischen Kulturgeschichte heraus: den karolingischen Klassizismus («programmatisch betonte Erneuerung der weströmisch-frühchristlich-konstantinischen Tradition in Politik und Kunst»); die romanische Kunst; die Renaissance. Er präpariert diese Höhepunkte sorgfältig aus der ständig sie umlauernden und heraufdrängenden «prähistorischen» Welt heraus, und weist in ihrer historisch klaren Bewußtheit die europäische Kulturkontinuität nach.

Nun liegt es aber natürlich im Wesen dieser Betrachtungsweise, daß, indem das Historisch-Klassische vom Prähistorischen geschieden wird, auch das Prähistorische selbst, und sei es auch nur als das Nicht- oder Anti-Klassische, bestimmt wird. Tatsächlich hat wohl kaum jemand wie der Verfasser die Zeugnisse der europäischen «Prähistorie» so angelegentlich, obwohl mit einer Art faszinierter Feindlichkeit, studiert. Es gibt wohl kaum eine allgemeine Kunstgeschichte, aus der man so viel sachlich Wesentliches — wenn auch unter einem Gesichtspunkt der Deutung, der wohl kaum ihr Wesen trifft — über die kretisch-mykenische Vasenornamentik (von der aus ein hochinteressanter und vielsagender Analogieschluß zum Jugendstilornament gezogen wird!), über die frühmittelalterliche Buchornamentik, über die irischen Handschriften, über die Spätgotik erfährt, die nach des Verfassers Konzeption in den «prähistorischen» Bereich gehören. Die Perioden, in denen das «Aufsteigen des Grundwassers» auch künstlerisch effektiv und wirksam wird, in denen die «prähistorische» Bewußtseinsstufe zum Ausdruck gelangt, sagen sich also wesentlich im Ornament aus, oder weiter gefaßt ausgedrückt, in der angewandten Kunst. Es sind Zeiten, die das Bild des Menschen in seiner Selbstherrlichkeit, wie die Antike geschaffen hat, nicht kennen, die das Diesseits, die Materie wenn nicht verleugnen, so doch nicht als absolute Größe ernst nehmen, die insoweit «unmenschlich» (unhumanistisch!) sind, als sie etwas «Uebermenschliches», Jenseitiges visieren. Es sind die nicht-naturalistischen, nicht-realistischen Zeiten, die sich «abstrakt», in Sinnbildern ausdrücken, und zwar in Sinnbildern, welche Stenogramme für geistige Sachverhalte übertragen, die sich dem rationalen Denken, der Logik entziehen, ja, in Peter Meyers Beleuchtung, sie zum Narren haben. Er zeigt — und es ist wiederum aufregend, seiner klaren und bildhaften Interpretation zu folgen —, daß das «prähistorische» Ornament, im Gegensatz zum

klassischen, begrifflich-logisch nicht ablesbar, strukturell nicht eindeutig, sondern vexierspielartig vielsinnig ist. Es erlaubt nicht nur, es erstrebt die optische Vertauschbarkeit von Grund und Muster; es ist nicht haftbar zu machen; es hält sich, logisch betrachtet, zeitlich und räumlich im Unverbindlichen.

Im Grunde genommen ist es das transzendierende Wesen, das dem Bedürfnis Peter Meyers nach Ueberschaubarkeit und begrifflicher Faßlichkeit im tiefsten suspekt ist. Und es verführt ihn dazu, auch überall dort, wo in der europäischen Malerei jener Durchbruch gewagt ist, gewissermaßen allergisch zu reagieren, so daß so außerordentliche Erscheinungen wie Grünewald und Leonardo nur als «verzweifelt unverbindliche» Ekstatiker und «Hexenmeister» gewürdigt werden.

Nun hat sich die europäische Geistigkeit, in deren Tradition Peter Meyer sich fühlt und steht, wohl tatsächlich immer wieder für die Welt des rationalen Bewußtseins entschieden. Mit einer wachsamen Konsequenz hat sie alle Initiativen zum Aus- und Durchbruch auf den Index gesetzt. Und mit der Renaissance — für deren Deutung als geistiges Ereignis, als «Entdeckung eines neuen Weltteils der Wirklichkeit», als Beginn «der geistigen und praktischen Verarbeitung der irdischen Wirklichkeit» dem Verfasser nicht umsonst die hervorragendsten Formulierungen gelingen —, ist der Rationalismus endgültig siegreich geblieben. Die «Prähistorie» war auf Jahrhunderte hinaus aus der Welt geschafft.

