

Günther Anders

Schriften zu  
Kunst und Film

C.H.Beck

Günther Anders  
Schriften zu Kunst und Film



Günther Anders

Schriften zu Kunst und Film

*Herausgegeben von  
Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz*

C.H.Beck

Der vorliegende Band entstand im Rahmen des vom Österreichischen  
Wissenschaftsfonds FWF geförderten Forschungsprojekts  
«Günther Anders: Medienästhetik und intellektuelle Netzwerke»  
unter der Leitung von Konrad Paul Liessmann, Institut für Philosophie  
der Universität Wien, und Bernhard Fetz, Literaturarchiv der  
Österreichischen Nationalbibliothek, Wien.

Forschungsergebnisse von Austrian Science Fund (FWF): P 28490

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF):  
PUB 707-G

**FWF** Der Wissenschaftsfonds.

Open-Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation  
lizenziiert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0  
International (CC BY4.0)

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2020  
[www.chbeck.de](http://www.chbeck.de)

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München  
Satz: Fotosatz Amann, Memmingen

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg  
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier  
Printed in Germany  
ISBN 978 3 406 74771 7



klimateutral produziert  
[www.chbeck.de/nachhaltig](http://www.chbeck.de/nachhaltig)

## Inhalt

Vorwort	_____	9
---------	-------	---

### SCHRIFTEN ZUM FILM

Absoluter Film. Prinzipielles anlässlich der Aufführungen gleichen Namens [1925]	_____	13
Der absolute Film [1925]	_____	17
Tonfilmphilosophie [1929]	_____	20
Spuk im Film [1932]	_____	23
Thesen zur Filmdramatik [1932]	_____	29
Das Dramatische im Film [Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932]	_____	35
Eisensteins Filmphilosophie [1932]	_____	44
Plafi, der plastische Film [1932]	_____	46
Der Star der Polizei [1932]	_____	52
Suggestions for New Types of Pictures [1939/42]	_____	55
<i>Pete the Lion Hunter and Living Art.</i> Two Cartoon Stories [um 1942]	_____	59
Caricartoons. A Suggestion for a New Type of Animated Pictures [um 1942/43]	_____	73
Doux Monsieur Verdoux [1947]	_____	84
Der 3D-Film [1954]	_____	88
3-D Film and Cyclopic Effect [1954]	_____	96

## SCHRIFTEN ZUR BILDENDEN KUNST

Louvretagebuch [Fragment 1927/28] _____	103
Arbeitstechnisches als Vorwort _____	103
Aus Materialien zu Bildanalysen aus dem Louvre. Zum Problem: Sichtbarkeit, sich Zeigen, sich Verbergen _____	110
[Textstücke] _____	118
[Notizen] _____	126
Über Freiheit in der Kunst. Radio-Dialog mit Arnold Zweig [1933] _____	142
Was ist Surréalisme? [1934] _____	152
Irrenkunst [1934] _____	157
Obdachlose Skulptur. Über Rodin [1944] _____	174
Cézanne [Lecture, New School 1949] _____	196
Die Verleugnung. Theorie des Jugendstils [1953] _____	206
<i>Künstlerporträts für den Rundfunk</i>	
Die Gezeichneten: Francisco Goya, George Grosz [1953] _____	213
Geniale Pedanten: Ingres, Holbein [1954] _____	225
Prosperitätsmaler: Rubens, Makart [1954] _____	237
Rubens. Nachtrag [1954] _____	254
Maler der Kälte: Bruegel, Manet [1955] _____	258
Gespräch über Rembrandt zum 350. Geburtstag des Meisters [1956] _____	271
<i>Italien-Tagebücher</i>	
Über die Nachhut der Geschichte. Vorfagen auf einer Kunstreise [1954] _____	301
Italien-Tagebuch 1954. Florenz _____	307
Italien-Tagebuch 1956. Padua und Venedig _____	330
documenta '59. Das Dilemma des Kunsthinnehmers [1959] _____	342

Abstracto Painting Machine. Lektüre in der L. A. Times [1965] _____	350
Non-Objective Art I & II [1947, 1966] _____	353
Das Harmloseste [1988] _____	356

## SCHRIFTEN ZU RUNDFUNK UND MEDIEN

Was ist heute Ruhm? [Rundfunkgespräch mit Dolf Sternberger, 1931] _____	361
Broadcast from Heaven [Hörspielentwurf von Günther Anders und Berthold Viertel, 1939] _____	372
Memorandum: Parliament of the Dead (A Suggestion for a Short Wave Series to be broadcast to Nazi Germany) [1943] _____	382
Anmerkungen _____	394
Nachwort: Günther Anders' «Schriften zu Kunst und Film» _____	446
Editorische Notiz _____	462

## ANHANG

Literaturverzeichnis _____	465
Abbildungsnachweis _____	477
Personenregister _____	478





## Vorwort

Der vorliegende Band versammelt Schriften zu Kunst, Film, Rundfunk und Medien von Günther Anders (1902–1992). Es handelt sich um bislang unpublizierte Texte aus dessen Nachlass im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien (LIT 237/04) sowie um verstreut publizierte Texte aus Zeitungen und Zeitschriften, vor allem aus den 1920er bis 1950er Jahren. Quellenangaben, Sachkommentare und Informationen zum Entstehungshintergrund der Texte finden sich im Anmerkungsapparat am Ende dieses Bandes.

Für Unterstützung und Hinweise danken die HerausgeberInnen Bernhard Fetz und Konrad Paul Liessmann sowie Christian Dries, Christopher Geissler, Teresa Löwe, Christopher John Müller, Benoît Reverte und Gerhard Oberschlick – diesem auch für die Genehmigung der Publikation.

*Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz*



## SCHRIFTEN ZUM FILM



Absoluter Film  
Prinzipielles anlässlich der Aufführungen  
gleichen Namens  
[1925]

Wie wichtig auch die Wertfragen innerhalb einer neuen Region sein mögen, also hier beim «Absoluten Film» die nach den Maßen, mit denen optische Bewegungen, die nichts Gegenständliches mehr darstellen, [bewertet werden,] sie sind sekundär. Sekundär, solange die Region selbst nicht gesichert ist. Da nun diese neue Kunstrichtung selbst sich sehr theoretisch eingeführt hat – mit einem Vortrage –, sich eingeführt hat als «Optische Musik», so muss sie es sich gefallen lassen, dass auch von anderer Seite ihre Sicherung theoretisch abgenommen werde. Wir fragen also: Steht der «Absolute Film» prinzipiell auf derselben Stufe wie die Musik? Das heißt, ist er im Optischen *für* das Optische das, was im Akustischen die Musik ist? Zwiefach teilt sich dies Problem; beidemale fragen wir erst hinter die eigentlich künstlerische Schicht zurück, also ins Akustische und Optische überhaupt hinein. Die Fragen sind diejenigen nach der Rolle der Zeit und nach der Möglichkeit der Absolutierung.

Die erste: Hat das Optische überhaupt dieselbe Beziehung zur Zeit wie das Akustische? Dass man Bewegtes *hören* könne, nimmt niemanden wunder – im Gegenteil: die Bewegung ist geradezu die Bedingung des Hörens: man hört Hämmern, Rauschen, Knirschen, Reden, nicht schlechthin den Hammer, das Wasser, den Zahn usw. Also fürs erste: das Akustische hat durch seinen Gegenstand *wesensmäßig* zur Zeit ein Verhältnis.

Und das Optische? Man *kann* auch Bewegung sehen – freilich aber Bewegung ist nicht *Bedingung* des Sehens. Die Welt ist an

sich sichtbar, sie hat ein Aussehen, kein «Aushören». Man hat *optisch* den Baum *schlechthin*, nicht nur insofern er etwas «tut», wie im Akustischen. Also, dass zur akustischen Kunst unbedingt die Zeit gehört, hängt mit dem Gegenstand des Hörens überhaupt zusammen. Denn dieser *ist* ein Zeitliches: die Bewegung. Bezieht die optische Kunst also die Zeit mit in ihren Bereich, so rückt sie damit nicht auf dieselbe Stufe wie die Musik, sondern auf eine andere. Denn Hören ohne zeitliche Dauer von Gehörtem ist *unmöglich*, Sehen ohne zeitliche Dauer des Gesehenen dagegen möglich, nicht nur möglich, sondern durchschnittlich da. Was heißt das? Höre ich einen Klang fünf Minuten lang, so dauerte er fünf Minuten; sehe ich dagegen einen Tisch fünf Minuten lang, so ist jede Rede, «der Tisch dauere fünf Minuten», sinnlos. Es gibt also Sichtbares, das «zeitneutral» ist, wo also mit der Zeit des vernehmenden Aktes nichts auf der Gegenstandseite kongruiert. Und Kongruenz bedeutet schließlich beim Hören: die Dauer des vernehmenden Aktes ist die gleiche wie die des vernommenen Gegenstandes – eine Tatsache, die dadurch ganz evident ist, dass man beim Musikstück weiß, ob man am Anfang oder Ende ist, beim Gemälde nicht. (Man beobachte die Hilflosigkeit des Publikums im Museum. Die Bilder sind zeitneutral, sie *führen* einen nicht in der Zeit, es gibt weder Anfang noch Ende.) Zeitneutral. Ja, stellen Bilder nicht oft Bewegung dar? Etwas Zeitliches also? Ja; aber ohne, dass sie erstarrt wirken. Müsste diese Wirkung nicht statthaben, wenn mit der Akt-Zeit des Sehens die Gegenstandszeit kongruierte? (Also müsste nicht ein lange angesehenes Schlachtgetümmelbild wie ein versteinertes Getümmel aussehen?) Nein; man kann etwas total Momentanes, das man im gewöhnlichen *Leben* nur in *einem* Augenblicke – nur so und nicht anders – sieht, in der *Kunst* eine Zeit hindurch anblicken. Also ist auch hier die Zeitneutralität des *Optischen* evident.

Aber der Rhythmus? Das heißt die Zeit, insofern sie nicht nur einfach fließt, sondern aus Einheiten besteht, die direkt begrenzt, sich gegenseitig stoßen? Sahen wir nicht im «Absoluten Film» Rhythmik? Gerade Rhythmus ist in eminentem Sinne (auch wenn man transzendental die Zeit lediglich als Anschauungsapriori fasst) *unsere* Zeit. Ist nämlich nicht so sehr nur Zeit unse-

rer Erfahrung, sondern unseres Tuns. Das «Jetzt» im Rhythmus ist nicht ein physikalischer Punkt, sondern das «solange die im Tun konstituierte kleinste Takteinheit dauert». Rhythmus – in eminentem Maße *unsere* Zeit – ist also etwas, *in dem* wir sind, nicht was wir einfach als Gegenüber vernehmen. Er ist sozusagen «Umstand», nicht «Gegenstand». *In* ihm sind wir am eigentlichsten, wenn wir tanzen; ihn also nicht nur aufnehmen; jedenfalls wenn wir *tun*; und wir *tun* im Akustischen, da es hier den dem Hören korrelierten Akt des «Verlautbarens» gibt; wir tun *nicht* im Optischen, da es *hier* diesen Akt *nicht* gibt.

Was rhythmisch im «Absoluten Film» gesehen wird, wird «irgendwo» lokalisiert gesehen: auf der Leinwand. Ja, wie denn? Im Konzert nicht? Nein – oder weniger: die Symphonie und ihr Rhythmus ist nicht dort, «wo das Orchester sitzt»; die Lokalisierung des Orchesters ist *nur* Bedingung, dass die Musik «überall» ist. Ja selbst *diese* Lokalisierung wurde schon als der Musik unangemessen empfunden. Sechzehnstimmiges von Schütz sang man gelegentlich aus den vier Ecken der Kirche, so dass man *in* der Musik war. Und Wagner dachte an das völlig versteckte Orchester.

Ist aber beim Film der Rhythmus nicht in ganz anderem Maße, nein sogar ein *prinzipiell* anders Lokalisiertes? «Dort auf der Leinwand kannst du ihn sehen.» Aber gerade darum hat ja Rhythmus den spezifischen Charakter des «Zwingenden», weil man nicht im selben Sinne die Ohren zumachen, wie man «wegsehen» kann.

Dort aber, wo Rhythmus sichtbar ist, und nicht nur die «*betonte*» Zeiteinheit, ist er gebunden an etwas Wirkliches, etwa den sichtbaren Tänzer, den sichtbar marschierenden Soldaten usw. (obwohl wir selbst noch beim marschierenden Soldaten im Film den Rhythmus zu «*hören*» glauben). Der Rhythmus in der Musik ist ohne jede Verbindung mit dem rhythmisierenden Jemand, ist abgelöst von ihm, d. i. *absolut*.

Liegt nicht hier der zweite entscheidende Unterschied? Wir glauben, ja, und formulieren: «Hat das Optische überhaupt dieselbe Beziehung zum «Absoluten» wie das Akustische?» (Wobei wir dem ja schließlich nicht von uns hier eingeführten, unserer Ansicht nach hier denkbar ungeeigneten Wort «absolut» gar kei-



nen spekulativen Sinn unterlegen wollen, sondern den – erst einmal ganz allgemeinen: Losgelöst von der Person als Darsteller und losgelöst vom dargestellten Inhalt.) Wir prüfen zu diesem Zwecke das Akustische und Optische, insofern sie *Äußerungen* sind – lediglich diese Hinsicht ist methodisch wichtig als Vorbetrachtung für das *künstlerische* Problem, wenn wir auch noch nicht die *künstlerischen* Äußerungen als solche zum Thema machen.

Dem akustischen *Hören* entspricht, da es ja stets zeitlich ist, eine «Zeitigung» der Person; diese Zeitigung als Bewegung ist «Äußerung». Äußerung ist Äußerung *von* etwas (dem Inhalt) und von etwas fort (der Person); was geäußert ist, ist außen, abgelöst von der Person, «absolut». Äußerung «von etwas»: Geäußert wird ein Sachverhalt, der nun als Gegenüber *besteht*, unabhängig vom «Personverhalten» des Sprechers. (Wir hören oft den Satz, das Lied, nicht den Redenden, den Singenden.) Also selbst das inhaltlich noch nicht «absolute» *Wort* ist absolut in purem zweiten Sinne: es ist «fort» von der Person.

