

(Aus der Universitäts-Nervenklinik zu Halle [Saale]))

Der schaffende Künstler und sein Werk.

(Versuch einer Psychologie.)

Von

Dr. med. Wolfgang Böhmig,
Assistenzarzt der Klinik.

(Eingegangen am 30. Juni 1924.)

Und wen ein Tropfen von der Einsamkeit,
die Gott einst litt, gezeichnet und geweiht,
auch er muß leiden, trost- und tränenleer,
und: *schaffend sich erlösen* muß auch er!

B. v. Münchhausen.

I.

Der Name „schaffender Künstler“ ist durchaus kein einheitlicher Begriff. Und wenn ich darunter Dichter, Musiker und bildenden Künstler zusammenfasse, so bin ich mir darüber klar, daß ich damit ganz heterogene Wesensarten künstlerischen Schaffens als Ausgangsbasis nehme. „Der charakteristische Unterschied zwischen Wort- und Tondichter besteht darin, daß der Wortdichter unendlich zerstreute, nur dem Verstande wahrnehmbare Handlungs-, Empfindungs- und Ausdrucksmomente auf einen, dem Gefühl möglichst erkennbaren Punkt zusammendrängt; wogegen der Tondichter den zusammengedrängten dichten Punkt nach seinem vollen Gefühlsinhalt zur höchsten Fülle auszudehnen hat¹⁾. Die dichterische Idee umfaßt zugleich das ganze Werk, indem Ausgangs- und Zielpunkt von Anbeginn an klar liegen müssen, und das Ausgestalten des Werkes ist ein konzentrisches *Imponere* in dem Rahmen dieser „allgegenwärtigen Idee“²⁾; Das Componere des Musikers ist exzentrisch ein Weiterbauen von einem primären Krystallisierungskern aus. „Das Grundwesen der bildenden Kunst, durch das sie sich von allen anderen Künsten elementar unterscheidet, besteht darin, daß alle ihre Werte auf einem Felde liegen und gleichzeitig wirken³⁾“.

¹⁾ Wagner, R., zit. nach Bischoff: Das deutsche Lied. Die Musik 16/17, S. 77.

²⁾ Pfitzner, H.: Vom musikalischen Drama; S. 90ff.

³⁾ Meier-Gräfe, A. J.: Der Fall Böcklin und die Lehre von den drei Einheiten; S. 1/2.

Auch bei ihr zielt die Schaffensrichtung ins Componere; ein Hauptindruck: gewisse Gestalten, Bewegungen, Farbenstimmungen — dominieren, und um die Herrschaft ihres Thrones hat sich alles andere dienend zu scharen. Geometrisch ausgedrückt läßt sich mit aller Vorsicht sagen: des Dichters Werk ist eine Strecke, das des Musikers ein Kreis, die bildende Kunst eine Fläche. Das bedingt zugleich die Unzulänglichkeit des Vergleichs ihrer Werke untereinander. Symphonischer Musik z. B. irgendeine heldenhafte Handlung als „Gedanken“ unterzulegen, ist immer verfehlt, weil auch im bewegtesten Satz der Symphonie, der Sonatenform, die Reprise jeder Handlungsdramatik widerspricht. Und selbst wenn man moderne Tondichtungen nimmt (ein Untertitel, gegen den *Pfitzner* [s. o.] mit Recht eifert), so findet sich auch da nur eine Aneinanderreihung von Zustandsbildern, die nicht handlungsdramatisch, wohl aber aus der Musik heraus ineinander verknüpft und entwickelt sind. In seinem „Till Eulenspiegel“ malt *R. Strauß* keinen Eulenspiegel, nein, er ist selbst einer — musikalisch, so wie jener einer im Leben gewesen war. „Es geht nicht anders; die Musik ist keine Kunst, die sich darstellen läßt —, sie verliert sonst ihr Aroma. Was bei ihr spontan wirkt, verfliegt in der Umschreibung, und da diese Umschreibung stets mit Assoziationen arbeiten muß, so macht sie in demselben Augenblick die Musik unmusikalisch, d. h. literarisch, zu einem realen Stück Leben oder zu einer konzisen Erinnerung¹⁾.“

Aber wenn auch die Ausdrucksform — und damit vielleicht auch die Form gestaltenden Erlebens — der Künste eine grundverschiedene ist, so läßt sich doch für ihre Schöpfer eine einigermaßen abgrenzbare, gemeinsame Ausgangsbasis finden. Schon daß im Sprachgebrauch der Name „Künstler“ einen Sammel- und Oberbegriff für die Vertreter der verschiedenen Kunstzweige darstellt, beweist, daß ihnen allen bestimmte Wesens- und Lebenszüge eigen sein müssen, die sie von den übrigen Menschen irgendwie charakteristisch scheiden. Äußerlich tritt das zutage in einer gewissen sozialen Sonderstellung. Der Künstler steht außerhalb jeder volkswirtschaftlichen Gemeinsamkeit; denn die Werte, die er schafft, sind nicht kalkulierbar, sind ideeller Art. Er, der sozialste Typ, der aus sich heraus alles und an alle gibt, erscheint unsozial, unproduktiv im wirtschaftlichen Sinne, ist eine Luxusfigur der menschlichen Gesellschaft. Dieses Anderssein als die anderen kennzeichnet jeden Künstler, nicht nur in den Augen der Umwelt, sondern vor allem auch in seinem eigenen Empfinden ihr gegenüber. Das ist der Tropfen „Einsamkeit“, mit dem er gezeichnet ist, eine gewisse Prädilektion, die *Müller-Freienfels*²⁾ dahin ausdrückt: Künstler wird man nicht, Künstler ist man oder ist es nicht. Dieses Anderssein im Er-

¹⁾ *Bie, O.*: Die moderne Musik und *R. Strauß*. Die Musik 33/34, S. 29.

²⁾ *Müller-Freienfels*: Poetik. Aus Natur und Geisteswelt 560.

leben, Empfinden und daraus entspringenden Schaffen, diese Sonderstellung gegenüber den Mitmenschen, ist eine Gabe, die Glück und Last zu gleichen Teilen in sich trägt. Es ist jedem Künstler eigen, daß er im Schaffen sich über die andern erhebt, über das, was „man“ ist, was „alle“ sind, hinausgreift und doch im Grunde nicht für sich selber schafft, sondern für ebendiese andern. Er ist Gebender aus innerer Notwendigkeit heraus und braucht den Dank oder doch die Würdigung seiner Gabe als Äquivalent, als Kraftspender für neues Schaffen. Dieses Ringen um Anerkennung ist keineswegs eitle Effekthascherei, sie bildet lediglich einen untrennbar Bestandteil des Expansionsbedürfnisses jedes Gebenden. Denn Geben ist doch nicht gleichbedeutend mit Von-sich-abstoßen, im Geben liegt das Annehmen miteingeschlossen als notwendiger Widerhall. Der Künstler muß aus seiner Einsamkeit mit dem Werk oder durch sein Werk wenigstens zeitweise heraustreten, sich mit ihr in Verbindung setzen, Anregung und Antrieb von außen zu gewinnen. „Zu lang anhaltende Abgeschiedenheit von der Welt schadet dem Künstler zuletzt; er fängt da oft an, sich in gewisse Formen und Manieren einzugewöhnen, bis er sich plötzlich zum Sonderling, zum Träumer festgefahrene“ (*Rob. Schumann*). Das Tragische ist nur, daß der Künstler, je prophetischer sein Werk dem Zeitempfinden voraneilt, um so später die Anerkennung findet, die er braucht, um sich des rechten Weges nicht nur instinktartig, sondern auch bestätigt bewußt zu sein. Der Schaffende erstrebt im Grunde nur die Vollendung¹⁾, und jedes neue Werk ist eine Etappe, ein zurückgelegter Meilenstein auf diesem Wege, aber „die Weisheit seines inneren Richters“ (*Münchhausen*) bedarf zum mindesten der Auseinandersetzung, des Konnexes, des prüfenden Vergleichs mit der Umwelt.

Gleichen sich die Künstler aller Gattungen schon in diesem Punkte der Sonderstellung innerhalb der menschlichen Gesellschaft, so ist ihnen andererseits auch eine gleichgerichtete Empfindungsreihe eigen gegenüber dem Werdegang ihrer Werke. Natürlich gibt es *den Künstler* so wenig, wie es *den Menschen* gibt, aber gewisse Grundzüge lassen sich doch als Gemeinsames festhalten. „Es gibt eine Kunst aus *Mangel*, Menschen, die nicht fähig sind, ihre Ideen und Gedanken im Leben schaffend zu verwirklichen, wohl aber, sie in künstlerische Werke umzusetzen. Es gibt eine Kunst aus *Affekt*, die nur anfallsartig und krampfartig sich auslösen kann, schließlich eine Kunst aus *Effekt*, die mühsam nach Stoff und Anregung greift . . . Aber diesen gegenüber steht eine Kunst aus *Fülle*, geboren von einem Gefühl, stärker als das Leben zu sein . . . eine Kunst, die elementar, aus Charakter, schafft²⁾.“ Ich kann

¹⁾ *Busoni, F.*: Selbstrezension. Pan 1912, S. 327ff.

²⁾ Zit. nach *Jacobi, W.*: Über die Beziehung des dichterischen Schaffens zu hysterischen Dämmerzuständen, usw. Arch. f. Psychiatrie u. Nervenkrankh. 64, S. 48.