In diesem Umstand ist der tiefere Grund dafür zu suchen, warum das für die Betrachtung der Antike und des Mittelalters noch einigermaßen ausreichende Begriffspaar «prähistorisch»/«historisch» für die Darstellung der Neuzeit nicht mehr verwendbar ist. Denn seit der Renaissance gibt es ja keine «Prähistorie» mehr. Das Barock ist ihr letzter Manifestationsversuch, während seither die europäische Kunst (und Kultur überhaupt) diesen Widerpart verloren hat. Mit dem — nicht zuletzt von Peter Meyer beklagten — «Erfolg», daß auch die Klassik ihre elementare Totalität einbüßt und zu Klassizismen verblaßt, und daß der rührende und heroische Versuch der Romantik, zu den verlorenen «prähistorischen» Quellen zurückzufinden, vielleicht wohl in einzelnen Fällen, aber nicht gesamthaft kulturell zu einer echten Wiederherstellung der ununterbrochenen «organischen Tradition» geführt hat. Niemand nimmt das der Romantik übler als der Verfasser, der — gleichzeitig zu Recht und zu Unrecht — die Romantik und alle romantischen Geistesformen im Laufe des 19. Jahrhunderts als Fluchtversuche, als Verirrungen ins Abseitige, als geistige Kapitulationen Europas deutet.

Auf Grund dieser Haltung ist ihm der Zugang zur Gegenwart versperrt. Es müßte Gegenstand einer weiteren Untersuchung für sich sein,

mit Peter Meyers Ablehnung der Gegenwart sich auseinanderzusetzen. Es läßt sich aber zum mindesten sagen, daß es denkbar wäre, daß sich die von Peter Meyer in «prähistorisch» und «historisch» auseinandergelegten Bewußtseins- und Denkprinzipien heute von neuem und in einem neuen Sinn verschränken. Der Verfasser spricht es nicht ausdrücklich aus, aber er läßt ahnen, daß er die Gegenwart für eine illegitime, eine Pseudo-Prähistorie (er braucht im Zusammenhang mit der Gegenwart lieber das Wort «ahistorisch») und zugleich für eine letzte naturwissenschaftlich-technische, materialistische Ueberspitzung des Rationalismus hält. Man könnte ihn hier beim Wort nehmen: Wenn man beiden negativ gemeinten Charakterisierungen positive Vorzeichen gäbe, käme so etwas wie eine neue Sicht und mögliche Synthese heraus. Wenn der Verfasser sagt: «Der Rationalismus spitzt sich zum technischen Materialismus zu, der in den technischen Formen selbständige, von jeder kulturellen Tradition abgelöste und damit ihrer Absicht nach ahistorische Formen zu entwickeln sucht» — wenn er weiter sagt: «Für die moderne naturwissenschaftliche Betrachtung ist die organische Totalität (und damit das klassische Menschenbild) uninteressant» — so besteht demgegenüber mindestens die Möglichkeit, den gleichen Sachverhalt folgendermaßen zu sehen und auszudrücken:

Tatsächlich ist der Rationalismus, als für Europa schicksalshafte Erkenntnisform, bis zur Ueberspitzung, das heißt bis zu seinem eigenen Ende gegangen. Die moderne (Natur-)Wissenschaft steht im Begriff, auf rationalem Wege zu beweisen, daß es die Materie nicht gibt, beziehungsweise daß sie zugleich etwas anderes ist. Die Entdeckung, daß die Materie «nur» aus Atomen besteht, ist gleichbedeutend mit der Entdeckung, daß sich die Materie in Energie umsetzen läßt, in Energie in einem sehr weiten und pathetischen Sinn. Durch die rationale Erkenntnis der empirischen Wirklichkeit, durch die Materie hindurch ist die Materie überwunden. Das bedeutet wohl einen analytischen, zugleich aber auch einen eminent synthetischen Vorgang, auf Grund dessen zwar ein altes Weltbild zerfällt, aber ein neues Weltbild im Entstehen begriffen ist. Für «die moderne wissenschaftliche Forschung» ist deshalb eben gerade und vor allem «die organische Totalität» interessant. «Uninteressant», beziehungsweise nicht interessanter oder gleich interessant wie andere Erscheinungsformen der Kunst, des menschlichen Geistes überhaupt, wird das klassische Menschenbild. Es hat nicht mehr den Charakter eines absoluten Maßstabes. Denn tatsächlich entwickelt die Moderne «selbständige (aber nicht nur technische) Formen, die ihrer Absicht (das heißt ihrer Welthaltung) nach ahistorische Formen» sind. Sie sind dadurch nicht «von *jeder* kulturellen Tradition abgelöst», wohl aber von der klassischen, weil sie auf einem andern, neuen, auf dem rationalen Wege der Erkenntnis erreichten Glauben an die «Einheit