Im Optischen nicht? Nein. Denn dem Sehen entspricht kein korrelater Akt; vielleicht das Sich-Bewegen, aber Ruhe ist schließlich auch sichtbar und in ganz anderem Sinne sichtbar, als Stille hörbar ist, und *sehen* wir Äußerungen – als wirkliche Äußerungen, nicht Geäußertes, also Bewegungen, nicht das Resultat – so *sehen* wir die Person *mit*. Wir sehen *nicht* das Schreiten, sondern schreitende Menschen, nicht das Zittern, sondern die zitternde Hand. Spielt also das «Absolute» (das heißt die puren Bewegungsbeziehungen, die ihre Bewegungsgesetze nicht mehr von einem *inhaltlichen* Bezug leihen) in der optischen Kunst eine Rolle, so ist diese Rolle im Optischen eine total andere als im Akustischen; denn dort hat die Absolutheit schon in der vor-künstlerischen Schicht ihre Funktion.

Also: soll diese neue Kunst wirklich sich entwickeln, so tröste sie sich nicht durch die Berufung auf eine andere ältere, die Musik. Seit wann tut das neue Kunst? Sondern gestehe sich, inwiefern sie tatsächlich neu ist. Ich will nicht berufen. Aber ist sie entstanden durch gedankliche Parallelisierung zur Musik, dann ist das Ende abzusehen: das Ende.

## Der absolute Film

[1925]

Es ist deprimierend, aber es ist so: gerade hier, wo sie ganz bei sich zu sein behauptet, sogar den Titel «absolut» beansprucht, betrügt sich diese neue Kunst um ihre eigenen Motive: fällt zwei Verführungen anheim: der gedanklichen Parallelisierung mit der Musik bzw. der Bewertung aller Künste von der Musik her; den Verführungen technischer Möglichkeiten.

Voraus knapp formuliert: das Beiwort «absolut» bedeutet: das Filmgeschehen leihet sich nicht von außen her seine Bewegungsgesetze, sondern ist in sich sich bewegendes expressionistisches Bild. Vorfrage: «Warum ist das Akustische (noch abgesehen von aller Kunst) in anderer Weise *in der Zeit* als das Optische?» Weil man prinzipiell nur *Bewegungen*, nie die Welt in ihrem puren Dasein hört; weil es einen dem rezipierenden Hören entsprechenden Akt in der Zeit gibt: das Verlautbaren (Reden, Singen) im Optischen? Dem Sehen entspricht kein Akt. Die Welt als solche hat ein Aussehen, kein Aushören. Also: wesensmäßig kommt nur dem Akustischen – also auch der akustischen Kunst – die Bewegung zu. Zweite Frage: «Inwiefern ist das Akustische (noch immer abgesehen von aller Kunst) «absolut», das Optische nicht?» Weil man etwas (einen Sachverhalt, der mit dem Personenverhalten nichts mehr zu tun hat) ausspricht, etwa das Lied singt, demgemäß auch etwas von der Person Abgelöstes, d. i. Absolutes, hört. Im Optischen: sieht man Bewegung, so sieht man etwas sich bewegen, beziehungsweise bewegt werden; das heißt: nicht Gehen wird gesehen, sondern gehender Mensch, ein Personenverhalten. Dagegen gehört wird das Lied, nicht unbedingt der singende Mensch.

Dritte Frage: «Welches ist die eigentliche künstlerische Situa-

tion?» In der Musik: das Musizieren. Das heißt nicht Musik vorstellen, sondern in ihr sein – man ist etwa in der Septime und braucht die Tonika. Da Musik nicht «irgendwo», also lokalisiert ist, ist man in ihr; ihre Zeit ist unsere Zeit. Sie ist nicht Gegenstand, d. i. Gegenüberstand des Menschen, sondern «Umstand». Im Film? Man sieht «irgendwo», zum Beispiel den Rhythmus. Die Lokalität, bei der Musik nur die Bedingung der Zeitigung («wo das Orchester sitzt»), ist im Film das Kunstwerk selbst (die Leinwand). Rhythmus, eine Form des «inneren Sinnes», wie Kant sagt, wird irgendwohin an die Wand herausgelogen. Aber das Gemälde? Ist es nicht dementsprechend das herausproduzierte Bleiben in der Zeit? (Während im Film herausproduzierte Veränderung?) Nein: das Dargestellte ist weder bleibend noch bewegt in der Zeit. Gemaltes Kampfgetümmel erregt nicht den Eindruck erstarrter Menschen oder Pferde; wirkt bewegt. Die Kunstwerkzeit kollidiert nicht mit der wirklichen Zeit und hat hier nicht das Geringste mit ihr zu tun. Vierte Frage: «Wann ist ein Kunstwerk eigentlich da?» Das Musikwerk, insofern es aufgeführt wird; das heißt, wenn es aus dem vermittelnden zeitneutralen Schema der Notation, wo Anfang und Ende gleichzeitig, das heißt, immer da sind, wieder in die Unmittelbarkeit des Erlebtwerdens «gezeitigt» wird. Beim absoluten Film? Wenn er gekurbelt wird; das heißt, er ist erst eigentlich da, wenn er mechanisiert ist; sozusagen: erst wenn die optische Grammophonplatte fertig ist. Der Akt des Schaffens? Bei der Musik mit dem Gange der Musik; beim Film? Ein Summieren von lauter stehenden Querschnitten der Bewegung. Die Bewahrung? In der Musik «Notation», d. i. Projektion der Zeitbewegung in ruhende Fläche. Beim Film? Prinzipiell unmöglich; da Farbveränderung und die zweidimensionalen Raumveränderungen in der Zeit (also dreifache Bestimmung jedes Punktes) nicht in der zweidimensionalen ruhenden Fläche darstellbar. Rationalisierung der Notation? In der Musik? Die Töne sind gestuft, nur eine Auswahl von ihnen kommt für die Musik in Betracht; (also etwa alle Töne zwischen c und cis nicht). Im Film? Jede Farbhöhe – wie in der Malerei – ist möglich, und auch deshalb ist die Notation unmöglich, d. i. die fixe Angabe des jeweiligen Filmquerschnittes.

Spezialfragen: 1. Der Rhythmus? Wird prinzipiell gehört, nicht gesehen. Warum? Weil Rhythmus die betonende Begrenzung von Zeiteinheiten ist. Marschieren Soldaten im Kinostück, glaubt man den Rhythmus zu hören. 2. Die Grenze des jeweiligen Querschnittes des Kunstwerkes wird in der Musik gegeben im höchsten und tiefsten Ton (etwa Orgelpunkt und Melodiehöhe). Im Film: Nicht durch die Farbdistanz, sondern durch die der Sache selbst äußerliche Größe und Form der Leinwand.

Alles in allem: Die Beteuerung, dieser Film hätte absolut nichts mit anderen Filmen zu tun, hat kein Recht: sie ist ein kinohafter Appell gegen den Kintopp. Kino bedeutet: Vorspiegelungen von Bewegungen. Wenn die Macher dieser Bewegung sich genug gespiegelt haben werden, werden sie blank sein.

## Tonfilmphilosophie

[1929]

Film ist Bild; sein Raum übergreift nicht den unseren, seine Luft ist nicht die reale, die wir als Besucher einatmen. Seine Realistik bleibt stets Realistik in Distanz, und hat mit der – sehr oft gar nicht realistischen – Realität des Kinosaaes nichts zu tun. Film bleibt, wie jede «bildende» Kunst «dort», dort, wohin wir sehen müssen, um dabei zu sein: an der Stelle seiner Darstellung. Nicht zufällig war das Modell der Kantischen Ästhetik, die als Sphäre des «uninteressierten Wohlgefallens» eine von der unseren abgelöste Welt verteidigte, die «bildende» Kunst.

Das Akustische aber kennt nicht Distanz. Der Bass des Lautsprechers singt unsere reale Stube voll. Die Stimme des Grammophons klebt nicht dort, wo der Kasten steht, sondern ist überall, wo sie gehört wird. Denn der Ton ist aufdringlich; aufdringlich im doppelten Sinne: er benutzt unsere Unfähigkeit wegzuhören (während wir doch wegsehen können); er drängt sich auf in unseren realen Raum, den er überwältigt, durchdringt und zum Raum der Musik macht.

Damit nicht genug: im Akustischen gibt es kein *Bild*. Das Grammophon stellt nicht ein Bild der Mondscheinsonate dar; diese selbst klingt aus ihm heraus; in ihrem immer wiederholbaren Bestand; selbst wenn entstellt, so niemals dargestellt. Und das Wort der deklamierenden Platte ist wirklich ein Wort, wenn auch niemals das Wort eines wirklich hier Anwesenden, so doch auch niemals das Bild eines Wortes.

Nunmehr werden das Akustische und das Optische, das offenbar einer ganz anderen Seinssphäre zugeordnet ist, übereinandergelegt. Ob technisch einwandfrei oder nicht, in jedem Falle wird die Kongruenz Kollision. Ja, je vollkommener die syn-

chrone Deckung, desto minutiöser und gewaltiger die Katastrophe.

Was sich nun nämlich ergibt, was nun erschreckt, ist ein Zusammenstoß, der alle Katastrophen innerhalb einer einzigen Seinsebene bei weitem, ja qualitativ übertrifft: das unwirkliche Optische äußert sich, greift uns akustisch an, vergreift sich an unserem Raume – und bleibt doch im Rahmen seiner Unwirklichkeit. Die Photographie bellt, die Leinwand geigt, die Großaufnahme stöhnt auf (unerträglicher Weise nicht lauter als die Kleinaufnahme), und die Schemenhaftigkeit des – wann wohl aufgenommenen – Gewitters wirbt mit donnerndem Erfolg, aber doch völlig vergeblich um Wirklichwerdung.

Dass diese Kollision von Realitätssphären – denn nichts anderes bedeutet der Tonfilm – bei den ersten Aufführungen in ihrer Unheimlichkeit erregt, ja entsetzt, ist ebenso unbestreitbar wie dass gerade nicht diese Wirkung, sondern eine amerikanische Erregungs-Summe (durch Addition von Akustischem und Optischem) von Erfindern, Herstellern, Darstellern beabsichtigt war. Dass dieses Entsetzen und diese Unheimlichkeit uns unabhängig von jeder dargestellten Situation und jedem Inhalt packen, bei heimlichem Geflüster und «Singenden Narren» nicht anders als bei submarinen Explosionen, ist ebenso sicher wie dass uns bisher dieses Grauen fast nur durch inhaltlich belanglose und grauenlose Szenen, also am falschen Orte, eingeflößt wurde. Vielleicht wird man gegen die Kollision abstumpfen. Wir glauben es nicht. Aber wir hoffen, dass man sie künstlerisch ausnutzen und die Not zur Tugend machen werde: bei thematischer Darstellung von Spuk, wo akustisches Sein und optisches Halbsein unerträglich sich vermischen; bei Beschwörungen zauberhafter, traumhafter unsicherer und unzuverlässiger Wirklichkeiten. Also gerade zum Zwecke der *Entwirklichung*, niemals aber zum Zwecke der Wirklichkeitsannäherung, die – so paradox es sein mag – durch jeden stummen Film eher erreicht wird. Bajazzo im Tonfilm, wie ich ihn hörte und sah, ist schlimmer als in der Oper. Edgar Allan Poe wäre wahrscheinlich spukhaft.

Damit ist aber der legale Aufgabenkreis des Tonfilmes unendlich eingeengt. Man wird ihn überschreiten. Denn dass auf

Grund einer technischen Erfindung Geister und nur Geister gefragt sein werden, ist höchst unwahrscheinlich. Aber dass die Technik auf der Suche nach naturalistischster Sachlichkeit ausgerechnet die Zauberei finden musste, ist eine Ironie, die an Sauls Eselsuche erinnert.

## Spuk im Film

[1932]

Carl Theodor Dreyer, der Regisseur des berühmten *Heilige-Johanna*-Films, ist in seinem hier in Uraufführung gezeigten *Vampyr*-Film vom Glauben zum Aberglauben übergewechselt. Den Aberglauben darf man ihm nicht glauben. Den Aberglauben kann man ihm nicht glauben: denn der Film ist so geladen mit artistischen Experimenten, dass schon diese als technische Fakten die Dumpfheit des Aberglaubens dementieren; die den Aberglauben dementieren, so sehr sie auch gerade die Distanzlosigkeit vom Spuk zum Zweck haben mögen.

Dreyer ist vom Wunder zum Spuk gewechselt; und Spuk ist gewissermaßen das negative Wunder, dasjenige Wunder, das nichts beweist, nicht *laus dei* ist. Während das Wunder von sich aus als Offenbarung den Wahrheitsbegriff verändert, hat das negative Wunder selbst nur den Wahrheitswert der metaphysischen Anekdote. Während das Unverstehbare und auf das hiesig Menschliche nicht beziehbare Wunder gerade durch diese seine Unbezüglichkeit die Transzendenz zu bezeugen scheint, wird der auf nichts aus unserer Welt beziehbare Spuk zur Anekdote, die uns nichts angeht.

Die Fabel des sonderbaren Bildstreifens besteht in den Erlebnissen eines eleganten Naturfreundes; Ort der Handlung ein obskures Schleusenhäuschen. Dort haust die vampyrhafte Leidenschaft, eine negative Vitalität; Verstorbene verlassen ihre Gräber in Blutsaugelust, sie attackieren das Lebendigste und Gesündeste, das nun seinerseits zu fletschen beginnt und, infiziert, dem Fluch des Vampyrturns selbst verfällt, bis ein Gegenzauber dem Film zum tröstlichen Ende verhilft. Der den obskuren Zauber erlebt – der Held, ein eleganter, etwas schwermütiger junger



Mann mit wenig modulationsfähigem Gesicht –, ist bei allen Absurditäten nur dabei; seine Rolle besteht eigentlich nur darin, konstant entsetzt und irritiert zu sein und nichts zu verstehen; kurz: den Zuschauer vorwegzunehmen.

Das Ganze ist ein Missverständnis surrealistischer Tendenzen: statt die Wirklichkeit spukhaft zu machen, gibt Dreyer sujethaft Spuk. Statt, was in einzelnen Episoden außerordentlich eindrucksvoll gelingt, das Wirkliche imaginär zu machen, unterstellt er das Imaginäre als wirklich; und wo er dieses Imaginäre selbst noch einmal imaginär darstellt, hebt er seine Wirkung völlig auf. Da gibt es zum Beispiel obskure Totengräber; ihre Unwirklichkeit dadurch bekräftigen zu wollen, dass man – wie es einige Male geschieht – nur ihre Schatten zeigt, heißt der Vokabel «Schattenhaftigkeit» verfallen. Aber Schatten sind im Verhältnis zum Spuk gerade etwas sehr Reales: sie werden geworfen von wirklichen Dingen unter wirklichem Licht im wirklichen Raum; sie sind «innerweltlich». Die Schatten von Geistern sind empirischer als Geister selbst. Im Augenblick, da in der europäischen Malerei Engel Schatten warfen, waren sie schon zugehörige Glieder der diesseitigen perspektivischen Welt. Spukhaft wäre im Film ein wirklicher Mensch, der *keinen* Schatten würfe (Schlemihl) – er wäre trotz Herkunft, Angesicht und Kleidung der Welt entronnener als ein Geist, der seinen physikalisch wohl-anständigen Schatten wirft. Dies nur als Beispiel. Denn der Film im Ganzen erreicht nicht, was er offensichtlich intendiert, er erreicht nicht das Gruseln.