diese Einteilung nicht gerade als sehr glücklich bezeichnen, da sich die genannten verschiedenen Antriebe im Laufe eines Künstlerlebens doch mehrfach durchkreuzen oder ineinander verzahnen. So urteilt *Gundolf* über *Goethes* Produktion zwischen der italienischen Reise und dem Bund mit *Schiller*, also von etwa 1790—1794, sie sei „nur Übergang, Verlegenheit, Abwehr“ gegenüber dem Weltereignis der französischen Revolution gewesen. Und *Goethe* war doch im allgemeinen gewiß kein Künstler aus „Mangel“! — Immerhin lassen sich mitunter gewisse dominierende Züge der Antriebsrichtung festhalten, und ich will versuchen, einige Beispiele anzuführen: Einer der großen Vertreter der Kunst „aus Mangel“ ist für mich *Joh. Brahms. Bischoff*¹⁾ schreibt über ihn: „Wenn ich die Erscheinung *Brahms*' betrachte, so habe ich immer das Gefühl, er habe auf irgendein Glück, auf irgendein Ereignis gewartet, das seinem Leben eine neue Wendung geben sollte . . . Ich sehe ihn immer mit offenen Händen dastehen, bereit, das Glück zu empfangen, das doch nicht kommen will . . . Die Melancholie des Unvermögens, so hat *Nietzsche* (andre nennen als Autor dieses Ausspruchs *H. Wolf*) das Wesen der *Brahmschen* Musik bezeichnet.“ *H. Hesse* schildert in seiner „*Gertrud*“ den Musiker als ähnlichen Typ, der von seiner Oper sagt: „Und wenn ich denke, daß ihre ganze Glut und Macht über die Herzen aus Schwäche, Entbehrung und Sehnsucht geboren ist . . .“ (S. 155). — Unter die „Affekt“-Künstler gehört beispielsweise *Hugo Wolf*, bei welchem Perioden absoluter Sterilität mit solchen eminentester Fruchtbarkeit ohne Übergang abwechselten. Aber gerade dieses Beispiel erhellt das Unzulängliche solcher Schematisierung. Denn *Wolf* litt an einer ausgesprochenen zirkulären Psychose, und seine „Affekte“ wurzeln jedesmal in der manischen Phase seines Leidens. Wenn ich mich auch mit *Jacobi* durchaus gegen die Ansicht *Steckels*²⁾ stemme, daß „jeder Dichter ein Neurotiker“ sei, so ist doch andererseits eine Katalogisierung der Künstler unter vorstehendes Schema nicht möglich; und meine Beispiele sollen auch lediglich eine Verdeutlichung der angeführten Begriffe geben. — Als Schaffender endlich vom „Effekt“-Typus ist vielleicht *Otto Ludwig* anzusehen, ferner *C. Loewe*, dem die eigene Welt, in der er lebte, auch nicht phosphoreszieren wollte, um einen *Hebbelschen* Ausdruck zu gebrauchen. — Die überragenden Schöpfer aller Zeiten aber schufen und schaffen aus der „Fülle“: *Goethe*, *Schiller*, *Bach*, *Händel*, *Beethoven*, *Reger*, *Michelango*, *Leonardo da Vinci*; — damit ist keineswegs gesagt, daß nicht auch sie um die Vollendung ihrer Werke gerungen, nicht auch sie unproduktive Perioden zu überwinden gehabt hätten; dennoch geht durch ihr ganzes Leben und durch ihre Werke ein Über-

¹⁾ *Bischoff*: Das deutsche Lied. S. 69 u. 41.

²⁾ *Steckel*: Dichtung und Neurose; Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens. H. 65, S. 8.

maß gebändigter Kraft, die nicht nur weiteste Gebiete umspannt, sondern auch ausfüllt, wegweisend, führend, in sich selbst Prophet und Messias.

Diese Typen sind natürlich weder äußerlich noch innerlich etwas Starres, Endgültig-Gegebenes. Jeder Künstler macht als solcher eine innere Entwicklung durch, die schärfer noch als die vorstehende Gruppierung gemeinsame spezifische Züge aufweist, gleichermaßen in der Persönlichkeit wie in den von ihr ja untrennbaren, weil aus ihr geborenen, Werken.

Die innere Entwicklung eines Menschen ist nach *Jaspers*¹⁾ das Produkt des Wachsens und Entfaltens der Anlage, der Schicksale (auch im Sinne der Umgebung, des Berufs) und der Erlebnisse im Sinne der Lebenserfahrungen. Das gilt natürlich grundlegend auch für den Künstler. Und die Freiheit der Gestaltung ist durchaus mitbedingt von der Art, wie der Künstler in oder über dem Leben steht. Man könnte grob einteilend von Kindheit, Jünglings- und Mannesalter künstlerischen Werdens und Reifens sprechen, doch sind diese Parallelen allzu mißverständlich, da sie als Altersbegriff wie in übertragener Bedeutung sich des öfteren störend überlagern. *Euringer*²⁾ zerlegt die Entwicklung folgendermaßen: „Unbefangenheit im Schaffen und Genießen. Unbewußtheit, Naivität, Trieb. Die Probleme werden nicht gesehen, nicht entdeckt. Sind noch nicht da: erste Stufe, erste Form. — Die Probleme werden entdeckt, tauchen auf. Zugleich, vor ihnen, nach ihnen, Zwiespalt, Unlust, Kritik, Zweifel, Bewußtheit: zweite Stufe, zweite Form. — Durchraffen, Durchreißen zum Schaffen, zum Vollgenuss: die Probleme werden (als Probleme) überwunden, vergessen. Volle Bewußtheit, volle Bewußtlosigkeit, Hingabe, Reife, Maß. Gebändigter Trieb. Instinkt im Zügel der Erfahrung. Vor-Sicht, Vorsehung, beschwingt durch bejahten Trieb: dritte Stufe, dritte Form. Sie ähnelt der ersten sozusagen als Oktave.“ Inhaltlich verwandt, nur von der Selbstqual der zweiten Stufe aus beleuchtet, spricht Klaus Manth bei *Zweig*³⁾ aus: „Es scheint da drei Stufen zu geben, soviel ich sehe; oben die Inspirierten, denen alles ohne Intellekt gelingt, wie man von *Raphael* sagt — ich habe Bedenken dagegen, ich glaube nicht daran, in Klammern — in der Mitte quält sich unsreins und unten pinselt das fröhliche Handwerk.“

Diese innere Entwicklung des künstlerischen Lebens und Erlebens ist von weitgehendem Einfluß nicht nur auf die innere und äußere Form der Werke, sondern auch auf ihre allererste Konzeption. Der „Instinkt im Zügel der Erfahrung“ ist natürlich ein ganz anderer in seiner Bewußtheit als das unbewußte, triebartige Schaffen der ersten Stufe. Jugend-

¹⁾ *Jaspers*: Allgemeine Psychopathologie.

²⁾ *Euringer*, R.: Plauderbuch für Musikfreunde. S. 44/45. W. Seiffert 1922.

³⁾ *Zweig*, A.: Die Novellen um Claudia. S. 80.

werken ist gemeinhin eine blühende Überfülle eigen und macht sie gerade dadurch uns so liebenswert, trotz ihrer andererseits fühlbaren Mängel. Vom „Strichvogel Reflexion“¹⁾ ist meist noch nichts zu sehen, „Zugvogel Poesie“ schweift frohen Flugs ins Weite. Die weise Beschränkung findet sich erst in der Zeit der Reife, der „Vor-sicht“, der dritten Form, dem Mannesalter von Kunst und Leben. Was heißt denn „weise Beschränkung“ anders als Entpersönlichen des Affektes, Herr sein über ihn ohne seine treibende Kraft zu zerstören, mit seinem Ich so im Dienste des Werkes stehen, daß es gewissermaßen um seiner selbst willen geschaffen wird, nicht mehr Opferaltar ist für das Expansionsbedürfnis einer durch Erleben und Erleiden übervollen Seele? — *Griegs kleines „Wächterlied“* (lyrische Stücke) ist mir immer als der Typus einer Affektentladung erschienen. Der Untertitel: nach einer Macbeth-Aufführung komponiert — gibt ja direkt den Hinweis dazu. Aber hier fehlt noch jegliche Objektivierung, jede innere Verarbeitung des Aufführungserlebnisses. Berge kreisten, und — ach, ein sehr kleines lyrisches Mäuschen wurde geboren. Die gebrochenen Akkorde des Mittelteils als Symbolisierung der „Geister der Nacht“ haben in der ihnen zugedachten Bedeutung direkt etwas „Täppisch-Ernstes“²⁾ an sich, wie *Th. Mann* es nennt. Ich kann des sattsam bekannten Stückes nie gedenken, ohne einen schneidenden Widerspruch zwischen *Shakespeares* Größe und *Griegs* lyrischer Enge zu empfinden.

II.

Über die künstlerische Konzeption ist schon eingangs andeutend gesprochen und dargelegt worden, daß sie in den einzelnen Gebieten der Kunst ein durchaus verschiedenes nicht miteinander vergleichbares Gepräge hat. Und es steht ferner fest, daß ihre letzten Rätsel unlösbar sind und wohl auch bleiben werden, unlösbar dem suchenden Forscher wie dem ihr teilhaftig werdenden Künstler selbst. „Nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unser, welcher weiß“ (*Kleist*). Dieser gewisse Zustand ist der letzte Vorhof, zu dem menschliche Erkenntnis vorzudringen vermag. „Urerlebnis“, so bezeichnet ihn *Gundolf*³⁾, Inspiration, Offenbarung, Innnewerden sind nur andere Umschreibungen dafür. Medizinisch läßt sich vielleicht von einer Enthemmung, einem überschießenden Freiwerden von Assoziationen sprechen, doch scheint mir dies mehr der unmittelbare Folgezustand angeregter Phantasie zu sein [je mehr Hemmungen fallen, desto mehr Assoziationen werden frei⁴⁾] als der Kern der Inspiration selbst. Dieses Phantasiespiel folgt ja zu-

¹⁾ *Lenau*: An einen Dichter. Meyers Klassikerausgaben, Bd. 1, S. 286.

²⁾ *Mann, Th.*: Tonio Kröger. S. 46.

³⁾ *Gundolf*: Goethe. S. 49.

⁴⁾ *Lewin, R.*: Das Psychopathische der Kunst. Pan 1911, S. 246ff.

meist der Intuition unmittelbar, sowie die Detonation des Geschosses auf die Explosionsübertragung der in ihm entzündeten Sprengkapsel im Bruchteil einer Sekunde folgt. Und wahrnehmbar bleibt in vielen Fällen nur der sekundäre Vorgang. Dieser Zustand der Inspiration, der „Begeisterung“, ist für den Künstler durchweg lustbetont. Es ist ein Rauschzustand von verschieden langer Dauer und verschieden starker Intensität. Er kann so urgewaltig sein, daß er ohne Pause die Ausarbeitung des Werkes sofort erzwingt, Konzeption und Ausführung in eins zusammenfallen läßt. Doch gilt das fast nur von lyrischen Erzeugnissen geringen Umfanges: lyrischen Gedichten, Liedern, Skizzen; gilt auch vom Künstler aus Affekt, der anfallartig, zwangsläufig schafft. Auch *Goethe* berichtet über Eigenbeobachtungen zwangsmäßigen Schaffens „im nachtwandlerischen Zustande“¹⁾. *Hesse*²⁾ schildert es sehr anschaulich im „Demian“. Die Dämonie des Schaffenstriebes ist in solchen Momenten bis an die Grenze des Pathologischen gesteigert, aber es waltet ein Zwang, der beglückt, erhebt und sich in Befreiung löst, — ein Müssten, dessen Unentrinnbarkeit zugleich Geschenk und Gnade ist. Daß Inspirationen solch traumhafter Art spurlos verloren sind, wenn es die Umstände nicht gestatten, sie sofort schriftlich zu fixieren, scheint diesem Zustand überhaupt eigen zu sein. „. . . . Ideen sind aber nichts, woran man festhalten könnte; sie sind ein Jenseitiges, das sich uns in höchsten Augenblicken enthüllt und sich wieder entzieht“³⁾. Auch *Goethe* spricht das aus, und das schon zitierte Kleistwort: Es ist allererst ein gewisser Zustand unser, welcher weiß —, gibt gewissermaßen die Deutung dafür. Das volle Bewußtsein des Künstlers hat die Offenbarung noch gar nicht in sich aufgenommen. Der Verstand hat noch keinen Anteil daran mit seinem „Wissen“. Und erst dies Wissen ist Herrschaft darüber. „Etwas beim Namen nennen, heißt Macht darüber gewinnen“, sagt *Spengler*⁴⁾, und „nur was ich benannt habe, das ist mein“ *W. Calé*⁵⁾. — *Schopenhauer*⁶⁾ spricht jenen Kunstwerken aus einem Guß die unfehlbarste Wirkung zu, weil sie in der Begeisterung der ersten Konzeption entstanden sind, und Reflexion, Absicht und durchdachte Wahl an ihnen keinen Anteil haben. Bei ihnen ist es nicht nötig, daß „Verstand, Technik und Routine die Lücken ausfüllen, die geniale Konzeption und Begeisterung gelassen haben, und die nun allerlei notwendiges Nebenwerk als Zement der eigentlich allein echten Glanzpartien durchziehen muß“. Dabei erkennt aber auch *Schopenhauer*, daß der Einklang von Konzeption

¹⁾ *Jacobi*: Siehe a. a. O., S. 59/60.