im Raum und in der Zeit» beruhen. Was damit vor sich geht, ist eine enorme, zweifellos halsbrecherische, schöpferische Anstrengung Europas, aus seiner spezifischen geistig-kulturellen Struktur heraus zu einer neuen Verwirklichung seiner selbst zu kommen. Vorsichtigerweise muß man sagen, daß wir nicht wissen, ob sie gelingt. Vermutlich ist die Menschheit zu keiner Zeit dessen sicher gewesen. Mensch zu sein, war zu allen Zeiten gefährlich, und zu allen Zeiten, so auch heute, sind dabei Irrtümer und Mißverständnisse unterlaufen. Es ist nicht schwer, geistige Eroberungen an ihren Mißverständnissen und Irrtümern zu erledigen, man sagt aber damit noch nichts gegen die jeweilige geistige Eroberung aus. Eine solche geistige Eroberung zu bewältigen ist heute unser Teil. Und es läßt sich darauf eine Formulierung Peter Meyers anwenden, die er auf die Renaissance geprägt hat, wo er die transponierende Sinnveränderung aller Erscheinungen als Ereignis unvergleichlich erfaßt hat, weil ihm die genügende Distanz erlaubte, sie zu erfassen. Seine Formulierung stimmt auf die Situation der Gegenwart Wort für Wort: «Es ging um noch viel mehr als um die Erschließung eines neuen Weltteils der Wirklichkeit, nämlich um eine neue Struktur des gesamten Weltbildes, einschließlich alles dessen, was man schon vorher wußte.»

Georgine Oeri

Wir dürfen diejenigen Einwände Georgine Oeris gegen Meyers «Kunstgeschichte» kurz zusammenfassen, an die wir unsere Gegenbemerkungen anknüpfen wollen:

Meyer will die Stetigkeit der europäischen Kultur aufweisen und verbaut sich das gerade dadurch, daß er die Gegenwart verneint. Allerdings bricht diese sich bewußt von der Ueberlieferung und ihren Elementen ab. Es handelt sich da um Meyers Scheidung der «historischen» von der «prähistorischen» Schicht. Letztere ist weitgehend identisch mit dem Unbewußten, Irrationalen; erstere mit dem rationalistisch-klassisch-griechischen Ideal in allen seinen Verwandlungen. Aber auch das Prähistorische ist ein Element Europas; es wird gegen Meyers Willen als eine widersacherisch geschichtsbildende Kraft klar. Meyer interessieren nur die rationalen Höhepunkte der Geschichte. In seiner Darstellung werden alle Strebungen zum Aus- und Durchbruch ins Nichtnaturalistische, Nichtrealistische, logisch Unverbindliche, das Nichthumane, welches auf ein Uebermenschliches geht, an die Wand gedrückt.

Hiernach würde man sich angesichts einer Darstellung von primitivem Konservatismus vermuten, einer Verteidigung des formalsten Klassizismus. Wenige Blicke in diese Bände lehren das Unzutreffende

solcher Beschuldigung. Ein besonders sprechendes Beispiel ist die schneidende Kennzeichnung des Klassizismus um 1800 in seiner überheblichen Naturlosigkeit (II. 251 ff.). Immer wieder wird die Gefahr aller klassischen Vollendung angeprangert, ins Leere abzusinken, immer das Lebendig-Kraftvolle als unentbehrlicher Faktor aller Formwerdung aufgezeigt und, wo es sich selbständig gemacht hat, seine dämonische Inständigkeit ins Licht gestellt (I. 148, 203). Und in einer solchen anspruchsvollen Theorie *müssen* auch beide Faktoren an den höchsten Werken der Kunst hervortreten: «Organische Belebtheit und rationale Bewußtheit» (I. 45); auch in der Renaissance sei die Antike wieder so verstanden worden (II. 13), und auch die andere große Kundgebung des Klassischen, das Grand-Siècle Frankreichs, kennzeichne sich so (II. 229). Alles andere wäre eine Primitivität, die in der Kunstbetrachtung vielleicht einem schöpferischen Geist wie Goethe erlaubt sein mag (ohne daß er ihren Gefahren darum entronnen wäre); aber einem Kunsttheoretiker der heutigen unschöpferischen Zeit zweifellos nicht. Alle Theorie überhaupt beginnt ernsthaft bei der polaren Zweiseitigkeit der Betrachtung. Im Grunde bedeutet dies besonders für die Kunsttheorie das Schema, welches die Pythagoräer zuerst aufgestellt haben: das zwischen Begrenzendem und Unbegrenztem. Diese beiden Prinzipien sind aufeinander angewiesen, jedes für sich ist zerstörerisch, weil keines selbstgenugsam ist; aber die Form, die Ratio, hat die Oberhand und Leitung. Diese pythagoräische Grundanschauung ist doch wohl die Mindest-Ausgangsposition aller Kunsttheorie. Nehmen wir uns noch das neuere (und doch schon uralte) dialektische Denken hinzu, so ergibt sich eine periodische Atembewegung zwischen den beiden Polen, zwischen der vernünftigen Form und der unendlichen Lebendigkeit, welch letztere dann dabei die Rolle der Antithesis spielt. Es ergibt sich so jeweils die fortschreitende Unterstellung des Lebensdranges unter die Form, durch den Höhepunkt des Gleichschwebens («Harmonie» nannten es die Pythagoräer) hindurch bis zur Erstarrung der Form durch Aufzehrung des durch sie verfügbaren Lebens. Hierauf sprengt das derartig eingeengte Gesamtleben als reine Negation die abgestorbene Form, die ihm Gewalt getan hat, und die Vernunft scheint einen Augenblick selbst ganz zersprengt und zerstört, ihre Stetigkeit chaotisch zerrissen. Dann aber zeigt es sich, daß der Durchbruch des Lebens tatsächlich in einen neuen und weiteren Form-Raum hinein erfolgte; denn ohne Form stirbt das Leben auch. Infolgedessen ist jede reine konservative Geschichtsbetrachtung, welche die Revolution, die Aus- und Durchbrüche leugnet oder als rein negativ betrachtet, eine solche des Todes und des Unglaubens. Es wäre also wohl falsch (hier geben wir G. O. recht), alles von vorneherein an der geschichtlichen *Stetigkeit* der europäischen Kunst zu messen — jene hängt allerdings mit der Ratio