Dreyers Film stellt eine Welt, einen *Kontext* von Unheimlichkeiten dar; dieser Plural hebt sich selbst auf; die Ungewöhnlichkeit, die absolute Unerwartetheit und Uneinordenbarkeit geht, sobald sie zum System wird, verloren. Der Film gibt eine Handlung von Grauenstation zu Grauenstation; aber das Grauen selbst muss Handlung werden; besser: die Handlung darf nur im Grauenhaft-*Werden*, im Unverständlich-Werden eines sonst Selbstverständlichen bestehen. Grauenhaft *wird* die Jokaste dem Ödipus, die Gattin *wird* zur verbotenen Mutter; diese Veränderung des Gegenstandes durch das Unheimlich-Werden wird dementiert, sobald sich nun noch einmal eine Extrahandlung im

Bereich der grausigen Gegenstände abspielt. Diese Selbstdementierung des Grauens findet dadurch ihre Vollständigkeit, dass Dreyer eine dauernde Parallele zwischen dem Text eines grauenhaften Buches und der eigentlichen Handlung seines Films durchführt. Durch diese Parallelführung erscheint das Ganze nur als Beleg, als Erklärung und als Illustration: die völlige Unerwartetheit wird dadurch kraftlos gemacht, wie denn überhaupt das Grauen im Filmschluss – der Waldpromenade – paralyisiert wird und als traumhaftes Intermezzo zurückbleibt.

Es gibt keinen Spuk schlechthin. Für den Neger, dessen magisches Weltbild in seiner Systematik uns spukhaft erscheinen mag, ist ein Auto Spuk: es ist uneinordenbar und offenbart erst einmal nichts. Dreyer aber hält sich an traditionelle Spukutensilien, an Gerippe und Holzbein, die als *bekannte*, das heißt der uns heimatlich geschichtlichen Welt eingewachsene Symbole unheimlich nicht mehr wirken können. So wurde in der Aufführung – das war psychologisch nicht ganz unbegreiflich – gelacht.

Spuk schreckt heute nicht, er werde denn im *Natürlichen selbst* gefunden. Es sei denn, die Natürlichkeit des Natürlichen werde durch irgendeine Technik demaskiert *als* spukhaft. Und solchen Spuk fabriziert *und* enthält unsere Welt. Fabriziert zum Beispiel in den Apparaten, die die Welt des Kleinsten so groß erscheinen lassen, dass ihre, im Vergleich zur menschlichen Proportion bagatellenhafte Bedeutung paralyziert wird. Grauenhaft zum Beispiel ist der Kampf einer Spinne mit einer Fliege: in Großaufnahme wird ihre konventionelle und nur im Vergleich zum Menschen harmlose Kleinheit aufgehoben. Die Vergrößerung zerreißt das zufällige Proportionsverhältnis und gibt den Kampf an sich. Die scheinbare Grauenlosigkeit des kleinen Ereignisses ergibt sich zwar auch aus einer «Wirklichkeit» (aus der wirklichen Proportion des Menschen zu diesem Ereignisse), aber die Wirklichkeit dieses Kampfes – unabhängig von unserer Proportion – erscheint durch die «grauenerregende» Erfindung der Vergrößerung; die Objektivität erscheint durch ihre vergrößerte Verzerrung. Ebenso ist es Spuk, was die physiognomische Großaufnahme leistet. Was noch eben ein Gesicht gewesen, erscheint nun als ein unmenschliches Gebirge von Fleisch; was Pore gewe-

sen war, als Krater; in ihm sieht man etwa – erdbebenähnliche – Reflexbewegungen: spukhafte Bewegungen, weil nicht der Mensch sie zu machen scheint, sondern weil sie sich lediglich am Menschen abzuspielen scheinen. So wird durch die Großaufnahme die Ideologie der freien Beweglichkeit und der freien Aktion zerstört, Handlung und Geste werden zum naturhaften Ereignis. Diese Unmenschlichkeiten sind sichtbar geworden gerade durch etwas Rationales, durch die Technik. Sie erregen mehr Grauen als eigens inszenierte grauenhafte Gegenstände und Geräusche, wie sie in Dreyers Film verwendet werden.

Unser heutiges Leben konstruiert nicht nur Mittel, um das der Welt innewohnende Grauen zu dekuvirieren, es selbst birgt das Grauen. Und auch dieses Grauen kann dekuviert werden. Eine solche Enthüllung meint zum Beispiel Marx, wenn er der bürgerlichen Welt ihre «Natürlichkeit» abstreitet, den Menschen als *nature morte*, als «verdinglicht», und «natürliche Dinge» wie Waren als «sinnlich-übersinnliche Gespenster» anspricht. In keine andere Richtung weist der Surrealismus; auch er will über das Wirkliche nicht hinausgehen, sondern das Selbstverständliche durch Distanzierung unheimlich machen; eine solche Verunheimlichung ist lange vor der programmatischen Richtung bei gewissen Stillleben des frühen van Gogh voll erreicht.

Gewiss hat Dreyer auch und sogar oft außer dem nur gegenständlichen Spuk spezifisch filmische Techniken, zum Beispiel die der rigorosen *Subjektivierung*, benutzt. Sein im *Johanna*-Film so großartig durchgeführtes Prinzip, jeweils von einem bestimmten Handlungssubjekt aus die Bilder zu geben, den Beschauer also mit diesem Subjekt vollständig zu identifizieren, hat er auch hier nicht aufgegeben. Er hat das Bewegte zum Ruhenden, und das Ruhende zum Bewegten gemacht: der getragene Sarg schaukelte kaum, aber die vom Sarg aus zu sehenden Komplexe von Kathedralen und Bäumen gerieten ins Wanken; aber diese Techniken tauchen doch nur episodisch auf. Und gerade bei jeder dieser Episoden bleibt es undurchsichtig, weshalb die Subjektivierung ausgerechnet bei ihr durchgeführt wird. Dreyer selbst betont stets, wie sehr jedes Thema seine eigene Technik verlange und hervorbringe. Dass das Konzil im *Johanna*-Film,

das Hin und Her der Kommunikation, der Wechsel von Frage und Antwort, die dauernde Subjektivierung erfordert, bedarf kaum einer Erklärung: Frage, Antwort (ja selbst Antwortlosigkeit) sind eben subjektive Gegenseitigkeiten. Aber ein subjektiver Spuk ist kein Spuk mehr. Seine Schrecklichkeit besteht gerade darin, dass er nicht nur als subjektiv erscheint, dass er mehr ist als nur das optische Korrelat eines Sehenden: entschließt man sich für die gegenständliche Spukwelt, wie Dreyer es getan hat, so darf man in ihr nicht mehr subjektivieren.

Dennoch steckt gerade in diesem besonderen technischen Prinzip der Subjektivierung eine wahrhaft gespenstische Möglichkeit. Dreyer gibt häufig statt des Menschen nur die Welt, die dieser gerade erlebt. Sie verändert sich, und der Duktus der sich verändernden Welt ist der Duktus des unsichtbar Erlebenden. Sein Leben *ist* Welt; es ist nicht identisch mit der *Figur*, die wir gewöhnlich als «den Menschen» ansehen. Man müsste das (in kleinen Filmreportagen ja schon angesetzte) Experiment systematisch in Angriff nehmen, die Handlung ganz ohne Darstellung ihres Helden durchzuführen. Denn der Held sieht sich selbst niemals, er sieht nur die Welt und sich nur in ihrem Spiegel. (Gewisse Teile des eigenen leiblichen Selbst wie die Hand, die jeder im Unterschied zum eigenen Gesicht an sich selbst sieht, könnten natürlich isoliert und in abgerissener Form, als Teile der Welt vorkommen.) Der Zuschauer, dem so zum Beispiel sein eigenes Leben, aber *ohne sich* auf der Leinwand begegnete, wäre wirklich vom Spuk berührt. Denn die Figurlosigkeit des eigenen Erlebens ist dem Menschen im Erleben gerade nicht bewusst. Durch den Film würde sie dekuviert werden. Das Selbstverständlichste seines Lebens: sein Erleben würde unselbstverständlich, ja vielleicht unverständlich werden. Die – etwa in Kleists «Marionettentheater» dargestellte – Lähmung des Menschen durch sein Bewusstwerden könnte hier mit neuen Mitteln hergestellt werden.

Die Umdeutung der Aktionen in Reaktionen war in dem Filmstreifen der *Johanna* schon weitgehend durchgeführt; er war dadurch zugleich spiegelhaft *imaginär* und, da er die Identifikation mit dem jeweiligen Helden erzwang, *aggressiv* gewesen. Der

*Vampyr*-Film aber ist imaginär im Sujet; und seine Aggression besteht lediglich in der Aufforderung an den Zuschauer, sich zu reprimarisieren, sich in einen solchen Menschen zu verwandeln, dem der Aberglaube nicht nur interessant ist, sondern wichtig; sich in einen Menschen zu verwandeln, der sich durch Spuk erschrecken lassen *kann* (ohne sich am nächsten Tag zu schämen). Das innere Bemühen des Zuschauers, der Aufforderung nachzukommen, muss scheitern.

So ist der Film zwar missglückt, aber er ist – und das unterscheidet ihn grundsätzlich von allen mediokren – die ideale Unterlage, die grundsätzlichen Möglichkeiten des Films zu diskutieren. Er ist Lehrstück wider Willen.

## Thesen zur Filmdramatik

[1932]

Die Thesen referieren nicht den Durchschnitt dessen, was in heutigen Filmen als dramatisch angesehen oder verwendet wird. Sie stellen aber auch nicht freischwebende ästhetische Normen auf. Sie sind theoretische Formulierungen dessen, was ansatzweise in guten Filmen vorgeformt ist.

### I.

Die spezifische Filmdramatik besteht nicht einfach in der photographischen Reproduzierung, in der Abphotographierung eines dramatischen Geschehens oder eines Theaterdramas; das Abphotographieren eines noch so gut aufgeführten guten Dramas fällt nur zufällig und technisch in das Ressort Film.

Dennoch besteht das Dramatische nicht einfach statt im Gegenstande in der Aufnahme. Zwar ist die anspringende Aufnahme eines ruhigen Gegenstandes unter Umständen dramatischer als der *en face* mit starrem Apparat aufgenommene Sprung eines Löwen. Aber diese Verschiebung der dramatischen Pointe vom Gegenstand auf die Aufnahme ist ungenügend. Sie kann sich erstens immer nur auf Details beziehen, nicht auf den dramatischen Zug im Ganzen. Zweitens ist sie selbst immer noch einmal selbst sachlich zu rechtfertigen: was im russischen Film, wo der Gegenstand wirklich angegriffen wird, motiviert ist, ist im amerikanischen Manier; Perspektive-Verschiebungen, die im *Potemkin* eine Unstabilität, eine mehr als nur optische Perspektive-Verschiebung meinen, sind in anderen Filmen sinnlos.

## II.

Der Begriff der dramatischen *Handlung* ist nicht ohne weiteres Film-angemessen; er hat seine theatralische Tradition. Im Film, der stets einen schon rein räumlichen weiten Welthorizont hat, ist menschliches Geschehen von vornherein eingewebt in die nichtmenschliche Welt. Der Film stellt nicht die Welt um den Menschen als Schauplatz, sondern findet, dauernd in der Welt vagierend, Menschen in der Welt vor, fängt sie gleichsam. Es gibt im Film mehr als nur die Menschenwelt. Das Filmdramatische besteht gerade darin, die menschliche «Handlung» als Ereignis unter anderen Ereignissen zu geben. Nicht die Welt wird beseelt, sondern das Seelische wird zu etwas unter anderem in der Welt.

## III.

Das interne Seelenleben und seine berichtbare und beichtbare Entwicklung existiert nicht im Film. Wo Seelisches sich abspielt, geschieht es nicht im Sinne reflexiven Innenlebens, sondern im Sinne eines Geschehnisses: Traumbilder in *Berlin – Alexanderplatz*, in Balázs' *Narkose*-Film. Im Wortdrama ist alles Geschehen in die Dimension der Handlung, das heißt der Freiheit übersetzt. Was geschieht, vollzieht sich in der Auseinandersetzung der *Rede* – die Beziehungen zwischen den miteinander sich verständigenden Partnern sind Gespräche. Im Vergleich zu diesen ist (immer noch im Wortdrama) das szenische Geschehen gleichsam nur Begleitung und Verifizierung durch Handgreiflichkeit und durch Welt.

Die Mehrzahl der menschlichen Beziehungen sind aber solche, die «indiskutabel» sind: mit den Umständen, mit der Gesellschaft, mit der Natur etc. lässt sich nicht reden. Das menschliche Geschehen scheitert dauernd an der Stummheit und Unzugänglichkeit der Dinge. Diese Stummheit und die Tatsache, dass der Mensch eingestellt ist in eine Welt, mit der sich nicht reden lässt,

wird erst im Film sichtbar\*: denn diese stumme Welt ist in überwältigendem Maße sichtbar. Im Theater ist die Welt nur Staffage (die Masse ist da zum Beispiel nur eine Anzahl von Statisten); sie ist nur der Ort, wo die Rede sich abspielt; im Film aber ist die Rede nur ein Ereignis unter anderen in der Welt. Hier wird menschliches Verhalten nicht auf Rede zugespitzt, sondern Reden als ein Verhalten unter anderen gezeigt.

## IV.

Unerträglich ist im Film der Mensch, der sich ausspricht, der erzählt. Die Folge der Filmbilder selbst stellt eine Form der Erzählung dar: die faktische Erzählung in der Bild gewordenen Erzählung wirkt als Beweis für die Unzulänglichkeit des Films. Der Film ist stets in der Gegenwart; präsentisch wie das Sichtbare muss auch das Hörbare sein. Geräusch, Imperativ, Interjektion. Ein Imperfekt, das berichtet, durchlöchert die Bildsituation; denn das Bild könnte ja ohne weiteres in die Vergangenheit zurückfallen und diese zur Gegenwart machen.