²⁾ *Hesse, H.*: Demian. S. 128.

³⁾ *Hoffmannsthal, H. v.*: Aphorismen. Inselschiff 1922.

⁴⁾ *Spengler, O.*: Untergang des Abendlandes. Bd. I, S. 176.

⁵⁾ *Calé, W.*: Nachgelassene Schriften. S. 393.

⁶⁾ *Schopenhauer*: Die Welt als W. u. V. III. Buch, 34. Kap.

und Ausführung zumeist nur die oben genannten Werke kleiner und kleinster Ausdehnung umschließt und umschließen kann. Und „daß dies sich so verhält, ist eine Folge der Beschränkung menschlicher Kräfte“ überhaupt.

Die Konzeption ist ja zumeist noch gar kein scharf begrenzter Eindruck. Sie ist mitunter nur wie der Zustand einer exponierten photographischen Platte, deren „gewissen Zustand“ erst die chemische Arbeit bewußten Schaffens, kritischer Retusche zum fertigen Bild erlöst. Sie kann dem Künstler selbst vorerst so unbedeutend erscheinen, daß sie noch keinerlei Antrieb erteilt, daß sie erst des Anschlusses an andre Ideen bedarf, um wirksam zu werden, oder selbst zum Krystallisationskern weiterer Ideen werden muß. Das liegt im Wesen ihres Unbewußten, Ungewollten. Und *Morgenstern*¹⁾ mahnt deshalb: „Wenn Du Schriftsteller bist, so schreibe jeden Tag etwas nieder, und wenn Du auch nur den zehnten Teil davon aufbewahrtest. Kommt dann deine produktive Periode, so wirst Du, was Du zu sagen hast, mit doppelter Leichtigkeit und Anmut sagen . . .“ (siehe *Jean Pauls Zettelkasten, Orlando di Lasso, Reger*). Der Zweck der Niederschrift ist nichts anderes als der psychologische Vorgang des schon zitierten Wortes von *Spengler*, die halb bewußte Konzeption im Bereich des Wissens zu fixieren, indem man sie „beim Namen nennt.“ *Beethovens Skizzenbücher, Morgensterns Stufen, Flakes Logbuch, Hebbels Tagebücher* sind voll von solchen Konzeptionen und Teilkonzeptionen, die ihrer späteren Verwendung entgegenharren, ohne schon irgendwie spezifiziert, prädestiniert zu sein. So ist z. B. das D-Durthema (Andante moderato) des 3. Satzes von *Beethovens Neunter Sinfonie* lange vorher und ursprünglich als Tanzthema skizziert. Die Konzeption kann also in bezug auf ihre spätere Verwendung und Ausführung noch relativ indifferent, kann als Antrieb noch ein unterschwelliger Reiz sein [gewisse Haltungen und Bewegungen habe ich jahrelang mit mir herumgetragen, ehe sie Verwendung fanden, schreibt *A. Feuerbach*²⁾], kann aber im andern Extrem so explosiv sich entladen, daß sie das definitive Werk sofort erzwingt. Immer aber ist, wie gesagt, ihr begleitender Affekt für den Künstler ein lustbetonter, gleichgültig, wo ihre letzten Quellen ruhn. Sie ist der Beginn einer Befreiung schlechthin; und es bleibt dabei gleichgültig, ob dieses Freiwerden aus Überfülle oder aus Mangel, aus frohem oder aus quälendem Affekt stammt, ob der Affekt gebrochen, als Querschläger, oder als in geradlinigem Schuß sich löst. Jedesmal ist es ein Erlöstwerden durch ein bis dahin Unbekanntes; und darin, daß „die aufgespeicherten Affekte wenigstens teilweise abreaktiert werden, besteht der therapeutische Wert

¹⁾ *Morgenstern*: Stufen.

²⁾ Ein Vermächtnis. S. 215.

des Schaffens“¹⁾. Gewiß, in dieser Erlösung aus Komplexen durch Gebilde der Phantasie, in der „Flucht aus Konflikten in das Gebiet der Kunst“ steht der Künstler dem Neurotiker und Hysteriker nahe, auch in der zeitweisen Depersonalisation und dem Identifizieren mit den Geschöpfen seiner Phantasie. Aber über die Psychose hinaus erhebt ihn die Kraft bewußter — wenn auch mitunter zwangsmäßiger — Gestaltung und Objektivierung des allzu engen Ich ins Allgemeine, Große. Ein anderes ist es, ob der Psychopath die Neurose als Zuflucht nimmt, ein anderes, ob eine starke Seele auch die kleinen Mißhelligkeiten des Alltags in sich potenziert, bis der leuchtende Funke sich entlädt.

... Merk aber: Neues erschafft kein Leid,
Formte nur das, was in dir lag bereit,
Edelgestein zu funkender Kron',
Starre Maske aus wertlosem Ton,
Was du durch Leid geworden, das warst du schon!²⁾

Und intensives Erleben, gleichviel welcher Art, ist durch die Last seiner Intensität immer schmerzlich, immer ein Erleiden³⁾. *Schopenhauer* (s. o.) spricht direkt von der „inneren Qual“ des Genies als „dem Mutterschoß unsterblicher Werke“, und *H. Hesse* bekennt in seinem Gedicht: Dunkelste Stunden, daß erst sie „zu Weisen uns und Dichtern reifen“. Dieses Wissen oder doch Ahnen um die schöpferische Kraft solcher inneren Hochspannungen, gibt ja auch dem Künstler die Kraft, den Fluch der Einsamkeit und Vereinsamung auf sich zu nehmen. Die letzte Wurzel alles Schaffens ruht in der Sehnsucht: Auch noch im höchsten Glück; und wenn es auch dann nur die unerfüllbare Sehnsucht des „Verweile doch, du bist so schön“, ist. Darin hat *Freud* sehr recht, „der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“; nur stimme ich dabei mit *Steckel* (a. a. O., S. 2) überein, daß der Begriff dieses Glücklichen im Leben jeder Realität entbehrte.

Sehnsucht ist Nährmutter aller,
Triebkraft und Lohn jener Waller
Unter des Schönen Panier.
Ewiges heißt sie erwerben;
Kann man an Sehnsucht nicht sterben,
Lebt man von ihr²⁾.

Die Sehnsucht lebendig und brennend zu erhalten, ja sie zu steigern, ist das Einzige, was der Künstler an sich tun kann, um der Inspiration die Wege zu bereiten. *Gustav Falkes* Gebet: „Herr, laß mich hungrern dann und wann, Sattsein macht stumpf und träge,“ ist ein echtes Dichter-

¹⁾ *Reik, Th.*: Dichtung und Psychoanalyse. Pan 1912, S. 519ff.

²⁾ *Steinmüller*: Lieder des Kommenden.

³⁾ Vgl. *Müller-Freienfels*: Poetik. S. 18.

gebet. *Hinrichsen*¹⁾ sagt nichts anderes, wenn er schreibt: „Es ist klar . . . daß erst normalpsychische Spannungen entstehen müssen, um im Werk sich entladen zu müssen.“ Ich sehe in *Goethes Heirat mit Christiane* — einer Tatsache, die auf den Schulen immer die hilfloseste Not des Entschuldigenmüssens zeitigt — die konsequente, unbewußte Selbsthilfe seines Genius: er heiratete eine Haus-Frau, die ihm die Sorge um den physischen Menschen abnahm. Aber sie drängte sich nicht in seine innere Einsamkeit, ließ ihm seine Welt der Sehnsucht, half sie nur behüten; war Priesterin, ohne je das Allerheiligste zu betreten. Sie sorgte an ihrem Teil dafür, daß er unangetastet blieb, was er war: *Goethe*²⁾. Denn, „das glücklichste Los, welches dem Genie werden kann, ist Entbindung vom Tun und Lassen, als welches nicht sein Element ist³⁾.“ — Sehr gut schildert *Sternheim*⁴⁾ dies Potenzieren der eigenen Kraft: „. . . rollte sich wie ein Igel in die Einsamkeit des ländlichen Platzes, wo er drei Jahre lang das eigene, mächtige Wesen in Scharniere preßte, nicht einen Hauch seiner Person durch Gespräch oder Mitteilung entweichen ließ. Wie in einen Spartopf senkte er mit grimmigem Lächeln jeden Einfall, allen Gefühlsüberschwang in das eigene Innere, verbot sich den winzigsten Gedanken von sich fort.“ — *Marée*⁵⁾ fordert: „Künstler vor allem müssen ihre Persönlichkeit so sehr wie möglich den Augen der Welt entziehen, wenn sie wirklich ihr Bestes im abgeschlossenen Werke von sich ablösen wollen“ — *Morgenstern*⁶⁾ bekennt: „die zur Wahrheit wandern, wandern allein, keiner kann dem andern Wegbruder sein“.

Es ist noch ein Wort zu sagen über begleitende Momente, die der Konzeption des Künstlers unbewußt beigegeben und mit ihr organisch zu einem Ganzen verbunden sind. Sie ist ja kein zeitloses Erlebnis, sonst wäre das, was man in der Kunst Fortschritt zu nennen pflegt und was doch eigentlich nur Wandlungen des Ausdrucks und der Gestaltung sind, nicht möglich. Was moderne Kunst in allen ihren Zweigen von der Kunst vergangener Zeiten unterscheidet, ist nicht nur eine Verschiedenheit äußerlicher Technik — es ist eine Frage des Empfindens, der veränderten inneren Einstellung zum Leben und zur Umwelt. Die Konzeption ist eben als solche kein absolutes, unabhängiges Geschehen, sondern mischt dem undeutbaren „Urerlebnis“ noch nachweisbare „Bildungserlebnisse“ als Komponenten bei, deren Bedeutung ja in den meisten Künstlerbiographien eher überschätzt als unterbewertet wird,

¹⁾ *Hinrichsen*: Psychologie und Psychopathologie des Dichters. Grenzfr. d. Nerven- u. Seelenlebens 80, S. 13.