wesentlich zusammen. In einem Augenblick, wo der Zusammenhang mit der großen Vergangenheit so leer, dürr, unmächtig geworden ist wie heute, wäre ein Durchbruch in einen neuen, möglichst neuen Sinn-Raum hinein sehr begrüßenswert, auch wenn die Stetigkeit mit dem früheren, die sich nachher immer herausstellt, nur sehr allgemein wäre. Allerdings dürfte es nicht ein Durchbruch ins Leere sein. Wenigstens potentiell sollte die neue Regierung entworfen sein, wenn die alte gestürzt wird. Oft zwar ist schon die größere Sprengkraft Maß der Kraft neuer Gestaltung. Was die Form *berechtigtermaßen* sprengt, ist eine Ueberfülle von ihr nicht mehr umgreifbaren Lebens; und wenn dieses Leben, mit dem kämpfend die Form erst Form wird, in seiner Schwellkraft *nicht* da ist, so hat es keine Bedeutung, ob wir dann aus Langeweile die Form *von außen* einschlagen. Das ist eben der entscheidende Punkt. Wenn die Kraft des Elementaren, die aller neuen Formelemente schwanger ist, wie sie den wilden Ueberschwang urtümlicher, prähistorischer Kunst schuf, heute wirklich zu bemerken wäre, so ließe sich der Entwicklung mit einem gewissen Vertrauen zusehen. Aber wer (wie wir glauben, *meistens* wider besseres Empfinden) diese Fülle heute zu sehen behauptet, der wird weithin von den Neutönern der letzten fünfzig Jahre selbst eines andern belehrt. Es ist so verzweifelt wenig Sturm und Drang bei ihnen, so wenig sich Tragenlassen-Wollen von reiner Bewegung, so wenig Hingabebereitschaft an selbstgenugsames Strömen! Das meiste, was wir sehen, hat etwas so Herausgepreßtes, die Anarchie ist weithin eine so künstlich montierte und auf den Weg gebrachte, das Phantastische und Fragmentarische wird so oft durch Ausstreichen innerhalb der banalen Wirklichkeit hervorgebracht, der Ausbruch wird so weithin verwechselt mit der hirnmäßigen Sehnsucht nach dem Ausbruch! Vom Jugendstil in aller seiner Bürgerlichkeit kann man noch viel eher etwas Unmittelbares aussagen: er wollte einfach das «Leben» und glaubte an die Selbstgenugsamkeit von dessen gestaltloser Fülle. Man vergleiche Meyers Einzeldeutungen der unbestimmt verlebendigten Stromlinien seiner Spiele (II. 296). Aber was uns *heute* und schon länger hauptsächlich entgegentritt, sind Programme, Systeme, methodische Experimente, Deduktionen, Sichversagen gegenüber der Fülle der Wirklichkeit, Zurückstreben, Verdünnungen, Verarmungen, Fesselungen, Vereindeutigungen, Abstraktionen. Man hat gesagt: Nach einiger Zeit wird, was heute doktrinär und schwierig für das Publikum ist, das Leichteste und Natürlichste sein. Das hat sich nicht bewahrheitet. Die neue Kunst ist eine alexandrinische Ars docta geblieben, welche sorgfältige Einführungen und Verhaltungsanweisungen verlangt; ebenso übrigens die neue Musik.