## V.

Da im Film keine seelische Entwicklung gezeigt wird, gibt er auch nicht in sich geschlossene Lebensgeschichten wie der Roman, sondern einen Ausschnitt wie das Drama. Aber über den Ausschnitt sieht tausendfach protuberanzenhaft Welt hinüber. Die Notwendigkeit = Geschlossenheit der Fabel erscheint im Film als das Unwahrscheinliche: denn jede Figur steht im Offenen der Welt, in die die Linse minütlich abschweifen kann. Selbst wo sie sich konzentriert auf *eine* Person (Großaufnahme), wird das Gesicht mehr oder anderes als die Person selbst; wird sie zur Landschaft, zur Natur, zur unheimlichen und unmenschlichen belebten Fläche. Der Zufall gehört in den Film: jedem einzelnen

---

\* [Typoskript: «hörbar». Das Wort «hörbar» scheint unplausibel, da nach Anders die Welt kein «Aushören», sondern nur ein Aussehen hat (vgl. S. 14 u. 17; Anders 1926: 379).]



Bild fällt ohnehin etwas Welt zu, das nicht nur zur Handlung gehört.

Der Zufall scheint die *Einheit* der Handlung zu zerstören. Der aristotelischen Bestimmung des *einen* Raumes liegt ein dramatisches Moment zu Grunde; Sammlung der Kräfte an einem Punkt, Provokation ihres Zusammenpralls. Das dichterische Drama setzt also zusammen. Dieser Konstruktionsgedanke findet seine inhaltliche Bestätigung in der großen Rolle, die das Zusammenreffen, das Wiedererkennen spielt. Diese Konstruktion des Entfernten ins Enge braucht der Film nicht. Er ist vielmehr überall zugleich. Dies Zugleich als bloßes Nebeneinander bedeutet nicht etwa im Vergleich zu dem oben Konstruktiven nur Formlosigkeit. Das Auseinanderklaffen – schon das räumliche Auseinanderklaffen der Welt – ist gewöhnlich unsichtbar, weil der Mensch über die Enge seines Platzes nicht hinaussieht und die Existenz der anderen Orte außer Betracht läßt. Dieses Zugleich und die Enge des eigenen Gesichtspunktes wird im Film durch den dauernden Wechsel des Ortes sichtbar gemacht. Durch Überführung eines Raumes in den anderen, durch Montierung des Entferntesten entsteht eine neue Art der Konstruktion. Wie in der Wort-dramatischen Auseinandersetzung ist die Benachbarung des räumlich voneinander Entferntesten zugleich ein Mittel, um seine Entfernthet zu zeigen.

Die vollkommene Beweglichkeit, die Wanderung im Raume wie in der Zeit, neutralisieren den Unterschied von Raum und Zeit. Der Raum ist nicht mehr die Stelle, wo sich das Ereignis abspielt; die Stelle selbst rollt ab und wird zur Zeit: vorbeisausende Landschaft. Diese absolute Beweglichkeit bringt eine eigentümliche Atemlosigkeit mit sich, die das Theater nicht kennt, höchstens vom Film erborgt. Nicht zufällig finden zahllose Filmstücke im Fahren, auf Schiffen, in Eisenbahnen statt. Das Ereignis endet nicht nur zeitlich, sondern räumlich woanders als es begonnen hatte. Selbst das Ruhende gerät ins Rotieren, wenn der Apparat und mit ihm der Zuschauer um es herumgeschwungen wird. Nun ist der Zuschauer nicht mehr Zuschauer, denn er umrennt die Geschehnisse, verliert sie aus dem Blick, sieht sie von allen Seiten, flitzt an ihnen vorbei. (Wie Chaplin es immer

tut.) Gerade darin aber besteht die filmische Dramatik: sie gibt tausendfach aber immer nur anakoluth die Fetzen der Ereignisse, das Tempo des eigenen, langsameren oder schnelleren Lebens, das Dazwischenfahren des Zufalls verhindert die ruhige Anteilnahme an der Welt und an der Dramatik der Welt. Und gerade in diesem dauernden Scheitern besteht die Dramatik des Lebens; es hält mit dem zu sehenden Leben niemals ganz Schritt, ist ihm gerade deshalb auch ausgeliefert. Das Wortdrama unterstellt die ideale Situation (oder es stellt sie her), in der es Weltzuschauer gibt.

Zuschauerhaftigkeit ist sowohl im Roman wie im Drama unterstellt. Der Film steht außerhalb der Alternative beider Kunstgattungen. Von beiden hat er allerdings etwas: der Roman beschränkt sich nicht nur auf das redende Leben, sondern redet indirekt über die nicht redende Welt. Die nicht redende Welt zeigt gleichfalls der Film. Das Drama spricht nicht über die Menschen, sondern lässt sie selbst direkt sprechen und direkt sich zeigen – ebenso der Film. Die Kunstgattung des Films ist in die übliche literarische Einteilung von direkten und indirekten, bzw. epischen und dramatischen Formen nicht einzufügen. Er nährt sich ja auch gleichzeitig von den vorliegenden Produkten beider Gattungen.

## VI.

Das Wort-dramatische Geschehen scheint trotz seiner Konzentrierung auf die redenden Subjekte insofern objektiver als das filmische Geschehen, als es grundsätzlich in Distanz zum Zuschauer bleibt; der Zuschauer sitzt fest. Im Film dagegen – siehe zum Beispiel die letzte Ausformung in Dreyers *Johanna* – wird der Zuschauer in dauernde Bewegung versetzt. Seine ruhende Perspektive zerfällt, er sieht nicht das Geschehen, sondern vom Geschehen aus. Dies Hereingerissenwerden macht von vornherein jede sogenannte Einfühlung überflüssig. Die Dramatik des Films besteht auch dort, wo die üblichen Verknötungen nicht gerade außerordentliche sind, sie besteht darin, dass es außerhalb des Geschehens keinen Blickpunkt mehr gibt, wenn von einem

Punkt des Geschehens selbst aus photographiert wurde. Nun wird der Zuschauer nicht mehr gefragt, ob er sich einfühlen will; denn was er vor Augen bekommt, ist bereits ein Darinnensein.

## Das Dramatische im Film

[Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932]

*Dr. Stern\**: Der Film ist *jung*. Er steht gerade im *Begriff*, seine eigene Sprache, sein eigenes Vokabular zu schaffen. Ein großer Teil seiner Begriffe ist noch *anderen* Gebieten entlehnt, zu-meist dem Gebiet des *Theaters*. Darum sprach man vom Film-drama. Diese Entlehnung scheint *bedenklich*. Bedenklich nicht nur für die *Filmtheorie*, die Theaterbegriffe einfach auf den Film überträgt. Denn die wichtigere und folgenreichere Entlehnung ist, *war* jedenfalls die *praktische*: Vor 25 Jahren, als man begann, die ersten Filme zu drehen, glaubte man ohne weiteres, Theaterstücke *abphotographieren* zu dürfen.

*Ihering*: Herr Dr. Stern, sprechen Sie nicht hier schon von einer *zweiten* Phase des Films? Im Anfang gab es doch wohl die *Sensationen*, den Abenteuer- und Liebesfilm. Allerdings ging der Film dann bald dazu über, Theaterstücke zum Gegenstand seiner Behandlung zu wählen. Ich denke dabei zum Beispiel an die Verfilmung eines früher oft gespielten Theaterstückes von Paul Lindau, «Der Andere», in dem Albert Bassermann die Hauptrolle spielte. Das war damals eine unglaubliche Sensation. Es war wirklich photographiertes Theater, und der bedeutendste dramatische Schauspieler, damals Albert Bassermann, spielte als erster Bühnenschauspieler eine Filmhauptrolle. Aber Sie gebrauchten, wenn ich Sie recht verstanden habe, schon am Anfang Ihrer Ausführungen das Wort vom «*Filmdrama*». Wollen Sie damit sagen, dass das Filmstück überhaupt Drama sei, oder meinen Sie eine bestimmte Art?

---

\* [Günther Anders]

*Dr. Stern:* Auf diese Frage kann ich nicht einfach mit *ja* oder *nein* antworten. Lassen Sie mich *zwei* Antworten geben, Herr Ihering. Jeder Film ist im Unterschiede zum Theaterstück in hervorragendem Sinne *Drama*, wenn man das Wort Drama in seinem wörtlichen griechischen Sinne nimmt als «Handlung». Der Film macht nicht viel Worte; er verzichtet, verzichtete jedenfalls in seiner ersten langen Phase der Stummheit, auf die Auseinandersetzung in Worten; die Beziehungen der Menschen untereinander waren nicht auf Reden zugespitzt; alles, was sich abspielte, musste sich sofort in der Sphäre der unmittelbaren Handgreiflichkeit vollziehen. Andererseits gibt der Film – im *Unterschied* zum Theater – nicht nur den Menschen und seine freien Handlungen, er gibt die *ganze* Welt; die Welt, die nun *nicht* mehr nur als *Kulisse* des Menschen im Hintergrund bleibt; die *Handlungen* des Menschen werden im Rahmen dieser Welt und ihrer Geschehnisse zu Geschehnissen *unter anderen Geschehnissen*. Sie verlieren dadurch in gewissem Sinn ihre menschlich-dramatische Spitze. – Wenn ich freilich *vorhin* das Wort «Filmdrama» benutzte, so war das *viel einfacher* gemeint gewesen; ich hatte nur in der Alltagssprache gesprochen. Auch heute gilt ja der Film immer noch als spannender als das Theater.

*Ihering:* Mit großen Einschränkungen.

*Dr. Stern:* Man spricht vom Filmdrama in einem unbestimmten Sinn, ohne damit eine bestimmte Kunstgattung treffen zu wollen.

*Ihering:* Gewiss, das ist der Sprachgebrauch. Aber dieser Sprachgebrauch hat eben allmählich zu einer Begriffsverwirrung geführt, die weitgehende Folgen hatte. Da im Film etwas geschieht, da Schauspieler darin auftreten, so lag es nahe, dass man den Film als Unterabteilung des Theaters betrachtete und sogar, besonders nach der Erfindung des Tonfilms, dazu kam, das Theater durch den Film überwinden zu lassen. Man behauptete allen Ernstes, die kleineren Provinztheater wären jetzt überflüssig, die Opern dürften aufgelöst werden, denn in Berlin könnten ja die besten Vorstellungen einfach verfilmt, eingepackt und in die Provinz gesandt werden. Auch diese Irr-

meinung war nur möglich, weil man allgemein üblich vom *Filmdrama* sprach. Der Film aber untersteht ganz anderen Gesetzen als das Bühnenwerk. Wenn wir einmal annehmen, dass wirklich eine Oper, sagen wir eine mit starken Effekten, zum Beispiel «Aida», verfilmt würde, verfilmt mit Haut und Haar, mit jeder Szene, mit jedem Ton, dann würde der Zuschauer schon nach der Hälfte des Werkes davonlaufen. Nehmen wir an, es würde ein klassisches Drama, sogar eins, in dem viel geschieht, vom ersten bis letzten Wort verfilmt werden, etwa «Wilhelm Tell», der Zuschauer würde es ebenso wenig ertragen können. Das Filmwerk untersteht ganz anderen *Zeitgesetzen* als das Theaterstück. Es verlangt also auch eine ganz andere Abwicklung der Geschehnisse und damit ein anderes Formgesetz.

*Dr. Stern:* Ich glaube, Herr Ihering, dass man diese Verschiedenheit bis in Einzelheiten verfolgen kann. Der Hauptunterschied zwischen beiden Gattungen scheint mir *darin* zu bestehen, dass es im Film *keine* Trennung von *Stück* und *Aufführung* gibt, während diese Trennung für das Theater grundlegend ist. Weitgehend gilt der *Regisseur* als der eigentliche *Autor* eines Films. Wer den «Goldrausch» ansieht, kommt nicht auf den Gedanken, diesem Geschehen liege ein *Stück* zu Grunde; ein Stück, das auch anders, und mit anderen Schauspielern interpretiert werden könnte. Natürlich gibt es für jeden Film ein Drehbuch. Aber dieses Drehbuch spielt doch für den Filmbetrachter nicht die gleiche Rolle wie für den Theaterbetrachter das Textbuch, als dessen Ausdeutung und einmalige Verwirklichung die Aufführung verstanden wird.

*Ihering:* Beim Film sind also, und ich stimme darin mit Ihnen völlig überein, Werk und Wiedergabe identisch. Es gibt den Film nur als einmaliges Ereignis. Ein kleiner Unterschied aber ist heute doch schon zu machen. Sie wissen, dass seit dem Tonfilm die einzelnen Großfilme in verschiedenen sprachlichen Versionen gedreht werden, dass also eine Filmszene gleich hintereinander dreimal mit verschiedenen Schauspielern gedreht wird, meistens deutsch, französisch und englisch.

*Dr. Stern:* Diese Tatsache hat doch aber wohl nur wirtschaftliche

Gründe. Sie besagt aber nichts gegen das Psychologische, das ich gemeint hatte.

*Ihering:* Allerdings.

*Dr. Stern:* Auch wenn ich hintereinander drei in verschiedenen Sprachen aufgeführte Aufnahmen einer und derselben Drehbuchszene betrachte, scheint mir jede trotz der Kenntnis der gemeinsamen Unterlage als das *Geschehnis selbst* und nicht als irgendeine mögliche Interpretation unter anderen.

*Ihering:* Gewiss, diese Versionen haben mit der prinzipiellen Situation des Films nichts zu tun. Sie sind technische Nothilfe. Ebenso, wie es eine noch bedenklichere Nothilfe ist, wenn deutschsprachige oder englischsprachige Filme synchronisiert werden, das heißt, wenn andere Schauspieler in der Sprache des Aufführungslandes fremden Text zu den Mundbewegungen der Originalschauspieler sprechen.

*Dr. Stern:* Um auf das Grundsätzliche zurückzukommen: Die Unmöglichkeit, «Aida» als Film spielfertig in die Provinz zu expedieren, hat, glaube ich, noch einen zweiten Grund. Den, dass man als Zuschauer stets vom Theaterstück, von der Bühne abgetrennt ist, vom Film aber nicht.

*Ihering:* Wie meinen Sie das?

*Dr. Stern:* Nehmen wir an, es stürze auf der Bühnenszene ein Bote in den Vordergrund. Solange sich dieses Vorstürzen im Theater abspielt, bleibt es als solches noch immer in einer völligen und grundsätzlichen Distanz vom Zuschauer, es bleibt «gegenüber». Im Film dagegen ist dieser Zwischenraum völlig ausgelöscht. Stürzt eine Lokomotive oder ein Bote nach vorn, so werden wir vor diesem Vorstürzen selbst überfahren oder überrannt, wir sind nicht mehr Zuschauer, sondern selbst Beteiligte, es gibt keinen sichtbaren Vordergrund, Vordergrund sind immer – wir selbst.