²⁾ Vgl. *Münchhausen*, B. v.: Die Einsamen (Die Standarte).

³⁾ *Schopenhauer*: Die Welt . . . III. Buch, 31. Kap.

⁴⁾ *Sternheim*, C.: Schulin. Der jüngste Tag. S. 6/7.

⁵⁾ *Marée*, H. von.: Briefe. S. 162.

⁶⁾ *Morgenstern*: Wir fanden einen Pfad.

eben weil sie das einzig Faßbare darstellen. Ich meine damit nicht die zufällige Entstehungsursache eines Werkes; ihr Wert ist meist anekdotischer Art¹⁾, ist — medizinisch gesprochen — auslösendes Moment, sondern die ganze jeweilige Umwelt, in der der Künstler aufwuchs, oder die er sich schuf. „Zwischen Urerlebnissen, d. h. den Erschütterungen, denen der Mensch kraft seiner inneren Struktur ausgesetzt ist, und den Bildungserlebnissen, d. h. den geistig geschichtlichen Einflüssen und Begegnissen, schon geformten Anschauungen aus Kunst, Wissenschaft, Religion, waltet noch eine Reihe langsam und heimlich bildender Mächte, die man nicht als Urerlebnis bezeichnen kann, denn sie sind nicht durch die Lebensart des Menschen gegeben, und doch nicht als Bildungserlebnis, denn sie sind nichts Geformtes, nichts eigentlich Geistiges. Der Beginn und das Ende ihrer Einwirkung kann nicht bestimmt, die Tragweite ihrer Einwirkung nicht abgegrenzt werden, weil sie nicht unmittelbar in Gestaltung umgesetzt sind, sondern erst allmählich ihre Kraft erproben. Als Zustände, nicht als Ereignisse, wirken Haus, Familie, Stadt, Landschaft, Volk samt ihrem geistig-sinnlichen Inventar, kurz, das sog. „Milieu“, das man oft fast für den ausschlaggebenden, den allmächtigen Faktor bei der Gestaltung eines Menschen hielt“²⁾). Dieses Milieu ist unbedingt mitbestimmend bei jeder Konzeption. Mag das Genie auch seiner Zeit voraneilen, inhaltlich oder formal oder in beiden — die oben erwähnten Faktoren nicht nur benutzen, sondern sich „anverwandeln“, eben weil es ein Genie ist — es kann sich doch nicht gänzlich von ihnen lossagen, schon weil eine Fülle von Assoziationen rein zeitlich noch gar nicht gegeben ist³⁾). Und weil jedes lebendige Werk größeren Umfangs seinen Stoff im Erlebten, Tatsächlichen hat und in letzter Instanz nur Erlebtes gefühlsmäßig umgestaltet und verallgemeinert ausdrückt⁴⁾), trägt es aus diesem Erlebnis heraus irgendwie Merkmale seiner geschichtlichen Zeit. Das bedeutet aber keine Beeinträchtigung seines „Ewigkeitswertes“, dessen Ewigkeit übrigens in dem Augenblick aufhört zu sein, wenn es „für fremde oder kommende Kulturen . . . nicht mehr Wirklichkeit ist noch Sinn hat⁵⁾“. — „Es muß einer das, was in seiner Zeit ist, machen, aber gut machen, sagt *Moritz Hauptmann*; ein *Haydnsches* oder *Mozartsches Quartett* kann einer jetzt nicht anders machen als schlecht, im besten Falle liegt nichts daran, ob es da ist oder nicht.“ Und *R. Wagner*⁶⁾ definiert für den Musiker die Ursache dahin, daß „die Befähigung für seine Kunst sich gewiß nicht anders heraus-

¹⁾ *Bekker, P.*: Beethoven. S. 78.

²⁾ *Gundolf, Fr.*: Goethe. S. 49.

³⁾ Vgl. *Müller-Freienfels*: Poetik. S. 58.

⁴⁾ *Dilthey, W.*: Gesammelte Schriften. Bd. 6, S. 206. Teubner 1924.

⁵⁾ *Spengler, O.*: Vom Untergang des Abendlandes. Bd. 1, S. 299.

⁶⁾ *Wagner, R.*: Beethoven. S. 29. Inselverlag.

stellen kann, als durch die auf ihn sich kundgebende Wirkung des Musizierens außer ihm.“ —

Die künstlerische Konzeption ist ferner noch abhängig vom jeweiligen Grad der künstlerischen Reife; diese aber wieder von dem Maß frei verfügbaren, technischen Könnens und der Art der Objektivierung gegenüber dem primären Erlebnis. „Das Zeichen aller lebendigen Kunst, die reine Harmonie zwischen Wollen, Müssten und Können, das Selbstverständliche des Ziels, das Unbewußte in der Verwirklichung¹⁾“ zeigen gemeinhin nur die späteren Werke der Künstler; und eben das, was man künstlerische Reife zu nennen pflegt, hängt ganz wesentlich von dem Grad der Objektivierung ab, deren der Künstler fähig ist. Sie ist gleich notwendig in jeglicher Kunst und vielleicht des Künstlers untrüglichstes Merkmal. Ideen, auch gute, keimkräftige Ideen zu haben, ist vielen Menschen eigen²⁾, formale Begabung gar manchem, aber am einzeln und begrenzt Hingestellten Beziehungen sichtbar zu machen, die darüber hinaus reichen und ihm eine allgemeine Bedeutung geben [im Einzelnen stets das Allgemeine zu sehen, ist gerade der Grundzug des Genies³⁾], durch Ausschaltung und Steigerung zu idealisieren⁴⁾, das erst kennzeichnet den wahren Künstler. Dieser Objektivierungsprozeß erst verschiebt das Machtverhältnis zwischen innerem Affekt und seinem Gestalter zugunsten des letzteren, erst dann gesellen sich dem primären Müssten sowohl Wollen wie Können als gleichberechtigte Mächte zu, fügen sich zum reinen Dreiklang und zügeln das Müssten, daß es sich nicht überschlägt. Der primäre Affekt ist wie ein Rohdiamant. Die Freude an seinem Besitz oder die Angst, ihn zu verlieren, darf nicht dazu führen, daß der Künstler ihn ungeschliffen veräußert. „Liegts Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein . . . Etwas Schwerfälliges, Täppisch-Ernstes, Unbeherrschtes . . . entsteht unter Ihren Händen,“ warnt *Th. Mann* und fügt hinzu, „daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein⁵⁾.“ *Riehl*⁶⁾ fordert vom Künstler die Objektivierung des künstlerischen Erlebnisses, *Schopenhauer*³⁾ definiert Genialität als „nichts anderes als die vollkommenste Objektivität, . . . als die Fähigkeit, . . . sich der Persönlichkeit . . . völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge übrig zu bleiben . . . so anhaltend und mit so viel Besonnenheit als nötig ist, um das Aufgefaßte

¹⁾ Spengler, O.: a. a. O. S. 395.

²⁾ Vgl. Müller-Freienfels: Poetik. S. 27.

³⁾ Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. III. Buch, § 36 u. Kap. 3.

⁴⁾ Dilithey, W.: Gesammelte Schriften. Bd. 5, S. 392; Bd. 6, S. 174.

⁵⁾ Mann, Th.: Tonio Kröger. S. 46/49.

⁶⁾ Riehl: Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Kunst.

durch überlegte Kunst zu wiederholen . . .“ *Hinrichsen*¹⁾ schreibt über den Dichter: „Das Gedachte gewinnt nun eine derartig objektive Existenz für ihn, daß es sich weitgehend an die Stelle des Urerlebnisses setzt“ — und *A. Feuerbach*²⁾ spricht die Erkenntnis aus: „Der wahre Stil kommt dann, wenn der Mensch, selbst groß angelegt, nach Bewältigung der unendlichen Feinheiten der Natur die Sicherheit erlangt hat, in das Große zu gehen.“ Dann erst ist er

Geschöpf nicht mehr, Gebieter der Gedanken,
Des Willens Herr, nicht mehr in Willens Frone,
Der flutenden Empfindung Maß und Meister³⁾).

Dann erst fällt von dem Urerlebnis die engende Hülle des Allzu-Persönlichen, Erdenschweren.

Objektivierung, Distanzierung vom konzeptionellen Affekt ist aber nicht möglich ohne die wichtigste Eigenschaft und Gabe aller Künstler: die Phantasie. Sie erst läßt den Schaffenden den beredten Ausdruck finden, der auch andern ein Nacherleben ermöglicht, gibt ihm die reiche Symbolik von Begriffen, Tonverbindungen, Farben, belebter Plastik, die den eigentlichen Wert eines Werkes ausmachen und seinen Inhalt aus den oft alltäglichen Geschehen seines Urerlebnisses herausheben. Die Phantasie hat ihre Wurzel in einer gesteigerten Erlebnisfähigkeit des Künstlers, einem Erleben, das — wie schon gesagt — so intensiv sein kann, daß es zum psychischen und physischen Erleiden wird, das beispielsweise in einem von schmutziger, heißer Kinderhand eingefangenen Käfer das Schicksal einer um Befreiung ringenden armen Seele erblickt, aus dem Wechsel des F-Dur- und F-Moll-Akkordes (*Brahms*, III. Symphonie) einen Symphoniesatz entwickelt, die Marmorfigur einer Psyche meißelt nach der flüchtigen Skizze irgendeiner Mädchengestalt⁴⁾), die ganze Gefühlswelt der Maria in der Sixtinischen Madonna zum Ausdruck bringt. Phantasie ist der Krystallisationsprozeß der ersten Konzeption, ist das Zuwachsen neuer Teilkonzeptionen, ist der Urgrund schöpferischer Veranlagung überhaupt. Ihr gehört auch untergeordnet eine bislang noch unerwähnt gebliebene Eigenschaft des Künstlers an: Der Spieltrieb. Schon *Schiller*⁵⁾ hat auf diesen kindlichen Zug des Genies hingewiesen; *Steckel* hat ihm erhöhte Bedeutung beigemessen, ebenso *Reik*. *Schopenhauer* (s. o.) stellt direkt die Parallele zwischen Kind und Genie, auch in dieser Hinsicht. In *Rückerts* Gedichten feiert das Spiel mit dem Reim manchmal direkt Orgien. In *Rilkes* „Stundenbuch“ (namentlich

¹⁾ *Hinrichsen*: a. a. O., S. 23.

²⁾ Zit. nach *Nohl*: Stil und Weltanschauung. S. 54. E. Diederichs 1920,

³⁾ *Morgenstern*: Wir fanden einen Pfad.

⁴⁾ Vgl. *Sell*, S. Ch. v.: Weggenossen.