Das Gemeinsame ist fast überall der Eindruck des zerebralen Ur-

sprungs. Dieser spaltet sich dann in zwei sich widersprechende Richtungen. Die eine sucht die «Wahrheit» des *Objekts* und findet sie *hinter* seiner «Schönheit», seiner «Form» in seiner Materialität. Die andere sucht die Wahrheit des *Subjekts,* welches allem Objektiven diktiert und es als Gegebenes beiseite schiebt oder zerstört, um es dann neu zu erschaffen. Auf Grund des gemeinsamen Glücks eines grundsätzlichen Neuerer-Bewußtseins ergeben sich zahlreiche Ueberschneidungen zwischen beiden Richtungen. Die *erste* der beiden beginnt schon bei der ungeheuerlichen Verhäßlichung der Städte und vieler Landschaften seit hundert Jahren; auch darin war eine unbewußte Selbstabbildung der herannahenden Zersetzung. Heute reicht dieses Streben von den Bildnissen, die den Menschen in der Tiefe als einen Haufen Verderbnis und Verwesung entlarven (II. 338) bis zu den Eingeweide-Bloßlegungen eines Dali. Aber diese tiefenpsychologische «Wahrheit» hat schon das Bedenken gegen sich, daß durch die systematische Aufreißung des Unterbewußten nicht die Ratio vitalisiert, sondern das unterbewußte Leben rationalisiert wird, und damit wendet es sich in seine reine Negativität hinein. Im Gebiete der reinen *Materie* reicht das Wahrheitsstreben von den «Collages», dem Aufkleben von Gegenständen auf die Malerleinwand, bis zu der Nacktheit zeitgenössischer Großbaukunst. Daß die bloße Materie nicht Fülle, sondern Leere ist, und in jedem Falle eine Art Metaphysik des Intellektes, wird davon aufgewiesen, daß man in dem Gefühl, in «Kombischrank»-Häusern könnten nicht mehr Menschen leben, sondern nur mehr verbuchende Hinweise auf Menschen, Gerüste von Menschen, Formeln von Menschen — so wie der totalitäre Staat die Menschen allein gebrauchen kann —, daß man solchem Bewußtsein dann sich Menschen deduktiv konstruieren muß, welche in diesen Häusern arbeiten oder wohnen können und wollen (II. 350). Es sind Lagerschuppen für Menschen, wo sie unter ihrer laufenden Nummer eingeordnet sind. Wenn der Mensch magaziniert wird, so verlangt die «Wahrheit», daß alles lastend, gedrückt aussehe und das Leichte, souverän nach oben Strebende verneint werde. Es ist ein Zeichen des schlechten Gewissens, welches heute den geistigen Menschen ergriffen hat, wenn die neue Basler Universität wie ein Lagerschuppen aussieht, wie ein Bauwerk, dessen Waagrechte dazu da sind, um die Senkrechten am Nach-oben-Schwingen zu verhindern und mit abwärtsstrebender Materialität niederzudrücken. Wie sehr hier das Objekt alles ist, das Subjekt nichts, zeigt sich auch darin, daß man sich angesichts des neuen Zürcher Geschäftsviertels unwillkürlich fragt: Wozu noch Architekten? Wäre es nicht einfacher, diese Häuser kubikkilometerweise im Gußverfahren herzustellen?

Wie auch sonst die unorganisch losgelösten Extreme ineinander umschlagen, so verliert sich hier auch das *Subjekt,* dem die Zügel ganz

übergeworfen wurden, im Nichts. Das Hochgefühl so vieler zeitgenössischer Kunst, die Schöpfung, die als vorhandene ihr uninteressant ist, durchaus neu von unten heraufführen zu wollen, ist Geist vom Geiste Fichtes und des jungen Schelling mit ihrem maßlosen Hochmut gegenüber der Erfahrung. Dabei ist aus dieser ja doch das geringste Teilchen Stoff entnommen, welches hier überhaupt noch verarbeitet wird. Eine absolute Freiheit ist nur im Nichts. Und nach Buchenwald und Hiroschima dürfen wir kein Vertrauen mehr dazu haben, daß die äußere Welt, der menschliche Organismus stehenbleiben werde, wenn wir sie nicht mehr bejahen, bestätigen, immer neu miterbauen, sondern sie (zunächst einmal theoretisch) in die Luft sprengen (II. 339). Uns stellt sich das Verhältnis folgendermaßen dar: Die Dinge sind keineswegs Materie, die mit der Maurerkelle hingeklatscht worden ist und nun an ihrem Platze träge kleben bleibt. Die Dinge erwarten von uns, daß wir sie sehen, fühlen, ermessen, wiederholen, ehren, daß wir sie zu sich selbst bringen. Und dieses Wiederholen ist das eigentlich Schöpferische. Denn die Dinge sind unendlich, und menschliche Sinngebung ist endlich, vermag das Unendliche nur sinnbildlich zu erfassen. Kunst ist endliches Sinnbild des Unendlichen. Wohl wurde der Mensch vermutlich in die Welt gesetzt, um dieselbe und ihren Sinn nicht einfach zu genießen oder zu erleiden, sondern um beides aus der Freiheit und Kraft des Glaubens und sittlichen Willens wenigstens grundsätzlich nach- und neuzuerschaffen. Der Mensch erhält bruchstückhafte Hinweise auf einen tieferen Sinn aus der Erfahrung; diese Bruchstücke muß er aus sich zu einem tragenden Ganzen machen. Aber so wenig Kunst ohne gläubige Hingabe an Unsichtbares sein kann, so wenig ist sie *nur* das. Es ist das Wesen der Kunst, daß sie, was die andern Menschen nur unendlich *glauben* können, in der perspektivischen Verkürzung eines irgendwie in Raum und Zeit gerahmten Bildes als gegenwärtig zu *erleben* gibt. Dies ist aber nur möglich, wenn der gegebene Stoff der Welt ernst genommen wird.