*Ihering:* Ich weiß nicht, Herr Dr. Stern, ob diese Erklärung die Frage nicht zu kompliziert macht. Wenn Sie so begründen, so erreichen Sie, glaube ich, beinahe das Umgekehrte von dem, was Sie beweisen wollen. Wenn Sie nämlich sagen, dass der Filmzuschauer im Gegensatz zum Bühnenzuschauer direkt beteiligt ist, also direkt in die Geschehnisse hineingerissen

wird, so sprechen Sie damit eigentlich *für* das *Dramatische* im Film. Während wir doch eher auf die epischen, also erzählenden Elemente im Film hinsteuern.

*Dr. Stern:* Ich glaube, dass diese Unterscheidungen von dramatisch und episch, die allerdings aus einem zweitausendjährigen theoretischen Bestand herkommen, nicht ohne weiteres auf den Film angewandt werden können. Gewiss ist der Film episch, da er nicht nur die Geschehnisse der Menschen untereinander darstellt – wobei die Welt Schauplatz und Kulisse bliebe –, sondern die Welt selbst. Andererseits ist aber der Film dramatisch, da er nicht über die Welt und über die Menschen gleichsam in dritter Person etwas aussagt; alles, nicht nur der Mensch, sondern auch die Welt stellt sich selbst vor, spricht in direkter Rede.

*Ihering:* Sie wollen also sagen, dass der Film eine Zwischengattung ist, auf die keine der bestehenden Begründungen angewandt werden kann. Sprechen wir also von diesen speziellen Gesetzen des Films. Wir haben den einen ganz primitiven, ganz oberflächlichen Gesichtspunkt noch nicht zu Ende gedacht, das ist der von den anderen Zeitverhältnissen im Film. Ich glaube, dass dieser Gesichtspunkt bei näherer Betrachtung sogar ins Wesen zielt. Man kann einen fotografierten Tell-Monolog oder eine fotografierte «Aida»-Arie schon deshalb nicht sehen, weil man im Film das Bild nicht solange stehen lassen kann, weil die Augen zu tun bekommen müssen und das Bildmäßige auch im Tonfilm vor dem Akustischen den Vorrang hat. Wenn aber ein Tell-Monolog bei gleichbleibendem sprachlichen Ablauf von verschiedenen Seiten aufgenommen wird und der Apparat etwa bei Tells Versen die Gegend und den Vierwaldstättersee abwandern sollte, so wäre das nur komisch. Tell würde gewissermaßen zu einem Stimmungssänger, zu einem Richard Tauber im Freilichttheater.

*Dr. Stern:* Es ist völlig unmöglich, einen gereimten Monolog auch mit den scheinbar filmischsten Mitteln in den Film einzumontieren.

*Ihering:* Gewiss. Nehmen wir also das Beispiel des erregten dramatischen Auftritts. Denken wir an die Apfelschuss-Szene.



Selbst diese mit Handlung geladene und konzentrierte Szene wäre im filmischen Ablauf undenkbar. Gerade das Nebeneinander der dramatischen Auftritte, wie Schiller sie hier arrangiert hat, also, wie man dann beinahe sagen könnte, das *dramatisch Filmische* würde im Film komisch wirken. Ich meine die Auftritte zwischen Bertha von Bruneck und Rudenz, die im Hintergrund miteinander sprechen, während vorne die Gruppen der Landleute und die Gruppe Gessler-Tell spielen und schließlich Tell den Pfeil anlegt, um den Apfel vom Kopf des Kindes zu schießen. Man stelle sich vor, dass hier der Filmapparat einmal einen Ausschnitt aus dem Dialog zwischen Bertha und Rudenz gäbe, dann hinüberspränge zu Gessler, dann zu einer Großaufnahme des Kopfes von Walter Tell mit dem Apfel drauf, dann zur Großaufnahme des erregten Gesichtes von Tell überginge und dazwischen und danach Nah- und Fernaufnahmen der Landleute und des Gessler-Gefolges herausgriffe. Die Komik ist offenbar. Man kann also im Film eine dramatische Szene in ihrem Ablauf überhaupt nicht wiedergeben. Ob nun diese dramatische Szene ruhig oder erregt ist.

*Dr. Stern:* Damit bin ich vollkommen einverstanden. Und gerade Ihr Versuch, diese bekannte Theaterszene hier einmal für den Film zu bearbeiten und die Bearbeitung einmal absichtlich scheitern zu lassen, zeigt ganz Grundsätzliches über den Unterschied zwischen Theater und Film. Einerseits ist das Nebeneinander, die Gleichzeitigkeit in ein Nacheinander verwandelt worden. Damit ist bereits der Zeitbegriff des Films als wesentlich verschieden von dem Zeitbegriff des Theaters erwiesen. Raum ist in Zeit übersetzt worden. Und in der Tat gibt es im Film nicht mehr den Unterschied zwischen Raum und Zeit. Es ist kein Zufall, dass viele Filmstücke im Fahren (in Eisenbahnen, auf Schiffen usw.) stattfinden. Das räumliche Nebeneinander, das im Fahren «erfahren» wird, ist zugleich das zeitliche Nacheinander. Das Geschehnis ist zugleich räumlich *und* zeitlich. Andererseits lässt sich an der von Ihnen als Beispiel gewählten *Apfelschussszene* der Unterschied zwischen Theaterzeit und Filmzeit aufzeigen. Während in Schillers Szene die

Spannung *vor* dem Schuss erzeugt wird und der Schuss selber nur eine Sekunde dauert, kann nun im Film der Schuss selbst zu einem unerhört spannenden Ereignis gemacht werden: die Zeit selbst kann gewissermaßen gespannt werden. Der Pfeil fliegt langsam. Man kann die verschiedensten Etappen seelischen Ausdrucks, Entsetzen, Standhaftigkeit usw., auf dem Gesicht von Tells Sohn zeigen, dazwischen immer wieder den an einer anderen Stelle des Raums liegenden Pfeil. So wird die spannende Sekunde zerdehnt. Man kann frei schalten mit dem Tempo, man kann langsamer drehen und rascher drehen, während die Theaterzeit nicht rascher oder schneller gedreht werden kann, sondern von selbst abläuft.

*Ihering:* Erstaunlicherweise gibt es trotzdem und gerade in berühmten Filmen Bildfolgen, die genau einen dramatischen Ablauf wiedergeben. Allerdings handelt es sich dabei um Auftritte, die überhaupt nicht umzuformen sind und auch im Drama nur dann wirken, wenn sie sich an die Wirklichkeit, die sie vorausgeformt hat, halten: nämlich um Gerichtsszenen. Ich denke an den «Prozess Mary Dugan», den wir als Theaterstück und dann als Film sahen. Hier war genau der Verhandlungsverlauf wiedergegeben mit aller Ausführlichkeit der Rede und Gegenrede, ohne dass man überhaupt versucht hatte, für diesen Prozess eine Filmform zu finden. Etwas ähnliches können wir an dem ausgezeichneten Film von Josef von Sternberg «Eine amerikanische Tragödie» beobachten. Auch hier ist die Gerichtsverhandlung ziemlich vollständig und lückenlos verfilmt worden. Es handelt sich hier eher um die Ausnahme, die die Regel bestätigt. Eine Gerichtsszene trägt so sehr den Formzwang in sich selbst, dass sie sich selbstständig neben den Kunstgattungen behauptet und auch in der Erzählung, im Epos ihre Dramatik behalten würde. Solche Bildfolgen wirken denn auch weniger als Filmspiel, sondern mehr als dokumentarische Wiedergabe eines Vorgangs. Es ist das Element der *Wochenschau* innerhalb eines Spielfilms und steht deshalb unter eigenen Gesetzen.

*Dr. Stern:* Ich halte dieses Beispiel der Gerichtsszene für sehr fruchtbar. Da sich im Ritus der Gerichtsverhandlung das Le-

ben schon selber stilisiert – man spricht ja auch vom Schauspiel eines Prozesses und von seinem Publikum –, da die Verhandlung nicht nur sichtbar ist, sondern sich ausdrücklich zeigt, wäre jede weitere Stilisierung nur eine Verdoppelung. Umso interessanter ist es, *wo* nun derartige Szenen doch eigens in einen Filmstil umgeformt werden. Es ist dort, wo die Repräsentation nun wirklich aufgelöst oder bloßgestellt werden soll. Dort geschieht nun auch die Auflösung optisch, zum Beispiel in Russenfilmen. Völlig sinnlos ist freilich eine solche bildmäßige Zerstörung dort, wo man faktisch gegen das Abgebildete, gegen das Zeremonielle nichts einzuwenden hat.

*Ihering:* Wir haben bis jetzt über das Dramatische im Film gesprochen, und zwar in der Bedeutung, dass uns das Dramatische als der Fremdkörper im Film erschien. Was setzt der Film an seine Stelle? Wir waren uns klar darüber, dass wir den Film weder ausschließlich unter die dramatische noch ausschließlich unter die epische Gattung einreihen konnten. Was aber ist nun das Filmische? Welche Stoffe sind filmisch? Welche Formelemente sind filmisch?

*Dr. Stern:* So allgemein kann man auf diese Frage nicht antworten. Jede Antwort erforderte eben eine ganze Filmtheorie. Aber ich glaube, die wesentliche filmdramatische Möglichkeit besteht darin, dass man die Dinge, die sonst kaum gesehenen oder unsichtbaren Dinge in einen höheren Grad der Sichtbarkeit hineinsteigert. Eine solche Steigerung ist zum Beispiel die Großaufnahme. Sie macht ein Gesicht plötzlich zum nie gesehenen großflächigen Kampffeld. Das Gesicht selber wird eine Landschaft, in der sich vieles abspielt und vieles, was sich abgespielt hat, sichtbar ist.

*Ihering:* Ich möchte trotzdem auf meine eigenen Fragen zurückkommen. Was nicht filmisch ist, können wir ziemlich genau fixieren. Die psychologischen verästelten, überfeinerten Kammerspiele, das allzu Private ist im Film und seltsamerweise besonders seit der Erfindung des Tonfilms unmöglich geworden. In stummen Filmen konnte man noch eher mit dieser, wenn ich so sagen darf, lyrischen Psychologie arbeiten. Im Tonfilm aber fallen diese Möglichkeiten weg, das Wort hat mehr Be-

stimmtheit. Gerade das Gegenteil ist eingetreten. Man sagte früher: Wenn der Film auch noch sprechen könnte, würde er jede feinste seelische Schattierung wiedergeben können. Man vergaß dabei, dass diese privaten seelischen Konflikte durch das Theater, durch die Ibsen-Stücke und ihre Nachfolger, durch Schnitzler längst verbraucht waren und dass sie nur in der neuen Gestalt des stummen Films für kurze Zeit aufleben konnten.

*Dr. Stern:* In eine ganz ähnliche Richtung hatte ich mit meinem Beispiel der Großaufnahme gezielt. Wenn das menschliche Gesicht zur Landschaft wird, wird es zur Welt. Während man früher die Welt beseelte, um sich dann in sie einzufühlen, wird jetzt umgekehrt die Seele zu einem Stück Welt gemacht. Da das Private und Individuelle trotz der Erfindung des Redefilms auf der Leinwand unangemessen wirkt, hat sich ähnlich wie in der Musik eine gewisse *Allgemeinheit* menschlicher Typen und menschlicher Leidenschaften herausgebildet: Es gibt *das* Heldische, *den* Strolch, *die* Greta-Garbohafte, kurz: Typen, die viel schematischer sind als die Typen des Theaters.

*Ihering:* Der Film hat also dieselbe Auswahl vorgenommen, die die Zeit an sich schon getroffen hatte. Der Film ist also eine so moderne Wirkungsart, dass seine durch die Technik bedingten Gesetze den geistigen Tendenzen der Epoche entsprechen.

*Dr. Stern:* Ja nicht nur entsprechen: Der Film wirkt seinerseits auf die Welt und heute sehen wir auf der Straße und in der Untergrundbahn lauter Filmgesichter. Die Wirklichkeit wird zum Abbild der Filmbilder.

*Ihering:* Im Film vollzieht sich, was sich in der ganzen Welt vollzieht: die Typisierung, die Herausbildung von Gruppen, die Herausbildung von großen Gemeinschaften, die Herausbildung allgemeingültiger Formen und Zeichen. In diesem Anfang stehen wir. Danach muss der Film beurteilt werden. Diese Maßstäbe hat sich der Film selbst geschaffen. Danach werden seine eigenen Erzeugnisse einmal gewertet und geordnet werden.

## Eisensteins Filmphilosophie [1932]

Auf der Rückreise von Amerika, wo er anderthalb Jahre gearbeitet hat, nach Moskau macht hier im Augenblick der bekannte Regisseur des «Panzerkreuzers Potemkin», der «Generallinie» *Eisenstein* Station. Als die – abgesehen von allen speziellen künstlerisch theoretischen Problemen – dringlichste Aufgabe bezeichnet Eisenstein eine großzügige filmische Darstellung Sowjet-Russlands; Sowjet-Russlands, das für die Welt, und maximal wohl für Amerika den weißen Fleck, das Stück Nicht-Welt auf der Landkarte der amerikanisierten Welt darstelle. Diese Darstellung dürfe freilich nicht nur in bloßer Abschilderung von Land und Leuten bestehen, dürfe sich nicht auf den Stil unserer Kulturfilme beschränken; denn solche grundsätzlich malerischen Filme machten gerade alles zur bloßen Natur; sie instruierten wenig und wirkten lediglich auf die Reisenerven. Im weiteren Unterschiede zu der europäisch-amerikanischen Alternative von einfachen Gegenwartsdarstellungen (Wochenschau) und einfach zusammengeklitterten Geschichten müsste der Film Geschichte darstellen. Denn es ist für Eisenstein eine notwendige Aufgabe, die These von der Geschichtlichkeit der Welt und ihrer alleinigen Verständlichkeit als geschichtlicher in dem Film sichtbar zu machen: das sichtbare Nebeneinander, das ohnehin durch den Film als Zeitkunst in ein Nacheinander gebracht wird, muss in ein sinnvolles Nacheinander gebracht werden. Die Gegenwart muss als Spur der Vergangenheit als Sprungbrett der gerade einspringenden Zukunft, kurz als dialektisch deutlich werden. Im Geographieunterricht will Eisenstein Geschichte lehren, gleichsam eine Geologie der Geschichte, in der die Schichten, die Stellen zu Phasen der Entwicklung werden. Gerade für dieses Problem der

Übersetzung von Raum in Zeit und von Zeit in Raum ist Mexiko, wo Eisenstein zuletzt gearbeitet hat, eminent wichtig gewesen: das tolle Nebeneinander von katholischer Tradition, äquatorialer Natur, feudalherrschaftlichem Agrarbetrieb (mit seinen vorgestrigen sozialen Problemen), von modernsten Industrieunternehmungen (mit ihren morgigen Problemen), von alt-amerikanischen Kulturresten und mexikanisierten Negern – dieses Nebeneinander schien ihm den Begriff der eindeutigen Gegenwart zu paralysieren: seine Reise im mexikanischen Raume wurde zur Reise in den Zeiten. Freilich will Eisenstein diesen *Raum* der Geschichte niemals zerstören; die Darstellung von Geschichte im Sinne unserer historischen Filmdramen liegt ihm ganz fern; er will nicht die Gegenwart durch die heroisierte Vergangenheit in den Schatten stellen, er will sie vielmehr erst einmal sichtbar und gegenwärtig machen.