⁵⁾ *Schiller*: Über naive und sentimentale Dichtung.

in den beiden ersten Teilen) wuchert im Ausdruck die Fülle der Gesichte; *Cornelius'* „Lied auf einem Ton“ dankt seine Entstehung zweifels-ohne dem formalen Anreiz des festgehaltenen Tons in der Singstimme. *Haydns* Abschiedssinfonie (Fis-Moll), in deren letztem Satz ein Musiker nach dem andern sein Pult verläßt, bis zuletzt nur noch 2 Geiger das Stück mühselig zu Ende fiedeln, ist ein köstliches Beispiel künstlerischen Spieltriebs. Vielleicht läßt sich auch der Ursprung der Variationsform in der Musik auf diesen Trieb des Künstlers zurückführen. Und von der modernen Oper urteilt *Bie*¹⁾ ähnlich: „ . . . Die Komponisten gewinnen ein persönliches Verhältnis zum Stoff, ohne daß er darum ihre Blut- und Leidensgeschichte erzählen muß. Sie stellen sich *artistischer* dazu.“

Die Quellen der Inspiration können einmal fließen aus dem Objekt, zum andern aber auch aus der äußeren Gestalt des Werkes. Unter Objekt möchte ich dabei jedes äußere oder innere Erlebnis verstanden wissen, das — eben weil es Erlebniswert besitzt, weil es stark affektbetont ist — nach Entladung und damit nach Befreiung drängt. Dabei ist es zunächst einmal gleichgültig, ob der Affekt in „ursprünglicher“ oder „gebrochener“ Form²⁾, d. h. als Affektumkehrung, zum Antrieb wird. Damit nicht identisch, aber ebenfalls hierher gehörig ist die Wahrnehmung, „daß das Kunstwerk sehr häufig nicht aus dem eigenen Wesen, sondern gerade aus der Sehnsucht nach Etwas geboren wird, was das eigene Wesen nicht ist³⁾.“ Das einfachste Beispiel der Inspiration durch ein Objekt bietet vielleicht die Vertonung eines Liedes. Der Komponist ist, nach *Kalbeck*, der Finder der verlorenen, oder der Entdecker der latenten Melodie⁴⁾. („In der Melodie des Dichters ist die Harmonie, nur gleichsam unausgesprochen, mit enthalten“, *Rich. Wagner*. — „Jedes echte Gedicht trägt den musikalischen Keim, seine geheime Melodie in sich“, *R. Franz*). Inhalt und Stimmungsgehalt des Gedichtes sind ihm Krystallisationskern eigenen Schaffens, sind Urerlebnis. Mit diesem Erlebnis bringt er die Kraft seiner Persönlichkeit in Einklang. Letztere wiederum — mannigfaltig wie alle Menschentypen⁵⁾ — bedingt, daß das Gedicht in ganz verschiedener Weise auf den einzelnen Komponisten einwirkt. „Was *Schumann* von dem Gedichte auffaßt, ist der Klang, der Duft, der über dem Gedichte schwebt. Diesen sublimiert er, entweder in einer aparten harmonischen Kombination oder in einem kleinen instrumentalen Motivchen, und dieser Einfall ist ihm dann die Keimzelle des Liedes²⁾.“ Für *Brahms* dagegen scheint mitunter das Lied weniger Gegenstand als Vorwand des Liedes zu sein. Von *Hugo*

¹⁾ *Bie*, O.: a. a. O., S. 26.

²⁾ *Müller-Freienfels*: Poetik. S. 29/30ff.

³⁾ Zit. nach *Bischoff*: Das deutsche Lied.

⁴⁾ Zit. nach *Bischoff*: Das deutsche Lied.

⁵⁾ *Müller-Freienfels*: Poetik. S. 30.

Wolfs Liedkompositionen heißtt es: „Es ist kein passives Hingegebensein, sondern ein Arbeiten mit größter Energie, aber diese Energie erschöpft sich nicht im freien Ausdruck, ist keine Selbstdarstellung des Individuums, sondern arbeitet sich aus an der objektiven Wirklichkeit, und der Schmerz der Dissonanz ist höchste Aktivität¹⁾.“ *Rich. Strauß* wiederum vertritt in seinen Liedern „keinen subjektiven Standpunkt, sondern das Stilgefühl gegen die Formen und Farben seiner Texte²⁾“. *Rich. Wagner*, der sich die Texte selber schuf, schreibt über die Waltherlieder: „... ich habe die Verse nach der Melodie im Kopfe gemacht³⁾.“ — Wir sehen: Selbst bei einem relativ so eng begrenzten Objekt wie ein Liedgedicht, welche eine Fülle von Ausgangspunkten der Inspiration! — Andererseits kann der schöpferische Antrieb sich herleiten aus der äußeren Gestalt. Ich denke da z. B. an *Hodlers* Wandgemälde in der Wandelhalle der Freiburger Universität, an *Lederers* Hamburger Bismarckdenkmal, an *Schlemmers* Innenarchitektur der Stuttgarter Schauspielhäuser. *Beethoven*, *Mozart* und *Haydn* schufen Kompositionen vor-bestimmter Art auf Bestellung; *Brahms* dankt die Anregung zu Op. 12 und 37 seinem Hamburger Frauenchor. Auch *Goethe* ist in seinen Werken mitunter von der Form ausgegangen: „Ganz um der Gattung willen, in die Gattung hineingeschrieben sind... die meisten Balladen, die Achilleis, die Episteln, vielleicht das Märchen. Diese Dichtungen wären überhaupt nicht entstanden, wenn *Goethe* nicht über *das* Balladenhafte, *das* Epische, *die* Gattung Epistel und Märchen nachgedacht und den Wunsch gehabt hätte, Werke dieser Gattungen zu verfassen. Das Entscheidende ihres Ursprunges und ihres Dasein liegt nicht in der Erregung durch ein bestimmtes Erlebnis oder der Anregung durch ein stoffliches Motiv, sondern in der Anregung durch bestimmte Gattungsnormen⁴⁾.“ *O. Bie⁵⁾* schreibt über die moderne Musik, daß sie „im Gegensatz zu *Wagner* nicht mehr so sehr aus dem Menschen als aus dem Stoff, dem Gesetz, dem Apparat die Kunst gewinnt,“ und charakterisiert dann *R. Strauß* als einen Künstler, dem die Musik aus dem Instrument ins Innere steigt — und mit ihr erst die Stoffe, die Phantasie, das absolute Empfinden mit seinem Regulator: dem Intellekt. Stoffe und Motive für solche in der Form vorbestimmten Werke — es ist gleichgültig, ob der Künstler selbst, ob andere die Form bestimmen — nimmt er dann häufig aus dem latenter Schatz früherer Konzeptionen, die „noch gestaltlos und indifferent in ihm liegen.“

¹⁾ *Nohl*: Stil und Weltanschauung. S. 110.

²⁾ *Bie, O.*: a. a. O., S. 38.

³⁾ An Mathilde Wesendonk, 12. III. 1862.

⁴⁾ *Gundolf*: Goethe. S. 497/98.

⁵⁾ *Bie, O.*: a. a. O., S. 25 und 34.

III.

Die Stunden während und nach der Konzeption sind durchweg lustbetont. Auch die Periode schaffender Auswertung und Gestaltung kann das sein. Doch ist das keineswegs die Regel. Einmal spielt die Entwicklungsstufe, auf der der Künstler steht, für seinen Seelenzustand eine entscheidende Rolle. Das Jünglingsalter der 2. Form (*Euringer*) ist entschieden das am stärksten belastete. Erkenntnis der Probleme ohne die Sicherheit der Erfahrung, daß sie auch gemeistert werden können, zeitigt eine ängstliche Spannung, deren Überwindung starke Kräfte absorbiert. Denn der Künstler schafft ja „nicht dumpf instinkтив, sondern mit dem hellsten Wissen vom Notwendigen und Zweckmäßigen . . . , aber dieses allgemeine Kunstmessen ist während der Produktion nicht ein Vorzug, sondern eine Belastung¹⁾“. So oft neue Teilkonzeptionen sich einstellen, ist der Künstler wieder begeistert, fortgerissen, oft so rasend, daß die manuelle Technik des Fixierens dem sich überstürzenden Ablauf der Gedanken gar nicht zu folgen vermag. Dann wieder stockt der Prozeß an irgendeinem toten Punkt, an den „Zementfugen der Glanzpartien“ (*Schopenhauer*). „Heute Eis, morgen Feuer und Flamme, jetzt geistig und physisch ohnmächtig, gleich darauf überfließend, unbegrenzt,“ klagt *Grillparzer*²⁾ über sich selber. Von „tausend selig-bangen, gottverlassenen Schöpfernächten“ spricht *Münchhausen*³⁾. Brahms⁴⁾ schreibt an Clara Schumann: „Ich dachte dieser Tage über meinen ersten Konzertsatz nach. Du glaubst nicht, was mir der für Kummer macht. Er ist eben durch und durch verpfuscht. Das ist der Stempel des Dilettantismus, wer kommt jetzt endlich darüber hinaus...“ Th. Mann⁵⁾ sagt in einer Erzählung: „. . . Der schmerzlichen Gründlichkeit seiner Erfahrungen gesellte sich ein seltener, zäh ausharrender und ehrfürchtiger Fleiß, der im Kampf mit der währerischen Reizbarkeit seines Geschmackes unter heftigen Qualen ungewöhnliche Werke entstehen ließ.“ — Namentlich unsere moderne Zeit entbehrt gemeinhin der Leichtigkeit der Hand. Wir sind alle zu intellektuell eingestellt und analysieren sowohl uns selbst wie andere in beinahe hypochondrischer Einseitigkeit. Analyse ist aber der Tod jeder freien Empfindung. Und als Kind der Zeit ist auch der Künstler diesen Strömungen mit all ihren Vor- und Nachteilen unterworfen. Spengler⁶⁾ urteilt über die Einflüsse der Zeit auf die Produktionsfähigkeit des Künstlers: „In der Sphäre einer großen Tradition gelingt selbst dem kleinen Künstler das

¹⁾ Gundolf: Goethe. S 494 und 497

²⁾ Grillparzer: Briefe und Tagebücher, herausg. v. Glossy u. Sauer.

³⁾ Münchhausen, B. v.: Die Standarte. S. 3.

⁴⁾ Brief vom 9. XI. 1857; s. Litzmann: Cl. Schumann. III, S. 25.

⁵⁾ Mann, Th.: Tonio Kröger. S. 43.

⁶⁾ Spengler: a. a. O., Bd. I., S. 395/396.