Das ergibt das Verhältnis zum Gegenständlichen. Aus jener pythagoräischen Grundspannung folgt, daß das bloß Lebendige mindestens so ernst genommen werden muß wie die Form. *Abgesehen davon* ist der Stoff keine «Wahrheit», und die Form keine Wirklichkeit. Halten wir uns in irgendeiner Art von Wirklichkeit, die unsere gewagtesten Aufschwünge und Ausbrüche noch umfängt, so zeigt sich, daß die Dinge tausend Gesichter haben, ohne aufzuhören, genau sie selbst zu sein. Die Dinge einfach aufzubrechen und ineinanderzuschieben erinnert an sich an die gesuchte Wesenserkenntnis der Kinder, wenn sie ihrer Puppe den Bauch aufschneiden, um enttäuscht Sägemehl darin zu finden. Natürlich liegt meistens nichts anderes zugrunde als die Verzweiflung über die Seelenlosigkeit und Vereinzelung alles Seienden am Ende

des mechanistischen Zeitalters. Aber ein Maler wie Chardin wußte eine große beglückende seelenhafte und dabei sogar streng gebaute Gegenseitigkeit alles Seins herzustellen, ohne den Dingen ein Haar zu krümmen, ja indem er sie desto stärker in ihr Eigenstes einführte. Wahrscheinlich könnte man alles, was die heutigen Radikalen suchen, *innerhalb* des Gegenständlichen machen — *wenn* man es machen kann. Es hat Grünewald und die deutsche Spätgotik gegeben, Dinge wie die katalanische Apokalypse von S. Sever[1] und manches andere der Art: das heißt eine Kunst, welche die Qual der ungestillten, unstillbaren Bewegung, die Geworfenheit gültig gegeben hat, gerade darum, weil sie sie zuletzt doch eben noch im ernst genommenen Objektiven zusammenhält. Sobald dieses von der Bewegung ganz zerrissen wird, bricht sie ins Leere und wird künstlerisch belanglos, unfaßbar. Es gibt daneben auch das «Tiergeschling», das deutsche Renaissance-Ornament — wo frei mit Elementen der gegenständlichen Welt gespielt wird. Aber erstens hält sich das immer irgendwie im Rahmen des «Schönen», Geformten, und zweitens ist es Verzierung und nicht Sache selbst, Ornament und nicht absolutes Kunstwerk. Damit ist noch keineswegs gesagt, daß es ein minderwertiges Element wäre. Es taucht in der Form des «rein Aesthetischen» in die größten gegenständlichsten Kunstwerke empor; aber seltsam bewährt sich das Umschlagen der losgelösten Extreme ineinander hier wieder. Denn das «rein Aesthetische», inhaltlich Bedeutungslose (II. 340/1) zeigt sich gerade als der Seite der *Form* zugehörig. Es sind die formalen Bildverhältnisse in der Malerei, die Ausgewogenheit der Farben, das Kräftespiel der Linien, das geometrische Gerüst, die Spannungen und Lösungen, der ruhende Rhythmus. Hierin erst kommen die großen, das Gegenständliche überströmenden Urgebärden des Lebens, seine tiefsten Verdammnisse und Erlösungen zu Worte. In der Philosophie vermochten die großen Denker der Frühe diese alles tragenden Urhaltungen unmittelbar zu geben. Sein und Nichtsein, Wachsen und Schwinden, Scheidung und Vergänzung, Spannung und Lösung, Grenze und Unendlichkeit — das sind Begriffe, welche den Weltstoff tiefer aufschließen als die inhaltlich ausgeführten Systeme der Späteren. Aber die Kunst arbeitet nicht mit Begriffen, sondern mit dem Gegenwärtigen. Wie in der Arzneikunde es bei den Einsichtigeren klar geworden ist, daß ein natürlicher Heilstoff im allgemeinen wesentlich besser in der Verunreinigung seiner natürlichen Bindung wirkt als chemisch rein herausgezogen, so ist es auch in der Kunst. Irgendeine Gestalt auf einem Bilde, sagen wir von Rubens oder einem andern Meister seines Elementar-Ranges, die, inmitten einer aufgeregten und verwickelten Handlung, vielleicht nur auf eine besondere

[1] In der Pariser Nationalbibliothek.