Es ist kein Zufall, dass Eisenstein mit seinen nicht weniger philosophisch-pädagogischen als künstlerischen Thesen in Amerika auf Verständnis nicht gestoßen ist. Funktion und Absicht der Kunst sind hier und dort so verschieden, dass die Identität der filmischen Apparatur fast nur noch als Zufall wirkt. Was aber Eisenstein von drüben mitbringt, sind Äußerungen und Kritiken, die ihm nicht nur als Symptome für die totale Verschiedenheit beider Kunstwelten gelten: die Kenntnis der Reaktion ist ihm als Unterrichtenden wichtig, damit er wisse, wie er den Unterricht einzurichten habe; er arbeitet weder für den Publikumsgeschmack noch für eine Creme der ohnehin verstehenden Avantgardisten, sondern umgekehrt wie jeder Pädagoge, für die Laien gegen ihr Laientum.

## Plafi, der plastische Film

[1932]

Als die ersten Gerüchte über Plafi von Amerika herüberkamen, erzitterten die europäischen Filmkonzerne. Fast fertiggedrehte Filme wurden liegengelassen, neue Filmpaläste, deren technische Eignung für den nun kommenden plastischen Film problematisch war, fanden keine Mieter, kleine Firmen fusionierten sich, um den bald an sie herantretenden völlig neuen Anforderungen jedenfalls gemeinsam finanziell gewachsen zu sein; die Unruhe der Aktionäre wurde bedrohlich, die Stöße wurden in den entferntesten Industriezweigen täglich spürbarer. Als nun vollends die ersten Namen genannt wurden, Fred Tunney aus Chicago herüberkam, wie man annahm, um seine Erfindung einer englischen Firma zu verkaufen, stieg die Erregung auf ihren Höhepunkt. Dass er auf Isle of Wight angekommen sei, war nicht nur bekannt geworden; wie er aussah, was er zum Problem der Arbeitslosigkeit, des regelmäßigen transatlantischen Luftverkehrs, der amerikanischen Immigration äußerte, las jedermann täglich dreimal in seiner Zeitung. Aber wohin er sich nach den acht Tagen seines Aufenthaltes auf der Mode-Insel begeben hatte, ob und mit wem er verhandelte, blieb plötzlich ebenso im Dunkeln wie das Prinzip und die Technik seines plastischen Films selbst, von dem man nur wusste, dass er die Flächenhaftigkeit der bisherigen Filme durch volle Räumlichkeit ersetze, dass die Leinwand ausgespielt habe, kurz: dass die Darstellung nun wirklich völlig der Wirklichkeit gleiche. Die technischen Beilblätter der Zeitungen füllten sich mit Hunderten von verschiedenen Erklärungen über die Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten einer solchen Erfindung; ja, was psychologisch am sonderbarsten war, der Erfindergeist wurde so allgemein durch das Faktum des un-

erklärten plastischen Films aufgestachelt, dass an allen Ecken und Enden Europas ungeachtet der amerikanischen Priorität größte Laboratorien und kleinste Bastler nichts anderes mehr versuchten, als nun ihrerseits den plastischen Film zu erfinden.

Tunneys Vergangenheit war ebenso unbekannt wie sein Aufenthalt und seine Tätigkeit nach den acht Tagen, die er meteorhaft im Lichte der Öffentlichkeit zugebracht hatte. Es gelang auch den gewieftesten Reportern und Detektiven nicht, hinter seine Vergangenheit zu kommen – aber die Wahrscheinlichkeit, dass Tunney ein Pseudonym sei, machte die Erwartungen und die Unruhe nicht geringer, sondern erweckte umgekehrt tausend Vermutungen, dass sich hinter dem Namen irgendein genialer bekannter Erfinder verstecke; dass Rochester, der Erfinder des Vergangenheitsfernrohrs, vor zwei Jahren Selbstmord begangen hatte, war inzwischen völlig vergessen worden; nun tauchte die Version auf, der Freitod sei nur vorgetäuscht gewesen, und Tunney sei niemand anders als Rochester selbst.

Mit wem Tunney in England verhandelt hatte, blieb zwar unklar; aber dass er die schlimmsten Komplikationen in die Beziehungen der Filmunternehmungen hineingetragen hatte, wurde von Tag zu Tag deutlicher: jeder witterte in dem anderen den Vertragspartner Tunneys, keiner wagte, diesen Verdacht durch Richtigstellung zu unterhöhlen: denn der Verdacht bedeutete Kredit. Gab eine Firma, die überraschenderweise in wirkliche Schwierigkeiten geraten war, einige ihrer Vorstellungshäuser auf, so beargwöhnte man sie einer beginnenden Umstellung, so suchte man, die Beziehungen zu ihr möglichst innig zu gestalten, um sie dann – nach dem offenbaren Zusammenbruch – umso rascher wieder abzubrechen.

In diese völlige Desorientierung platzten nun Tunneys erste Ankündigungen hinein: eines Morgens prangten an allen Brandmauern und Säulen Londons Plakate, dass in vierzehn Tagen Tunneys erste und diesmal einzige Plafi-Vorstellung steigen werde. Dass die Preise eine immense und noch niemals erreichte Höhe hatten, beanstandete man nicht; vielmehr wurde das Ereignis erst dadurch gesellschaftlich verpflichtend. Zwei andere Punkte waren es, die das Erstaunen am meisten erregten: einmal,



dass wegen des wahrscheinlich ungewöhnlichen Andrangs die Vorstellung im Zirkus stattfinden werde; zweitens aber, dass eine Prämie in der doch ungewöhnlichen Höhe von 10 000 Mark demjenigen zugesagt wurde, der die kleine und, wie Tunney «ohne Bedenken» gerne zugab, noch nicht völlig eliminierte Abweichung seines Plafi von der Natur ausfindig mache und formuliere. Auf diesen letzten Satz stürzte sich nun mit der wildesten und rechthaberischsten Freude die ganze Meute derer, die von vornherein die völlige Unmöglichkeit einer derartigen Erfindung dargetan hatten; vorsichtige Blätter ließen durch geschulte Ästhetiker nachweisen, dass selbst im Falle völligen Gelingens der Kunstwert des Plafi gleich Null sein müsse, da die bloße Wiederholung der Natur lediglich den sehr problematischen Reiz der heute nicht mehr beliebten Wachsfigurenkabinette besäße. Als nun Tunney eine Woche später – der Zirkus war längst ausverkauft – ankündigte, dass der Einbau des Apparates bis zum Vorstellungstermin voraussichtlich nicht ganz glücken würde, dass er eventuell eine, wenn auch noch so dünne und schleierhafte Wand benötigen würde, um die «Plafibilder doch einigermaßen zu fixieren», wurde das Wort «Hochstapler» in den Kampf der Meinungen geworfen; moralische und ängstliche Gemüter verlangten, dass die Behörden sich die Personalien dieses staubaufwirbelnden Gastes einmal genauer betrachteten. Das geschah, aber die Papiere waren völlig in Ordnung. Das bekannte, einem großen Filmunternehmen nahestehende «Fanal» errechnete, dass der Reingewinn für den einen Plafi-Abend bereits die Gesamteinnahmen aller Londoner Lichtspielhäuser an einem Abend übersteige. Tunney reagierte in den letzten Tagen vor der Vorstellung auf keinen jener Artikel mehr, die sich mit seiner Person beschäftigten; sein absolutes Schweigen ließ noch einmal, nun zum letzten Male, das Gerücht aufkommen, er sei schon nicht mehr in London. Er aber benutzte wohl die letzten Tage, um möglichst ungesehen seine letzten Besorgungen und Vorbereitungen für den Abend zu treffen.

Dieser Abend begann nun damit, dass die Zufahrt zum Zirkus schon um sechs Uhr von allen Seiten durch eine ungeheure Menschenmenge versperrt war. Ein kleiner Herr in einem Auto galt

plötzlich grundlos für Tunney; er wurde trotz seiner dringlichen, aber offenbar in amerikanischer Aussprache vorgebrachten Proteste aus dem Wagen geholt – aber da Tunney nur mysteriös war, wusste man nicht, was man mit ihm anfangen sollte, ob man ihn feiern oder verhöhnen oder nur ansehen sollte; und so konnte er, wenn auch mit völlig zerrissenen Kleidern, schließlich von einem Schutzmann in Sicherheit gebracht werden. Um sieben Uhr waren die Zufahrtsstraßen freigemacht, berittene Polizei wachte zwischen der auf dem Trottoir gestauten Menge und der nicht abbrechenden Reihe der Automobile, die langsam, wie bei einem Begräbnis, zum Teil außerordentlich beschmutzt, da sie von auswärts kamen, dem Zirkus entgegenrollten. Die Menge ließ es sich nicht nehmen, jeden der Wagen, die hier vor ihr vorbeidefiliierten, laut, drastisch und kennerhaft zu glossieren, und die Stimmung auf der Straße war die denkbar beste. Ruhe und eine deutlich sichtbare Unsicherheit setzte aber ein, als die letzten Wagen vorbeigefahren waren, die Straße von den Schutzleuten wieder freigegeben wurde und bis zum Beginn der Vorstellung nur noch fünf Minuten fehlten. Was man eigentlich erwartete, hätte keiner beantworten können. Jedenfalls verließ nur der geringste Teil der Menge seinen Platz, manche Herren hatten die Uhr in der Hand, offenbar, da sie irgendetwas Außergewöhnliches in der Minute des Vorstellungsanfangs erwarteten. Aber es geschah nichts, die Sekunden der Erwartung waren umgekehrt gerade durch das vollkommene Schweigen der Menge von einer geradezu empörenden Leere – die ersten Ausrufe wie «dummer Schwindel», «Gauner», «Geschäft», die ersten Beschwichtigungen: «was sie denn eigentlich auf der Straße zu sehen erwarteten», wurden laut, als ein ungeheuer dröhnender Knall alle Worte übertäubte. Dass er aus dem Zirkus gekommen war, war nicht zu bezweifeln. Die wenigen Leute, die sich vortrauten, erzählten, dass im Zirkus offenbar alles in Ordnung sei. Die rasch von der Menge instruierte Polizei weigerte sich, einzugreifen, da sie von dem der Vorstellung beiwohnenden Beamten bereits darüber in Kenntnis gesetzt worden war, dass alles in Ordnung sei. Auf diese Worte der Polizei hin verlief sich der größte Teil der Ansammlung; die wenigen, die ausharrten, hatten bei Schluss der Vorstellung nicht

die geringste Sensation: die Abfahrt vollzog sich wie immer – vielleicht dass das Diskutieren der Herauskommenden etwas lebhafter war als an anderen Abenden.

Die Zeitungen am Morgen nach der Vorstellung waren natürlich voll von den Ereignissen des Abends. Dass der plastische Film geglückt sei, wagte keiner zu bestreiten. Jene Blätter, die zuvor mit vielem Aufwand die Unmöglichkeit der Erfindung dargetan hatten, waren kleinlaut und versuchten das künstlerische Niveau des Dargebotenen herabzusetzen. Aber selbst durch die negativsten Rezensionen schimmerte doch eine Bewunderung, ja eine Angst vor der Ungeheuerlichkeit der Maschinerie hindurch, die Tunney im Zirkus aufgebaut hatte. Diese Maschine, von über dreißig Mann bedient, war zu Anfang des Abends Mittelpunkt des Interesses gewesen. Ein amerikanischer, im schwierigsten technischen Jargon sprechender Ingenieur hatte die Besucher der besten Plätze durch die Eingeweide der Maschinerie hindurchgeführt; aber seine Erklärungen, die sich oft auf kleinste Details, Röhrenwindungen und noch nicht gesehene Formen elektrischer Widerstände bezogen, wurden von keinem verstanden; dass der Gesamtsinn der Anlage nicht aufgeklärt wurde, war ja selbstverständlich, da das Objekt von einer bestimmten Firma gekauft und patentiert worden war. Soviel war immerhin deutlich geworden, dass der riesige Projektionsapparat, der als Krönung des Ganzen herausragte, nicht nur Licht projizierte, sondern zugleich aus einem ungeheuren Reservoir gespeist wurde, in dem, wie man sich symbolisch ausdrückte, die «Räumlichkeit der Figuren komprimiert und aufgespeichert» war. Jener Schuss, der die Außenwelt in Aufregung versetzt hatte, war klugerweise schon vor der Vorstellung durch eine von Tunneys Kreaturen angekündigt worden; Tunney, der sich übrigens selbst nicht zeigte, hatte sich im Voraus der Störung wegen entschuldigen lassen und versprochen, sein weiteres Interesse bei der Vervollkommnung der Maschine auf die Abstellung dieser Unannehmlichkeit zu konzentrieren; heute allerdings sei es noch nicht gelungen, die Räumlichkeit seiner Figuren anders als mit einem starken Knall aus dem Apparat hinauszuschleudern. Trotz der Vorankündigung war das Publikum durch den Knall außerordentlich einge-

schüchtert, aber das Interesse an der Sache selbst, die offenbare Einlösung des absurden Versprechens und das Bemühen, die von Tunney zugesagte Prämie zu gewinnen, überwog. Niemand fand einen wirklich entscheidenden Unterschied zwischen dem Plafi und der Natur, eine gewisse Wächsernheit wurde zwar allgemein bemerkt; da sie aber offenbar von der Grellheit des Lichtes herührte, wagte keiner, diese Differenz als die eigentliche hinzustellen: die Furcht vor der öffentlichen Blamage und die allgemeine Begeisterung für Tunney waren durch die einmalige Aufführung ins Grotteske gestiegen.