Vollkommene, weil die lebendige Kunst ihn und die Aufgabe zusammenführt. — *Bach, Haynd, Mozart* und die tausend namenlosen Musiker des 18. Jahrhunderts konnten in schnell hingeworfenen Augenblickskompositionen Vollkommenstes leisten. *Wagner* wußte, daß er nur dort die Höhe erreichte, wo er seine ganze Energie zusammennahm und aufs peinlichste die besten Augenblicke seiner künstlerischen Begabung ausnützte. Im Schaffen ist der Künstler nicht nur Schöpfer, sondern zugleich Kritiker seiner selbst. Und diese Zweiheit bedingt zu einem wesentlichen Teil die Mühsal des Schaffens, mindert die „befreiente Kraft des Darstellungsvermögens“ (*Hebbel*), solange noch Probleme da sind, die überwunden werden müssen. „*R. Wagner* schaute stets mit dem Blicke des Arztes auf das leidenschaftliche Wogen seiner Gefühlswelt hinab¹⁾.“ — „Die Naivität der Instinkte *Bachs* ist uns verlorengegangen, weil in jedem unserer Künstler der Kritiker in gewissem Grade steckt, sagt *Bie* (a. a. O., S. 32). — *Avenarius*²⁾ läßt seinen *Michelangelo* sagen:

... Was die Selbstqual mir im Hirn
Niemals erkämpfen konnte, noch des Herzens
Hinblutendes Gebet — dann war es da . . .
In Stunden, seltnen Stunden! Aber sonst
Ist Dienst.

Schillers Tell ist bewußte Vorarbeit, die ihm die genaueste Kenntnis des Stoffes und seines Milieus verschaffte. Dann aber schrieb er ihn in einem zwangsvollen Zuge in sechs Wochen fertig³⁾; *Goethes* Faust ist ein Lebenswerk; *Otto Ludwig* konnte nie aufhören zu feilen, zu bessern; *Kleist* hat den Robert Guiskard immer wieder verbrannt. Kunst ist Arbeit, ist Dienst. Auch *Hinrichsen* (s. o.) betont das immer wieder: der Dichter ist ein Träumer und ein Denker (S. 6); nach der ersten Konzeption tritt meist eine Pause ein, „bis der Dichter nun ruhiger, kritischer zu dem ersten Entwurf zurückkehrt, jetzt wirklich überlegend . . . verstandesmäßig arbeitend, sich mühend und diese Mühe oft stark spürend“ (S. 46/47). Wie gesagt, die Werke „aus einem Guß“ sind durchweg in der Minderzahl, gleichviel, aus welchem Grundzug seines Wesens der Künstler schafft, gleichviel welche Entwicklungsform er erreicht hat, obwohl die Betrachtung letzterer die „zweite Phase“ ziemlich ausschalten dürfte.

Ein Werturteil der Werke nach ihrer Entstehungsart zu fällen, wäre ebenso unsinnig wie unmöglich. Der Werdegang hat seinen eigentlichen Wert nur für den Künstler selbst. Das ist ja das Größte, daß selbst Werke mühseligsten Ringens diese Kampfesspuren nicht mehr auf-

¹⁾ *Graf, M.*: R. Wagner im „Fliegenden Holländer“. S. 3.

²⁾ *Avenarius,, F*: Faust. I. Handlung. Vierter Aufzug.

³⁾ Vgl. *Jacobi*: S. 55.

weisen, sofern sie wirklich gelungen sind. *Marée* fordert auch mit Recht vom Künstler: „...denn auch in seinen Werken muß er zu guter Letzt zum kühnen freien Entschluß gelangen, der alle Mühe und Qual vernichtet oder doch den Augen der Welt entrückt¹⁾.“ — Werke aus einem Guß, also solche, deren Schaffensperiode ohne Unterbrechung und kurzfristig verlief, sind z. B. *Goethes Goetz und Werther*²⁾, *Mozarts Don Juan-Ouvertüre*, *Schillers Tell*, um nur einige zu nennen. Solches Schaffen ist gemeinhin höchste Beglückung, Entrücktsein, Begeisterung, deren Entladung keinen Widerstand hemmend spürt, ein Zustand, in dem sich der Künstler gleichsam nur als Werkzeug höherer Gewalten fühlt.

Eine umstrittene oder wenigstens verschieden beurteilte Frage ist, wieweit die Wahl des Stoffes dem Künstler bewußt möglich ist. Am schärfsten urteilt hierüber *Kurtz*³⁾: „Die Ansicht, der Dichter wähle sich seinen Stoff, ist hinter einem Ladentisch erfunden. Alles andere hat der Künstler eher, als die Freiheit, seinen Stoff zu wählen. Der Stoff wird ihm eindeutig bestimmt: als die ausschließliche Quelle von Erlebnissen, die ihn allein produktiv zu machen vermögen.“ Diese Äußerung erscheint mir allzu pointiert und außerdem mißverständlich. Wenn *Kurtz* unter „Stoff“ Erlebnisse versteht, also das, was ich als Objekt der äußeren Gestalt gegenüberstellte (Abschnitt I), so ist ihm nur zuzustimmen; meint er aber unter Stoff das Endergebnis des objektivierenden Verwandlungsprozesses, den das Erlebnis (Objekt) im Künstler durchmacht, zu seiner definitiven Gestaltung hin, so kann ich ihm in der vollen Schärfe seiner Behauptung nicht beipflichten. *Th. Mann*⁴⁾ bezeugt, daß der Künstler eine ihn beherrschende Idee *überall* ausgedrückt findet (du riechst sie sogar im Winde), *Feuerbach*⁵⁾ schreibt: „Alle meine Werke sind aus der Verschmelzung irgendeiner seelischen Veranlassung mit einer *zufälligen* Anschauung entstanden.“ Die Projektion des primären Erlebnisses in die künstlerische Fassung des Werkes, und zwar sowohl nach der stofflich-inhaltlichen, wie nach der formalen Seite hin, ist kein prädestinierter Vorgang, wenigstens nicht in der Regel. Eine gewisse Freiheit der Wahl besteht, wenn auch keine absolute⁶⁾ Ein gefundenes Liedthema eignet sich natürlich nicht zur Sonate, eine lyrische Stimmung nicht zum Drama, der Gefühlsgehalt einer Landschaft läßt sich kaum in einer Plastik festhalten. Diese Entscheidungen über Inhalt und Gestaltung des Werkes — beides kann nicht definitiv getrennt werden — sind Sache des künstlerischen Instinktes. Versmaß, Verwendung

¹⁾ Briefe. S. 112.

²⁾ *Gundolf*: S. 396.

³⁾ *Kurtz, R.*: Bei Gelegenheit Benn's. Pan 1912, S. 1059 ff.

⁴⁾ *Tonio Kröger*.

⁵⁾ *Feuerbach*: a. a. O., S. 124.

⁶⁾ Vgl. *Nohl*: *Stil und Weltanschauung*. S. 40.

des Reimes, Wahl der Tonart oder des Bildformates, sind Grenzgebiete von Konzeption und bewußtem Schaffen, und je mehr sich die Lösung dieser Fragen nach der intuitiven Seite hin verschiebt, um so naturnotwendiger erscheint im Gesamtbild auch die Lösung. Man kann dies an einem Beispiel täglich nachprüfen, an der unvermeidlichen Unsitte der Liedtransponierung in fremde Tonarten. Mit *Schuberts* Lied „Die Post“ ist Es-Dur untrennbar verbunden, jede andere Tonart zerstört erbarmungslos den gesamten Stimmungsgehalt. Die eingebürgerte Transponierung von Fis-Moll nach E-Moll raubt *Haydns* Abschiedssinfonie den gewollten Effekt, daß die Instrumente „wie belegt, wie heiser, wie schlecht aufgelegt und mißgestimmt¹⁾“ klingen. Diese Beispiele ließen sich ins Endlose vermehren. *Beethoven* wählte die Tonarten seiner Werke stets mit größtem Vorbedacht; bei ihm durfte kein Stück transponiert werden²⁾. A-Moll hat z. B. für *Mahler* merkwürdige Bedeutung. Seine sämtlichen A-Moll-Sätze zählen zu seinen eigenartigsten Schöpfungen³⁾. Hier ist also wohl auch die Tonart Teil der Inspiration. Andererseits vermag ich mich aber *Bekkers*⁴⁾ Ansicht nicht recht anzuschließen, der die Frage, wie denn ein Komponist dazu gelangt, ein Thema gerade für eine Orchestersinfonie und nicht als Klaviersonate zu verwenden, dahin löst, daß er annimmt, der Tonkünstler „komponiere auch gleichzeitig ein ideales Bild des Raumes und der Hörerschaft“, und dieses Bild nicht erst als „direkte Folge des Kompositionsaktes, sondern als zeugendes Element dabei“ ansieht. Fortzeugendes Element ist die Wahl der Ausdrucksmittel, also der Gestaltung, sicherlich. Aber sofern nicht die primäre Idee überhaupt aus der Klangvorstellung der Instrumente entstand — *Bie* (a. a. O., S. 52) deutet z. B. die Entstehung von *Strauß* „Heldenleben“, als Sinfonie eines trotzigen Blechbläserchors, — romantisch als Hörner und heldisch als Trompeten —, eines tänzerischen Streicherchores und dem quirlenden, quäkenden Widersacherpack der Holzbläser — glaube ich, daß bei den höheren musikalischen Formen die Konzeption weit eher von der Form als solcher ausgeht, d. h. dem Willen zur Form, und als Themen latente Inspirationen verwendet werden. Mitunter sprengt dann die Entwicklung der Idee die ursprüngliche Form. Ein Beispiel hierfür ist das Klavierkonzert D-Moll op. 15 von *Brahms*, das ursprünglich für zwei Klaviere gedacht war, dann instrumentiert wurde in der Absicht, eine Sinfonie daraus zu formen; erst viel später erfolgte die definitive Prägung zum Klavierkonzert⁵⁾). Hier ist also definitiv die Form

1) *Kretschmar*: Führer durch den Konzertsaal. 5. Aufl. I, S. 121.

2) *Bekker, P.*: Beethoven. S. 79/80.

3) Derselbe: Gustav Mahlers Sinfonien. S. 181.

4) Derselbe: Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. S. 13/14.

5) *Müller-Reuter, Th.*: Lexikon der deutschen Konzertliteratur. Nachtr. zu Bd. I, S. 167.

aus dem Werk herausgewachsen und nicht die Form Trägerin der Konzeption. Daß das langsame Scherzo dieser ursprünglichen Sonate später als II. Satz im Deutschen Requiem verwendet worden ist, zeigt wiederum die Handlungsfreiheit des Künstlers in der Gestaltung seiner Ideen. Noch deutlicher erhellt dies beispielsweise aus der Verwendung des gleichen Themas in *Beethovens Klaviervariationen*, op. 35, der Ballettmusik „die Geschöpfe des Prometheus“ op. 43, dem Kontretanz Nr. 7 (12 Kontretänze für 2 Violinen und Baß mit Blasinstrumenten ad lib.) und dem letzten Satz der Eroica, op. 55, aus *Mahlers Orchesterliedern* und ersten 4 Sinfonien. In der bildenden Kunst äußert sich vor allem *Feuerbach* (S. 123) über diese Ambivalenz der Form: „... daß mir bei Bildern wie die Iphigenie und die Kindergruppen eine einzige Seite nicht genügend dünkte, ist der Grund, weshalb viele in der Auffassung sich ähnelnde Werke eines und desselben Gegenstandes periodenweise entstanden.“ Diese Wieder- und Weiterverwertung einzelner Themen beschränkt sich aber zumeist auf Musik und darstellende Kunst und liegt in deren Wesen begründet. Das Wort präzisiert viel zu sehr, als daß ein Nebeneinander von Fassungen sich gleichberechtigt halten könnte.