Weise dasteht, die Hand hebt, dabei äußerlich und novellistisch am Rande bleibt, kann vielleicht in völlig erschütternder Weise die Bewegung des Lebens selbst in seiner Schönheit und Ewigkeit in sich sammeln und darleben. Und das doch wohl auf eine unendlich durchdringendere Weise, als wenn uns ein Gefüge von Rechtecken vorgeführt wird mit der Zumutung, uns davon zu den innersten Spannungs- und Lösungsgefühlen des Daseins anregen zu lassen. Aeußerstenfalls gelangen wir so zu dem, was «beiher spielt» (Hegel), was nicht Sache selbst, sondern Beispiel ist, was die tragende, im Gegenständlichen gebettete Mittellinie des Lebens umrankt — eben als ein Ornament, als ein Kunstgewerbe (II. 296) —, welches aber für sich allein keine Einbeziehungskraft gegenüber der Breite des Lebens hat. Kunstgewerbe will schmücken; es will die formalen ästhetischen Reize nicht mit letzter lebenaufrufender Macht geben, sondern nur als Spiel andeuten, an Gegenständen, deren Ernst oft ein praktischer Gebrauch, eine Verrichtung ist.

Nun kann man das große Beispiel der Musik dagegen ausspielen. Bekanntlich sagt Schopenhauer, die Musik sei unmittelbar der Weltwille, und richtig ist daran wohl, daß hier die Spannungen und Lösungen, Stauungen und Durchbrüche des Lebens selbst mit einer Unmittelbarkeit geformt und erlebt werden, der die bildende Kunst nichts an die Seite zu stellen hat. Ob diese darum überhaupt nicht zu einem Inständigkeitsgrade anstreben kann, wie ihn die Musik besetzt, sei dahingestellt; es ist auch möglich geworden, daß ein von der Gegnerschaft gegen die unreinliche Bezauberung durch Richard Wagner bestimmter Geist, Eduard Hanslick, die Musik daraufhin ganz auf das Ornament zurücknehmen wollte. Aber jedenfalls bedeutet es einfach eine Tatsache, daß Last und Größe der bildenden Kunst ist, im Gegenständlichen zu wirken, und nichts entbindet sie davon — das glauben wir allerdings. Könnte einer ein Bild von Klee ebenso wie große Musik erleben, so würden wir soweit vor ihm verstummen. Aber für die überwältigende Mehrheit bliebe es das Wesen des Gesichtssinns, *Dinge* zu bilden, wie das auch das Wesen der Vernunft ist; und diese Rationalität des Gesichtes, welche schon die Alten klar erkannt hatten, ist darum und soweit auch Recht und Pflicht der Kunst. Darum glauben wir, daß wenn der Künstler stark ist, er durch das Gegenständliche alles Ungegenständliche und Widergegenständliche sagen kann, was wesentlicherweise gesagt werden muß. Denn die Dinge leihen sich ins Unendliche jeder wesenhaften Deutung. Wer jedoch Deutungen gibt, welche die Dinge an ihre Grenze treiben, der sollte den Ausweis besitzen, daß er das Mittlere, «Normale» technisch vermöchte. Wer die Natur gewaltsam vereinfacht oder gar verbiegt, auch noch in den Grenzen ihrer Federkraft, sollte nur in Frage kommen, wenn er nicht

aus der Not eine Tugend macht, sondern wenn er an sich eine «korrekte» und reiche Zeichnung der Natur zu liefern wüßte. Es gibt «unnatürliche» Abschilderungen im Laufe der Kunstgeschichte, die aus bewußtem Stilwillen hervorgingen, andere, die aus reiner Unbehilflichkeit stammen; heute kanonisiert man vielfach beide unterschiedslos. Und noch zwei andere Ausweise sollten wir verlangen. Wer die Dinge zerfetzt und leiden macht, sollte zum Erweis bringen, daß er damit auch sich selber zerfetzt (oder zerfetzen läßt) und leidet — und es mithin nicht aus kaffeehäuslerischer Frivolität tut. Und auch selbst noch dieses Leiden hätte den Nachweis seiner Schicksalshaftigkeit, Notwendigkeit, Unprivatheit zu erbringen. Der Schreibende besitzt eine Platte des schönen und heiteren Trompetenkonzerts von Haydn, technisch bewundernswert gespielt von dem Engländer George Eskdale. Der ganze Umlauf der Welt ist hier still in eine göttliche Serenität hineingerafft, in der alles zusammenstimmt und versöhnten gleichen Schrittes mitzieht. Der Trompeter aber macht an der beglückendsten Stelle ein Ritardando, um sein «Gefühl» anzudeuten, und bringt alles in Unordnung. Uns ergreift jedesmal ein Zorn gegen ihn als einen Unglückseligen, der sich von dem Erlösenden abseits hält, um einer leeren jämmerlichen Selbstzuwendung willen, die er dem Hörer aufdrängt. Genau dieselbe Empfindung überfällt uns, wenn Matisse (um auch hier einen *Könner* zu nennen) den menschlichen Gestalten Püffe versetzt, bis sie verbogen und verbeult in ihren Angeln hängen.