Es blieb bei dieser einen Aufführung. Tunney dankte öffentlich in den Zeitungen für das bewiesene Interesse und kündigte an, dass er seine Aufführung unter der Devise «Jeder Stadt einmal Plafi» in jeder Stadt über 50 000 Einwohner einmal wiederholen würde. Er begann einen Siegeszug, erst durch die englischen Großstädte, und zog dann von Rotterdam aus über den ganzen westlichen Kontinent – bis sich in Luzern etwas Eigentümliches ereignete.

Die Aufführung war in vollem Gange, als plötzlich aus der Apparatur ein Knacksen ertönte. Das Projektionslicht erlosch. Was aber zum ungeheuren Erstaunen der Zuschauer nicht aufhörte, war das Spiel der Plafi-Figuren, die sich von ihrer Retorte gleichsam unabhängig gemacht hatten und als gespenstische Materialisationen weiterspielten. Das Publikum ergriff die Flucht vor der schauerlichen Selbstständigkeit, mit der die Figuren weiterlebten, obwohl ihnen ihre Lebensbasis, der Riesenapparat, doch offensichtlich genommen war. In wenigen Sekunden war der Saal geleert, auf den verstopften Treppen fiel einer über den anderen, die Zahl der Verletzten und Totgetretenen, die erst am nächsten Tag bekannt wurde, überstieg zweihundert.

Von Tunney, den fast niemals Gesehenen, hat man auch nichts mehr gehört. Eine Schar von amerikanischen Monteuren, Schauspielern und Schauspielerinnen verlangte einige Tage später auf einem Genfer Reisebüro Fahrkarten nach New York. Übrig blieb von Plafi nichts, als das seitdem niemals aufgegebene Bemühen, den so sehr gefeierten plastischen Film nun endlich auch zu erfinden.

## Der Star der Polizei

[1932]

Als Georges Ducasse, ehrbarer und ambitionsloser Küfer aus Dijon, seinen Pariser Geschäftsabend allzu reichlich begossen hatte, singend den Boulevard de Sébastopol herunterschwangte und Passant wie Schutzmann in seine etwas allgemein werdende Menschenliebe einzuschließen versuchte, wurde er zur Beute jener genialen Erfindung, durch die sich die Pariser Polizei als wirklich pariserisch ausweist. Ohne dass er es gewusst hätte, ohne dass er es auch nur dämmernd hätte verstehen können, stellte man auf dem Revier auf seine Kosten einen Bildstreifen her, der zur Warnung des nüchtern Gewordenen ohne Retouche seinen gleichgewichtslosen und unverantwortlichen Zustand festhielt. Am nächsten Morgen war er umgänglich, wenn auch etwas desorientiert; seinen Revier-Aufenthalt schien er nicht allzu tragisch zu nehmen. Als man ihn aber in den kleinen, für die Vorführung bestimmten Raum brachte, erwartete man, was man bei allen anderen Opfern erlebt hatte: Scham und Schweigen. Ducasse reagierte anders. Dass man ihm einen Film zeigte, schien ihm noch immer als Beweis für die grundsätzliche Freundlichkeit der Welt. Als er aber sich selbst auf der Leinwand erkannte, begrüßte er sich – zum großen Erstaunen der Beamten – mit einem fröhlichen «Halloh, vieux garçon!» Der wenig ehrbare Zustand seines Doppelgängers schien ihm nicht weiter aufzufallen. Seine vorgebeugte und gespannte Haltung verriet nicht nur nicht Selbstabscheu, sondern eine eindeutige Hingerissenheit; sein in Großaufnahme schimmerndes feuchtes Gesicht war mächtig und silenhaft; Ducasse fühlte sich schwer von ihm getroffen. Zweifellos war er das, was man hier einen Star nannte. Dass er, Bürger aus Dijon, 45 Jahre alt, Gatte einer dicklichen

Frau, Vater zweier Kinder, ruhmloses Mitglied des Nationalverbandes der Küfer war, fiel ihm zum ersten Male auf: es war ein furchtbares Missverständnis; sein Leben war versäumt, vielleicht war es noch in die wahre Helligkeit und in die ihm offensichtlich bestimmte Bahn zu rangieren.

Da Georges, angefüllt mit der Sicherheit seiner großen Sendung, den Seinequai entlang stolziert, ist er wirklich nicht mehr der Bürger aus Dijon. Die Passanten liebt er nicht mehr: sie sind die Ahnungslosen, die nicht wissen, an wem sie vorbeigehen. Das ungeheure, silenhafte Gesicht in Großaufnahme scheint wie eine Maske um sein Gesicht herumgelegt, um sein Gesicht, von dem er nicht ahnt, dass die Nüchternheit es schon wieder seiner gewohnten Fassung eingepasst hat. Dies betrübliche Faktum musste er allerdings sehr plötzlich und zufällig erfahren. Sein Stolzieren führte ihn vor den Spiegel eines Friseurladens, und dieser Spiegel schien von der neuen Person des Herrn Ducasse noch nicht benachrichtigt worden zu sein: er reflektierte die alte. Der Schock, der Herrn Ducasse traf, zwang ihn zum sofortigen Verlassen des Friseurladens. Seine Maske war abgefallen; als er sein Gesicht betastete, war es klein und trocken und ohne jede Ähnlichkeit mit Silenen und Großaufnahmen. Es war nicht direkt Reflexion, durch die ihm die Kläglichkeit seines ganzen bisherigen Lebens und die seines jetzigen nüchternen Zustandes als *eine Kläglichkeit* klar wurde. Es wurde ihm eher klar durch den Durst, der ihn zur nächsten Theke trieb, deren Bordeaux ihm seine eigentliche und volle Existenz wieder zurückgeben würde. Auf diese etwas komplizierte Weise setzte er seine alkoholische Reise vom vorigen Tag nun schon am frühen Vormittag weiter fort, ohne die ersten Schritte in der Richtung zu der ihm zweifellos gebührenden Position tun zu können. Mittags fiel er bereits in der Gegend der großen Magazine durch sein übertriebenes Wesen auf; nun war er überzeugt, die Hülle der Großaufnahme wieder über sein armes Gesicht gezogen zu haben, er hütete sie gut und war nichts als konzentriertes Aussehen. Er glaubte, dass dieses Aussehen ihn ohne weiteres wieder ins Revier zurückführen würde, den einzigen Ort, wo seine wahre Bestimmung bekannt war. Diese Hoffnung erfüllte sich zwar, aber leider erst,

als er selber nichts mehr davon hatte, nicht mehr sein Gesicht durch die Straßen trug, sondern die gestrige Situation ahnungslos provozierend, laut schreiend und ohne die Liebenswürdigkeit des vorigen Abends wieder den Boulevard de Sébastopol hinunterzog. Diesmal verfuhr man wesentlich unfreundlicher mit ihm; sein Wunsch nach erneuter Filmaufnahme wurde sehr brüsk abgelehnt. Als man ihm am nächsten Morgen zusetzte, wie es zu dieser Wiederholung käme, beharrte er obstinat auf seinem Vorwurf, dass man gestern entgegen der Vorschrift die Herstellung des Filmstreifens mit der Großaufnahme unterlassen habe; weshalb er sich betrinke, sei seine Angelegenheit. Mit Verweis wurde Ducasse entlassen. Das Ereignis wiederholte sich jeden Tag; die Reviere wechselten, aber der Anspruch Ducasses blieb der gleiche. Verzweifelt kämpfte er für sein Recht: wenn er sich betrinke, sei es Pflicht, ihn zu filmen.

Nach elf Tagen gab er am Vormittag für Schnaps seinen letzten Sou aus. Der reichte nicht, um auch nur die leiseste Andeutung seiner Maske ihm vors Gesicht zu legen. Dieser Abend war auch der erste, an dem er nicht aufgegriffen wurde; es war der erste, an dem er mit einer gewissen Genugtuung an die Ruhe seines Dijoner Lebens zurückdachte. Verlassen vom Geld, verlassen vom Bordeaux, vergessen von der Maske, betrogen von der Polizei um seine gerechten Ansprüche blieb nur der alte Ducasse übrig, der Gatte einer etwas dicklichen Frau, der Vater zweier Kinder, das Mitglied des Nationalverbandes französischer Küfer.

## Suggestions for New Types of Pictures [1939/42]

### *Suggestion I*

TITLE: «*IF*»

MEANING: Every day millions of people ask themselves: what would the world look like, *if... if*, for instance, in 1914 the German army had not been halted in the Marne Battle, or *if* Lenin had not been given the permission by Ludendorff to cross Germany, or *if* in Munich England and France had not accepted Hitler's terms?

Never before has this «*IF*»-question been made the point of departure of a picture, although this question is an extremely common one and although it offers unique and exciting possibilities.

How can this «*IF*» be portrayed?

The picture «*IF*» has to start as a historical, even as a documentary film. Yet at a certain point it has to abandon the realm of historical truth (though not its appearance of being documentary) and to develop a succession of events which did not really occur. It goes without saying that this second part of the picture should not be treated in a merely fantastic way. After all, each historical situation contains various possibilities and plans, each of which has a certain degree of probability, each of which *could* become reality, before it is excluded by the one which turns out to be victorious.



If, for instance, Galliéni had not called up General Foch\* at the very last minute in order to impress upon him his own strategical combination, the Germans would have entered Paris in fall 1914. It is such possibilities (and not merely invented and utopian ones) that have to be presented by the picture «*IF*.»

EXAMPLE: To be sure, there is no historical situation which could not be submitted to this «*IF*»-operation. Shifting from historical reality to irreality is always possible. Still recent events will lend themselves as points of departure much more effectively than events that happened centuries ago.

The picture could begin with Schuschnigg paying his visit to Hitler in Berchtesgaden and with the invasion of Austria by the German army. Both events, as well as the international repercussions, could be shown «true to life» and be supported by newsreels. The beginning of the German-Czech Crisis could be dealt with in the same documentary way. Here the shifting from reality to irreality could set in. For instance, we could see how the military preparations of France (which really took place) change into a regular mobilization (which did *not* take place); we would witness the Russian mobilization, the self-defense of Czechoslovakia, the small nations rushing to aid their threatened neighbor and to save their principle of sovereignty before it is too late; we would see Hitler insisting on war, the refusal of the General Staff to start a war under conditions more dangerous than those of 1914; perhaps we would be shown civil war in the streets of Berlin and Hamburg, Hitler forced to resign, and finally a meeting of delegates in Geneva, in which the representatives of various European nations would express their gratitude to the representatives of Germany for their having forestalled a second world war.

As said before, the suggestion above is only one among thousands. Whatever might be chosen as a point of departure for such an «*IF*»-picture, the surrealistic shock, produced by the shifting from documentary to irreality, will never be wanting.

---

\* [General Joseph Joffre]

OTHER POSSIBLE TOPIC: «*IF*» there were no vaccination against small pox. This picture would belong to another category of «IF-pictures» since it would present events which *fortunately* did *not* take place ... while the first one presents a political development which *unfortunately* was not realized. Therefore it is obvious that, as to their «mood,» the two pictures would differ fundamentally.

EDUCATIONAL IMPLICATION: At the end of the picture the question should be raised, either by a commentator or by one of the screen figures: «What you just have seen would be true if WHAT had not happened?»

\*\*\*

### *Suggestion II* (*An experimental one-reeler*)

TITLE: «*MAN WITHOUT FACE*»

MEANING: Whenever a picture is made, the most visible figure is its «hero.» This truism means: the picture is shot from an observation point outside the hero, which point is supposed to be the observation point of the audience. Thus the audience looking at the hero is not «identical» with him, but is his observer.

Is this function of the audience the only possible one?

No.

When we examine what each of us sees in the course of a day, in the scenes of his daily life, we discover the odd fact that we see millions of things, but that there is *one* thing that we do *not* see: ourselves. Each individual is, so to speak, a hole in his own visible world. And in so far as we see ourselves, we see solely parts of our body or our hands; as for our face, we don't meet it except in the special mirror-situation.

When we sit down to eat, when we make love, when we take a

car, we see the partner, but not ourselves. Our life consists ... of the others.

EXAMPLE: It would certainly be worth-while to make a picture which is not shot from an observation point, but from a point which is identical with the eyes of the hero. Now we would see everything through *his* eyes and we would live *his* life. Now the audience would not consist of «observers» anymore; each spectator, not seeing the «hero,» but the hero's «world,» would become the hero himself.

I wonder if it is advisable to make a full-length picture according to this «MAN WITHOUT FACE» principle. The newness of the method could draw the attention away from the plot. It would, however, be highly interesting and amusing to show the average day of an average person without showing the «person of the day.»

FURTHER POSSIBILITIES: It would furthermore be very amusing to show the days of publicly known personalities «without face.» The spectators would have to *guess* through whose eyes they are looking (puzzle game). Correct guessing could be awarded with prizes.

*Pete the Lion Hunter and Living Art*  
Two Cartoon Stories  
[um 1942]

*Pete the Lion Hunter*  
(*Cartoon Story*)

*Pete*, a gentle, young man, is strolling down the street with his girl. (*Pete* couldn't kill a fly.) While avoiding stepping on flowers and beetles, he makes love to his girl emphatically.

Girl: «And what would you do to prove your love?»

Pete: «Everything a man could do for his beloved one.»

They happen to pass the entrance of a zoo, where they can't help noticing a big sign.

WE BUY

Whales .....	\$ 5,000 per piece
Lions or Tigers .....	\$ 3,000 per dozen
Camels or Antelopes .....	\$ 2,500 per ton
Snakes .....	\$ 100 per foot

The girl (jokingly): «What about that?»

Pete (doesn't understand).

Girl: «What a pretty chance to prove that you are a man.»

Pete: «Why, don't you know I am a pacifist?»

Girl: «They have to be caught alive anyhow.»

Pete (taking her joke seriously, scratching his head, struggling with himself): «Would you wait for me?»

Girl: «Certainly.»

Now Pete seems to have an idea. With sudden determination he runs off, pulling her with him. «Wait a second, wait a second!» she yells. But before she realizes, he pulls her into a

*picture shop.*

Here Pete starts his rather peculiar shopping for his even more peculiar hunting trip. He grabs two «landscapes,» one representing hares in a cornfield (picture I), the other one a rocky desert (picture II). The girl does not understand at all what is going on. He has no time for explanations, throws the money on the counter, pulls her with him and hurries into a

*drugstore*

across the street. Here he buys a big pencil,  
 a bottle of «sleeping drops,»  
 (one Coca-Cola for the fainting girl)  
 a «distorting mirror,»  
 a bottle of «reducing drops,»  
 a bottle of «constipation drops.»