Die Wahl der Form und der Ausdrucksmittel ist abhängig nicht nur vom Stoff, sondern auch von der Mentalität des Künstlers und seinem Können. „Daran denkt keiner, daß einer, der geben will und soll, sein Kapital und die Bewirtschaftung desselben kennen und beherrschen muß“, sagt *Marée* (S. 163); Kraft und Erkenntnis bedingen sich zwar gegenseitig, erläutert *Hebbel*, aber Wesensfremdes läßt sich dennoch nicht erzwingen. Weder *Schumann* noch *Grieg* waren Dramatiker, so heiß sich ersterer auch um Stoffe und Formen abseits seiner lyrischen Begabung bemüht hat. In *Griegs* wenigen Sonaten herrscht ebenfalls die Lyrik vor, engste Lyrik sogar, die dort nur laut und lärmend wird, wo sie Dramatik und Größe erreichen will (Schluß des Finale op. 7). Und *Schumanns* Sinfonien entbehren außerdem durchweg des Empfindens für das Wesen des Orchesters, sie sind instrumentierte Klaviertechnik. *Ernst Zahns* bislang einziger dramatischer Versuch ist als vergeblicher Griff in artfremde Regionen anzusehen, ebenso der „Cid“ von *Peter Cornelius*. Denn der Künstler kann doch letzten Endes nur sich selbst geben oder was er innerlich ersehnt. Denn „die Sehnsucht ist nur der Ausdruck dessen, was unserm Wesen gemäß ist¹⁾.“

Die Frage, wie lange sich die Schaffensperiode eines Werkes hinziehen kann, ohne daß die Schöpfung in ihrer definitiven Gestalt der Einheitlichkeit entbehrte, läßt sich dahin beantworten: das Werk muß innerhalb der gleichen Entwicklungsperiode des Künstlers beendet sein. Ist das nicht der Fall — wie z. B. bei den beiden Teilen des Faust — so klafft

¹⁾ *Feuchtersleben, E. von*: Diätetik der Seele.

ein Riß, den keine spätere Retusche beseitigen kann. *Beethoven*¹⁾ hatte das erkannt, als er an *Thomson* schrieb: „Je ne suis pas accoutumé de retoucher mes compositions. Je ne l'ai jamais fait pénétré de la vérité que tout changement partiel altère le caractère de la composition.“ Das Empfinden späterer Schaffensperioden ist ein anderes als in früheren Jahren. Die sog. „neue Fassung“ des H-Dur-Trios op. 8 von *Brahms* hat diesem blühenden Jugendwerk nur geschadet, die ursprüngliche Einheit zerstört. *Mahler* dagegen konnte noch nach 10 Jahren seine 5. Sinfonie uminstrumentieren, da sie keine Beziehung mehr zu den ersten „Wunderhorn“-Sinfonien hat, bereits am Anfang der neuen (und bei behaltenen) Schaffensart steht. Andererseits können kurzfristige Pausen in der Ausarbeitung eines Werkes ihren beachtenswerten Vorteil haben. „Ein Losreißen von einer Arbeit auf einige Wochen bleibt indes immer ein Gewinn; nur zu leicht versenkt und verliert man sich noch in Dinge, die nicht zur Hauptsache gehören²⁾.“ Alle Selbtkritik, auch Teilkritik, erfordert eine gewisse Distanzierung vom Geschaffenen. Diese kann während des Schaffens selbst nur instinktartig vorhanden sein, darf nicht bewußt mitreden, sonst lähmst sie die Produktion. „Zwar kann der Dichter außer seiner jeweiligen schöpferischen Einsicht eine große theoretische immer bereit haben, aber während er schafft, muß diese schweigen, darf nur seine schöpferische Einsicht reden . . . In der Weißglut des Schaffens verdampft alle Theorie³⁾.“ Sie muß verdampfen, wenn der Künstler produktiv bleiben will, denn „auf der erhöhten Einsicht steht als Preis die geschwächte Kraft des Empfindens⁴⁾.“

So zerfällt der Vorgang des Schaffens immer wieder in positiv-aufbauende und negativ-kritische Phasen, und das Glück des Schaffens, die Freude am Werk, ist um so größer, je kürzer und seltener und gegenstandsloser die kritischen Perioden sich einstellen. *Beethovens* 3 Leonoren-Ouvertüren zeigen uns wohl fast im Höchstmaß den Zusammenklang von Kritik und nie erlahmender Schöpferkraft.

IV.

Das Verhältnis des Künstlers zum vollendeten, abgeschlossenen Werke ist ein Zustand, der den Außenstehenden gemeinhin befremdet. Sowie der leichte kurzdauernde Rausch der Befriedigung über die Beendung der Arbeit als solcher verflogen ist, schwindet zumeist auch die Freude am Geschaffenen, selbst wenn es wohlgelungen ist. Es tritt geradezu eine Ernüchterung ein, die ihre Ursache nicht nur in der Reak-

¹⁾ Zit. nach *Rolland, R.*: Beethoven. S. 134.

²⁾ *Marée, H. v.*: S. 160.

³⁾ *Gundolf*: a. a. O., S. 496.

⁴⁾ *Hoffmannsthal, H. v.*: Der weiße Fächer.

tion auf die freudig-kraftvolle Anspannung der Produktionszeit hat. Es spielen da tiefere psychologische Gründe hinein.

*Avenarius*¹⁾ läßt seinen Michelangelo vor der Mosesstatue sprechen:

Was du hier siehst, ist ein geretteter
Schiffbrüchiger nur von dem, was ich verlor.

Diese Worte rühren tief an die Wurzeln der Tragik von allem Künstlerschaffen. Was sich fixieren läßt im Rahmen eines einzelnen Werkes, was „hineingeheimnist“ werden kann, ohne die künstlerische Einheit der Darstellung zu gefährden, ist dem Zeugungsprozeß der Natur eng verwandt: tausend Samenkörner sind bereit, und nur eine enge Auswahl gelangt zur Frucht. Der Rest ist verfallener Kraftüberschuß, der dennoch unnotwendig war, um eben die Erwählten ans Ziel zu bringen. So ist auch des Künstlers Werk ein Sieg, nach dessen Erreichen die Trauer um die Toten des Kampfes noch in ihm lastet. *Calé*²⁾ drückt sich nur anders umschrieben aus: nach einer Aussprache glaubt man stets, das „Eigentliche“ nicht gesagt zu haben. — Denn auch eine Aussprache, mag sie nun kämpfendes Bekenntnis oder stammelnde Beichte sein, ist eine Auswahl, der sowohl die innere Einstellung zum Partner, wie das Gestaltungsvermögen zur Darstellung Schranken auferlegen. Und Künstlerwerk ist Aussprache, nur in geadeltem Sinne, da ja der Künstler doch in letzter Instanz von Erlebtem, Tatsächlichem ausgeht³⁾, und sei es auch nur „in einem so halblauten Ton der Beichte, daß sie nur einem fein aufhorchenden Ohr verständlich wird“⁴⁾. — Alles, was der künstlerische Objektivierungsprozeß an subjektivsten Werten ausscheiden mußte um des Werkes willen, was also nicht der befreienden Kraft des Darstellungsvermögens teilhaftig werden durfte, das lastet nun nach, wird nach kürzerer oder längerer Latenzzeit wohl Antrieb zu neuem Gestalten, mindert aber den reinen Akkord der Erlösung seiner Gefährten. Aus diesem Gesichtswinkel wird auch verständlich, weshalb *Goethe* Dinge, die ihm besonders lieb waren, nicht gern zu Papier brachte; „es war ihm, als sollte er sich von einem getreuen Freunde auf immer trennen“⁵⁾. *Th. Mann* nennt den Grund dieser „Trennung“: Was aber das Wort betrifft, so handelt es sich da vielleicht weniger um eine Erlösung als um ein Aufs-Eis-Legen der Empfindung⁶⁾. Und *Kayßler*⁷⁾ hat einer seiner feinen Sagen den Ausspruch vorangestellt: „der Name

¹⁾ *Avenarius*, F.: *Faust*. I, 4.

²⁾ *Calé*, W.: a. a. O. S. 392.

³⁾ *Dilthey*: a. a. O. VI, S. 206.

⁴⁾ Briefwechsel zwischen *Th. Storm* und *P. Heyse*. Herausg. von *G. Plottke*. Bd. I, S. 9.

⁵⁾ Zit. nach *Jacobi*: a. a. O., S. 56.

⁶⁾ *Tonio Kröger*, S. 60.

⁷⁾ *Kayßler*, Friedr.: *Die Namenlose. Sagen aus Minheim*.

ist es, der die Seele des Dinges aufsaugt. Er kommt wie ein Vampyr und setzt sich auf das Ding und trinkt sein Blut, bis er dick und voll ist, er, der Name. Aber das Ding ist leer.“ — Wir haben hier eine Eigenart vor uns, die vornehmlich der Dichtkunst zugehörig ist: die konzentrische Enge des Wortes. Es ist wie ein Scheinwerferlicht ins Dunkel der Gefühle: einen kleinen Ausschnitt grell beleuchtend, allzu scharf umrandend, herausschneidend aus der tiefen Unermeßlichkeit. Die exzentrischen Schwesternkünste können der Empfindung weit mehr Raum der Darstellung geben, und doch ist selbst dieses Mehr nicht umfassend genug, daß ihre Schöpfer nicht auch die Grenzen des Gestaltungsmöglichen engend empfänden.

Das vollendete Werk offenbart also immer nur einen Teil dessen, was der Künstler ursprünglich darstellend erstrebte. „Deshalb haftet... an der körperhaften Erscheinung der größten Kunstwerke immer etwas Fragmentarisches... Von allen Künstlern und Dichtern, die über ihre Wirksamkeit Rechenschaft ablegten, wissen und sehen wir, wie vieles Entwurf und Idee — innere Gestalt — blieb, nur weil die Möglichkeit einer wirklichen, natürlichen, äußeren Form nicht erschien. (Vgl. *Münchhausen*, Die Einsamen:

... In tiefer Brust die heil'ge Sinfonie,
die nur er selber hört — und niemals schreibt!)