Also nun zurück in den «Steinbruch der Stilarten» (II. 288)? In das altmeisterliche Getue der achtziger Jahre? In den Heimatstil (II. 352)? Darüber ist kein Wort zu verlieren. Auf der einen Seite gibt es für die Kunst Recht und heute weithin auch Pflicht, die chaotische, der Gegenwart unter so dünner Decke lauernde Tiefe anzurühren — unter der einzigen Bedingung, daß es eben Kunst bleibt, daß das Chaos irgendeine alleräußerste Formung erfährt; denn das *Chaos* selbst ist schon da, und auch ihm gegenüber gibt es keinen *bloßen* Naturalismus in der Kunst, so wenig wie dem auf süße Weise Schönen gegenüber. Kunst ist bis zum Alleräußersten *Formung*, und Formung ist Rationalisierung; das ist Grenze und Kraft der Kunst. Aber es gibt zum Beispiel die Walchensee-Landschaften von Corinth; es gibt «Aurelia» von Gérard de Nerval und das «Schloß» von Kafka; es gibt bestimmte große Gestaltungen von Reger, die das aufbrechende Chaos im letzten Augenblick, noch eben diesen Augenblick zur Form umklaftern (neben anderm, das bereits jenseits im absolut Gestaltlosen ist). Aber all dies kann nur mit der größten Kraft, und mit Furcht und Zittern aufgerissen werden. Nicht aber aus einer bloßen Angst der Auswegslosigkeit: Das Alte ist so fertig wie nie ein Altes fertig war; es muß radikal Neues her, das alle vorgängige Festlegung und Ein-

ordnung zerreißt; wir können nicht mehr in den bürgerlichen Pferch zurück; von flacheren und selbst spießbürgerlichen Beweggründen zu schweigen. Aber man kann zu den *Dingen* zurück; nochmals: die Dinge sind durchaus unerschöpflich, keine berufene unmittelbare Bemühung an ihnen ist verloren. Sollte es aber keine Kunst geben, welche dem drohenden Weltuntergang gewachsen und überlegen wäre, so gibt es doch wesenhafte mittlere Aufgaben für die Kunst. Das ist sehr viel; sollte es dennoch nicht genügen, so wäre erst nachzuweisen, daß es unbedingt neue Kunst geben *muß*, Biegen oder Brechen, gleichgültig, ob die Zeit nicht schon jenseits ihrer Möglichkeit überhaupt steht. Wir bezweifeln dies beides; denn es gibt noch die *Dinge*, es gibt noch das *Menschliche*, und beides ist immer ganz neu und ganz alt. Aber vielleicht wäre es besser, einmal eine Weile zu schweigen, als einen Leerlauf zu vollziehen, damit die kulturellen Belange in Schwang bleiben. Kein absolutes programmatisches Prinzip wird uns aus dem Leerlauf erlösen.

Das Neue an der heutigen Lage ist eben, daß wir jetzt wissen, es gebe kein Ausruhen in einem absoluten Normalprinzip. Zwei Jahrtausende, grob gerechnet, hatten dieses Prinzip im *Geist* gefunden, darauf zwei Jahrhunderte in der *Natur*. Wir wissen, daß beides, Geist und Natur, für sich giftig und zerstörend ist. Aber unter allen Umständen arbeiten wir mit Giften, und unsere Aufgabe ist, sie derart abzuwägen und in Harmonie zu setzen, daß das Zerstörende aufbauend wirkt. Das gilt auch restlos für die Kunst. Es hat keinen Wert, da zu tun, als müßte man nur blindlings in *eine* Richtung drücken, um das Heilbringende zu finden. Die Natur ist nicht selbstgenugsam, und der Geist ist nicht selbstgenugsam. Aber der Geist im allerweitesten Sinne enthält einen Leitfaden, der zur Gründung eines notwendigen Verhältnisses der beiden Faktoren hinführen kann, wie es die Kunst braucht — wenn er es auch nicht *beherrscht*. Weitere dogmatische Voreingenommenheiten sind nicht am Platze, kommen sie nun von rechts oder links. Wir sind so arm geworden, daß wir uns allem Starken und Schönen dankbar öffnen und erst darnach unsere Theorien einrichten sollten. Wenn jemand bei radikaler neuzeitlicher Kunst nicht durch Terror, und darum nur vermeintlich, sondern unmittelbar und wirklich Glück, Erkenntnis und Kraft findet, so lasse er sich das von nichts und niemandem ideologisch verderben. Es ist ja möglich, daß wir und unseresgleichen uns in einer völlig katastrophalen Weise irren; denn wer kann davor in einer Sache, die noch immer in die Zukunft hineinragt und dort erst ihren Sinn-Mittelpunkt enthüllen könnte, ganz sicher sein? Aber allerdings halten wir das keineswegs für wahrscheinlich; sonst hätten wir diese Ausführungen nicht niedergeschrieben.

Erich Brock