Fertig zu werden, vollkommen abgeschlossen und beendet, nicht nur geendet zu sein, ist das Kennzeichen von Werken geringeren Ranges; eine Sache der Übung, der Erfahrung, des spezifischen Talentes. Die andere ist ein mystisches Erlebnis, über das weder der echte Künstler noch der, für den er schafft, Gewalt hat. Der letztere vollendet sich, der erstere vollendet seine Werke¹⁾.“ Das gleiche sagt *Marée*²⁾: „Auf etwas habe ich mich noch ertappt, daß jedesmal, wenn ich von einer Sache sage, sie ist fertig, ich mich eigentlich noch im Anfang befinde. Eigentlich fertig wird ein Kunstwerk nie.“ Es kann nie „fertig“ werden, weil der echte Künstler selbst immer ein Werdender bleibt. Jedes große Werk ist nur eine — ihm selbst mehr noch als anderen — sichtbare Entwicklungsstufe, die er weitereilend hinter sich läßt, „und einsam ist er immer auf der letzten³⁾“. — „Alle wahrhaft großen Dichtungen sind Variationen zum Schicksalsliede, seien es Maestosi, Allegri oder Scherzi⁴⁾“ —, Variationen, deren Urthema wir alle, und alle vergeblich, suchen. Darum aber, weil jedes Werk nur ein Teil einer Entwicklung ist, mit seiner Vollendung auch schon *hinter* dem Künstler liegt, genügt es ihm meistens

¹⁾ Spengler, O.: a. a. O., Bd. I, S. 301.

²⁾ a. a. O., S. 160.

³⁾ Münchhausen: Die Standarte. S. 42 u. 4.

⁴⁾ Morgenstern: Stufen.

nicht mehr; es wird ihm fremd als Gewordenes, dessen Entwicklung er gestaltend verließ, wird ihm feind, weil es einmal mehr zu erlösen versprach, als es hielt, so feind, daß er es mitunter vor aller Welt und sich selbst verbirgt, wenn nicht gar vernichtet. „Das Getane ist für mich verblaßt. Es ist nicht mehr ich. Nur das Werdende bin ich selber,“ sagt C. F. Meyer¹⁾. Und in Hesses „Gertrud“ heißt es (S. 157/58): „Zum ersten Male fühlte ich diese Loslösung eines Werkes vom Schöpfer . . . es sah mich aus fremden Augen selbständig an und trug doch meinen Namen und meine Zeichen an der Stirn geschrieben.“ Beethoven bekennt: „Je größere Fortschritte in der Kunst man macht, desto weniger befriedigen einen seine älteren Werke.“ Münchhausen²⁾ trauert den Gestalten eigener Schöpfung nach, in denen er immer wieder sich selbst erlebt hatte: „Die befreienden Befreiten schweben heute mir vorbei und grüßen kaum.“ Und Arno Holz schließt seine Verse „Späterer Eindruck gegenüber einem eigenen Werk“:

Ich denke die Stunden viertausendfach,
Da euer Blut meines war und meins nicht meins,:
Da ihr aus mir spracht und ich aus euch,
 Da wir alle nur
 Eins
 Mir selbst . . . ein Wunder
Mir selbst . . . ein Geheimnis . . . mir selbst . . . ein Rätsel
 und
 Fasse es nicht . . . und . . . fasse es nicht.

Diese meist schmerzliche Entfremdung, die den Künstler bald oder später von seinen eigenen Schöpfungen distanziert, hat nur wenige Ausnahmen; Ausnahmen, deren psychologische Sonderstellung ich darin erblicke, daß die Ichherlösung darin einen besonders hohen Grad erreichen konnte oder die Sehnsucht danach einen spezifisch besonders beredten Ausdruck fand, unbewußt oft, so daß die Lösung dem Schöpfer selbst „ein Rätsel“ bleibt, eine höhere Fügung (*Händels* Worte über das Halleluja im Messias: „Ob ich im Leibe gewesen bin oder außer dem Leibe, ich weiß es nicht; Gott weiß es.“ — *Haydn* über die „Lichtstelle“ in der Schöpfung: „Es kam von dort.“) So löste Hermann und Dorothea in *Goethe* immer aufs neue rührende Empfindungen aus, und *Brahms*³⁾ liebte seine Altrhapsodie op. 53 so sehr, daß er die Partitur nachts unter sein Kopfkissen legte, um sie immer bei sich zu haben.

Dieser innerlichen Entfremdung schiebe ich es auch zum wesentlichen Teile zu, daß Dichter und Tonkünstler im allgemeinen nicht die

¹⁾ Zit. nach Hinrichsen: a. a. O., S. 26.

²⁾ Münchhausen: Die Standarte. S. 42 u. 4.

³⁾ San-Galli, Thomas: Joh. Brahms. S. 132.

besten Interpreten ihrer eigenen Werke sind. Ich bin auf diesen Punkt schon a. O. eingegangen¹⁾; und der Kern liegt wohl darin: der nachschaffende Künstler beginnt seinen Werdegang, seine Intuition dort, wo der Schöpfer sich von seinem Werke schied. Der Letztere kann mit gleicher Begeisterung einen Entwicklungsgang nicht zweimal gehen. Was er selbst bieten kann an Interpretation ist technische Routine, selten mehr. Er steht zu seinem Werke bestenfalls im nahen Verwandtschaftsverhältnis, nicht aber wie zu einer Geliebten. „Die Reproduktionskraft ist um so geringer, je höher die Produktionskraft steigt“, sagt *Schleich*²⁾. Die Welt des Schaffenden liegt im Blick nach vorwärts, nicht im Überblick. *Hermann Levi* schreibt an *Clara Schumann* (27. XII. 1871): „*Brahms* selbst spielt so schlecht oder vielmehr so nachlässig seine eigenen Sachen, daß Sie schwerlich einen rechten Begriff von dem Werke haben können.“ Und zwei Zeitungskritiken über Vortragsabende noch lebender Künstler aus eigenen Werken³⁾ lassen sich unter dem Motto des einen Rezensenten zusammenfassen: „Noch keinen sah ich glücklich enden.“

Das liegt sicher nicht nur in dem Mangel an Technik, der Interpretation, sondern vor allem wohl in den oben angeführten Motiven. Aus dem gleichen Grunde kann man wohl mit einem gebildeten Dilettanten, kaum aber je mit einem Künstler über Kunst reden. *Beethovens* oft zitiertter Ausspruch über das Hauptmotiv des 1. Satzes seiner 5. Sinfonie: So klopft das Schicksal an die Pforte —, ist „wie so oft, wenn Musiker ihre eigenen Tondichtungen mit Worten zu erläutern versuchen, durchaus ungenügend . . . Das Schicksal klopft nicht an, es schlägt den Menschen zu Boden“⁴⁾. — Und *Storm* kündigt *Heyse* seine „*Angelika*“ an: „. . . Dennoch habe ich ganz piano wieder eine Art Novelle geschrieben, von der ich selbst noch nicht recht weiß, was ich dazu sagen soll.“ (8. V. 1858.) *Brahms* schreibt an *Cl. Schumann* (24. II. 1858): „Wundere Dich nie, daß ich nicht von meinen Arbeiten schreibe. Ich mag und kann das nicht.“ Und je tiefer ein Künstler das Geheimnis des Werdens in sich verspürt, um so stärker fühlt er auch, „daß Worte als etwas Gewordenes und Starres ein unzulängliches Mittel sind, etwas aus der Sphäre des Werdens anzudeuten“⁵⁾, und „daß das Kunstwerk ja gerade der durch nichts anderes zu ersetzende einheitliche Ausdruck . . . ist“⁶⁾.

Nur einmal noch tritt das Werk seinem Schöpfer schmerzlich nahe:

¹⁾ Massenpsychologisches aus Kath. Kirche u. Sozialdem. Arch. f. Psychiatrie u. Nervenkrankh. **70**, S. 112.

²⁾ *Schleich, C. L.*: Vom Schaltwerk der Gedanken. S. 214.

³⁾ Leipziger N. N. und Hall. Zeitung; beide vom 26. III. 1924.

⁴⁾ *Göhler, G.*: Die Führung der melodischen Linie in Beethovens C-Moll-Sinfonie. Zeitschr. f. Mus., 91. Jahrg., II. H., S. 66ff.

⁵⁾ *Spengler*: a. a. O., Bd. I, S. 298, Fußnote.

⁶⁾ *Meier-Gräfe*: a. a. O. S. 1/2.

Wenn er es aus seiner Einsamkeit heraus der Öffentlichkeit übergibt. Das sind Tage und Stunden des Bangens und Hoffens, des Kampfes mit dem bühnennotwendigen Rotstift des Dramaturgen, dem Ausstellungtleiter um die Wahl der Bildbeleuchtung und der Nachbarschaft anderer Gemälde oder Plastiken, mit Dirigenten und Orchester um Tempi und Stärkegrade.. Gerade weil der Künstler „am begrenzt Hingestellten“ Allgemeines zum Ausdruck bringt und bringen will, ist eine relative Mehrdeutigkeit seiner Werke möglich, und die große Kunst z. B. des Schauspielers beruht ja darin, daß er die Vieldeutigkeit des Dichterwortes durch etwas Konkretes, Festumrissenes und ganz Eindeutiges ausdrückt, ohne dabei das Wallende, Fließende, d. i. Geistige des Dichterwortes im geringsten zu stören — die Kunst des Dirigenten die Partitur zu beseelen, ohne ihr Gewalt anzutun (*Bülow* nahm z. B. die einleitenden Schläge der C-Moll-Sinfonie von *Beethoven* im halben Tempo des Satzes), die Aufgabe von Museumsleitern jedem Bild, jeder Figur den ihr wirksamsten Platz zuzuweisen. Der Künstler ist dabei zumeist der unbrauchbarste Ratgeber; er ist befangen, subjektiv voreingenommen, steht — ein letztes Mal — seinem aus seiner Einsamkeit in die Welt hinausgehenden Werke zu nahe, um klar zu sehen, was not tut und möglich ist. Er ist bang wie eine Mutter, die den Sohn ins Feld ziehen läßt und nicht weiß, ob er nicht als Krüppel heimkehrt oder doch als Sieger den Lorbeer bringt.

So schließt sich ein Ring: Aus einer Einsamkeit heraus, die Kraft und Überfülle, Sehnsucht, Not, Abwehr bedeuten kann, schafft der Künstler sein Werk und erlöst und befreit sich dadurch. Und dann verläßt ihn sein Werk wieder, tritt selbständig ins Leben hinaus, wie ein erwachsenes Kind von Vater und Mutter scheidet, gibt ihn der Einsamkeit zurück. „Je tiefer einer wird, desto einsamer wird er“ (*Morgenstern*). Und der Kreislauf beginnt von neuem, beglückend und tragisch zugleich für den Schöpfer.

Denn schaffend schafft er um sich eine Welt —
Und schafft doch ewig neue Einsamkeiten!

(Münchhausen).

Allen denen, die mich mit ihrem Rat und durch Hergabe von Literatur freundlich unterstützt haben, sage ich auch an dieser Stelle herzlichsten Dank. Auf die in der Arbeit von *Jacobi* (s. o.) sehr vollständig enthaltene einschlägige Goetheliteratur möchte ich noch besonders hinweisen.