Throwing the money on the counter, he hurries off with his girl to an

*optician.*

Here he buys a field glass, leaves, without waiting for the salesman, and runs to

*Smith's Hot Dog stand.*

(Sign: *HOT DOG, only 1 cent*)

Holding his field glass like a pistol, he forces Mr. Smith to hand over to him his fraudulent liquid, a bottle of pink «CONCENTRATED HOT DOG SMELL,» by means of which Mr. Smith flavors his cheap merchandise. Pete takes the bottle with him and pulls the girl (who now is flying behind him like a flag) into a

*phonograph shop.*

Here he buys a phonograph and an empty wax [cylinder], hurries to a

*chicken farm*

across the street, makes the chickens cluck into the wax, rushes to a

*refrigerator shop,*

buys a refrigerator, takes it along on his shoulders, finally he hurries to a

*sports shop,*

where he buys two pairs of skis.

Now his peculiar shopping comes to its end. His provisions for the hunting trip are complete. He seats the girl (who now is unconscious) on a bench, gives her a last kiss, says «so long,» and leaves, refrigerator and skis on his shoulders.

Road sign at the next corner: «SAHARA 250 miles. Picking off oases and taking along of pyramids strictly forbidden.» «Right you are,» says Pete and heartily shaking hands with the hand of the road sign, he says «so long.» Then he puts the refrigerator and himself on skis and, high-spirited, he slides off.

Meanwhile a well-to-do gentleman (a voluminous wallet in his coat, a carnation in his button hole) smilingly approaches the girl.

### *First catch*

Pete arrives in the middle of the desert. He unrolls and exhibits the picture with the hares (picture I) to use it as a trap. Then he hides himself behind it, opens the bottle of «Concentrated Hot Dog Smell.» The smell rises like smoke and soon is carried off. Instantly a lioness appears at the horizon. She sniffs and little by little finds her way to the Hot Dog Smell. Now she discovers the hares (in the picture), jumps into the picture, starts hunting the hares within the picture, and disappears behind its horizon. Only her quivering tail sticks out. Pete timidly creeps around the picture. He convinces himself that the lioness is out of the danger zone and draws with his giant pencil strong iron bars on the picture to prevent the lioness from escaping. Then he starts whistling. Slowly the lioness walks into the foreground of the picture and desperately jumps against the bars. Pete is amused like a zoo spectator. Finally he rolls the picture up, keeps it under his arm and continues skiing, accompanied by the lioness' roaring.

*Second catch*

Pete's pants are getting wet since the bottle with «Concentrated Hot Dog Smell» is leaking. He is quite unaware of sprinkling the desert. Wherever a drop touches the ground, a little cactus raises its head and rapidly develops tiny hot dogs. Instantly flocks of greedy lions appear on the horizon. They are after him. Fortunately they give him time to get rid of his pants by devouring those tiny hot dogs. As always Pete finds a last-minute solution: he opens the refrigerator, throws his flavored pants into it and hides himself behind it. The lions, one after another, jump into the icebox to get at the pants. After the last one is jammed into it, Pete cautiously leaves his hiding place and shuts the door by pressing and squeezing the lions with his utmost energy. He is struggling hard to get one last tail into the icebox. But finally he succeeds. It is true, he lost his pants, but it paid.

*Third catch*

Pete finds himself in a very narrow hollow crowded by camels, antelopes, giraffes, etc. He unrolls picture I, and blocks with it the one way out of the hollow. Then he blocks the other way out with the second picture, the rocky desert. Soon the lioness (in picture I) starts roaring. Again she comes into the foreground and jumps against the bars. The camels, antelopes, etc., get panicky. Their attempt to escape through the other way out makes them run into the landscape of picture II. Soon they disappear behind its horizon. Now Pete rolls up both pictures. Proudly and happily he continues his way through the desert accompanied by whining and roaring.

*Fourth catch*

Quite unexpectedly Pete finds himself opposite a terribly skinny tiger. Only for a second Pete is stupefied. Then, saying «Just a moment,» he has recourse to his «distorting mirror» and puts it in front of the tiger. The tiger is quite surprised to recognize itself

as a well-fed, corpulent, and well-to-do tiger. It starts smiling. Apparently it is very pleased with itself and pats its belly as if it had just finished an opulent meal. It even belches, and apologizes for it. «What about a cognac?» Pete asks and offers his «sleeping drops» in a cognac glass. Instantly the tiger falls asleep. Pete pushes it into the icebox.

### *Fifth catch*

Pete meets a giant gorilla who is about to attack him. «After all,» Pete says, «fine feathers make fine birds.» He takes off his hat, aims carefully and lands it on the gorilla's head. Pete takes off collar and necktie. They likewise land at the right place. This way he dresses the ape with one piece after the other till he is almost completely undressed and the ape almost completely dressed. Then he confronts the ape with a plain mirror. The gorilla is amazed. It starts trying out its hat and adjusting its necktie. Its aggressive intentions are completely forgotten.

Ape (politely): «... under these ... changed circumstances everything looks different ...»

Pete (in turn very politely) opens the icebox door for it as if it were the door of a car: «If you please ...»

The ape (with a gesture as if looking in vain for a tip): «Sorry ... I am afraid I left my purse ...»

Pete: «That's alright.»

Ape (admiringly): «Even air-conditioned?»

Pete: «What else did you expect?» He slams the door.

### *Sixth catch*

Pete discovers a giant cobra. He starts playing the chicken record on his phonograph. Instantly the cobra raises its head, comes closer, unable to understand where the clucking comes from, it jumps on the record. It takes a ride on the record as if it were a merry-go-round. Apparently it does not feel so good. With every turn it spills a living animal: a bird, a hare, or some other animal it had devoured. This spilling looks like a mechanical per-



formance. Pete takes every «new-born animal» from the jaw and pushes it into the refrigerator. Finally the record stops. The cobra looks like an empty water hose.

«Just a moment,» says Pete and reaches for a long bamboo stick. He greases it with «CONCENTRATED HOT DOG SMELL» and puts it in front of the starving snake. The cobra cannot resist. Laboriously it creeps to the cane and swallows it rhythmically. Finally it is lying down as stiff as the swallowed cane.

Pete is already waiting with a big bottle labeled «CONCENTRATED CONSTIPATION DROPS.» He grasps the cobra with his left hand and talks to it like a doctor to a sick child: «Let's make <A>», he says and shows how to do it. Both of them have their mouths wide open and make «A.» «There is a dear cobra,» Pete says and pours the «CONSTIPATION DROPS» in the cobra's mouth.

The cobra tries to shake itself. But its stiffness prevents it from expressing its discontent very clearly.

«The dear child will get its reward,» Pete promises. The cobra, grateful in advance, tries to smile. Now Pete picks a big coconut from a palm tree and puts it into the open jaw. Now the cobra can't close its mouth anymore. It's become perfectly harmless.

Now Pete starts to treat the cobra like a stick. He tries to balance it on his nose, he throws it into the air and catches it like a circus artist. Finally he treats it like a skiing stick and continues his desert trip.

### *Seventh catch*

Pete reaches the ocean. At the horizon he discovers a whale. Pete instantly undresses, swims, carrying along only the bottle with «REDUCING DROPS.» He advances towards the whale, risking his life. Pete pours the bottle into the whale's mouth. The whale shakes itself, does not understand what is happening to it. Little by little the whale is shrinking. Finally its size does not exceed that of a herring. Now Pete takes it in his hand, swims back, gets himself a jam jar, fills it with water and puts the tiny whale into it. Then Pete starts dancing triumphantly around the jar.

While dancing more and more excitedly, he happens to stumble over the bottle with «reducing drops,» one of the drops touches his left foot. Immediately the foot starts shrinking. Pete is frightened. Finally he thinks he has found a solution. In order to «re-magnify» his foot, he focusses on it through his field glass. But through the field glass the foot looks like a giant foot. Turning his glass away, he happens to focus on the whale, who again resumes its original size. Pete gets panicky. In the last moment he turns the glass upside down, focusses on the whale, who now becomes still tinier than before. Then he regulates the glass and gradually brings his foot back to its normal size. Now he closes the bottle hermetically, puts the whale into the icebox, wipes his forehead, and slowly he starts off.

*Pete on his way back*

We see Pete, half-naked but cheerful, on his way back. In the foreground we see the road sign which he had passed when he started out on his trip. Now, however, the hand of the sign points in the opposite direction. Its inscription has changed likewise. Pete shakes heartily the hand of the road sign, but when he sees its new text:

*HAPPY ENDING OF THE CARTOON 1.5 MILES*

he hurries off.

«Good Lord,» he says, «if I should be too late!»

Pete, looking like a half-naked tramp, arrives at the entrance of the zoo. The ticket girl refuses to admit him. He presents his bill:

One whale .....	\$ 5,000
One lioness .....	\$ 1,000
One tiger .....	\$ 1,000
One flock of antelopes, camels etc. ....	\$ 1,000
One gorilla .....	\$ 1,000
One cobra .....	\$ 1,000

The ticket girl phones for a psychiatrist. People are gathering around Pete. «Just a moment,» says Pete and unrolls the «landscape» with the lioness.

The people around him show clearly that they consider him

crazy. Pete does not mind at all. Full of confidence he whistles into the picture. Slowly, but terribly roaring, the lioness drags herself to the foreground. The spectators step back in terror though fascinated. Pete is surprised to discover two tiny newborn lion babies behind the lioness. But quickly he lives up to the new situation and adds

2 lion babies ..... \$ 200.

The roaring coming from the picture is answered by the roaring coming from the zoo. The directorial board of the zoo, old men with long beards, welcome Pete respectfully. They send the psychiatrist away. The president is puzzled about the whereabouts of Pete's animal stock. Pete points modestly at his refrigerator.

He enters the zoo escorted by the board. An elephant pulls the refrigerator.

#### *Scene in the carnivora building*

He asks for an eraser and for some meat. Pete erases the iron bars from the picture. Everybody is watching fearfully. Then he pushes the picture and the meat through the real bars into the real cage. Then he whistles. As previously, the lioness comes to the foreground accompanied by her babies. But now they step out of the picture and enter the real world to devour their meat. They are welcomed enthusiastically by the spectators.

#### *Scene in the camel building*

Here he performs the same act of liberation. This time, however, it is a whole flock which gallops out of the picture.

#### *Scene in the hot air plant*

Pete takes his refrigerator with him, opens it, with a chisel he loosens a tremendous cube of ice and pushes it into a spacious cage. The steaming block starts to melt. Gradually it seems to become alive. Individual legs, tails, heads stick out. Finally the individual animals disentangle themselves. They stand about in great surprise and have a good sneeze. Pete introduces them:

13 lions  
 1 gorilla  
 1 hare, 1 bird, 1 frog.

*Scene in the snake house*

Pete asks for a strong laxative. He pours it into the wide open jaw of the cobra and puts it into a glass cage. The cobra seems to get into a deplorable state. It seems at the point of explosion. First it shoots off the coconut, which flies off like a cannon ball. Then it produces by jerks the bamboo stick. After this strain it is exhausted and deadly tired. A zoo employee presents it with the menu of the day:

rats (alive)  
 5 pounds of horsemeat  
 mixed chopped meat.

Mildly the cobra shakes its head.

«Have you got creamed spinach?»

«Why?»

«'Cause I became a vegetarian.»

Stupendous surprise on the part of the spectators. It is being served with a bowl of creamed spinach.

\*\*\*

The zoo director approaches Pete somewhat timidly. «As to the whale,» he stammers, «I must confess, I wonder where to place it. Would it be possible by any means to keep it as tiny as you made it?»

Pete shrugs his shoulders mysteriously. «I'll try,» he says, «but I am afraid it will turn out a rather expensive operation. Would you please leave me for a moment?»

The director leaves respectfully.

Pete sits down, lights a cigarette, enjoys doing nothing.

After a while he calls the director and tells him that he succeeded in performing the operation. «I promise you, you'll have the tiniest biggest fish in the world.»

The director congratulates him. Pete gets his money.

*HAPPY ENDING*

Pete leaves the zoo, still looking like a half-naked tramp. Evidently he is looking for somebody. Suddenly he discovers his girl, who is still followed by the elegant chap with the carnation in his button hole. Now he is offering her a bouquet of roses and trying to make love to her, but she succeeds in shaking him off. Suddenly she sees Pete, starts running, pushes people aside and stumbles over dogs and kids. «Are you alright, dear?»

Touching reunion of the two. She searches him from top to toe, tears in her eyes: «Didn't you understand?» she is sobbing, «I only made a joke!»

«Why?» he asks back, «you were right.»

They are surrounded by passersby. The guy with the carnation tries to explain to the crowd that *he* is a well-to-do man, while Pete is just a tramp.

«By the way,» Pete addresses him, «could you give me some change for that?» (He shows him a \$ 10,000 bill.)

The girl is at the point of fainting. «Where did you get that?»

The guy with the carnation steps out of the picture.

«It's quite a good job, catching animals,» Pete answers. «Thank you for your swell suggestion.»

Both disappear in a fashionable shop and come back after a second dressed up elegantly. Churchbells start ringing. Followed by the crowd they enter the church to become man and wife.

*Living Art*  
(*Cartoon Story*)

This time Pete is a successful painter. Mediocre artists, particularly Mac, are envying him, all the more as Pete's paintings are exhibited at an art gallery.

One evening Pete learns that Mac is going to destroy his exhibition. Pete rushes to the art gallery, and fortunately he arrives before Mac.

His exhibition consists of landscapes, still lifes, animal pictures, marine pictures, portraits of single persons and groups.

«My children,» he starts addressing them, «to whom do you owe your existence?»

The animals, the portraits, etc., etc., answer unanimously, «To you, Pete.»

«Thank you,» Pete continues, «the man who created you is seriously endangered by his enemy. Are you ready to protect his life loyally?»

The figures in each painting swear an oath of loyalty. Even the painted flowers raise their leaves to confirm their promise.

Pete expresses his gratitude and jumps into one of the pictures representing the *ocean* (picture I). He swims till he reaches a boat, where he hides himself. He has hardly escaped into the picture when Mac, armed to his teeth, appears in the exhibition hall.

Mac looks around. In vain. Pete has vanished.

«If you don't show up,» he shouts, «I'll destroy your stuff!»

Pete answers from within the marine picture: «Just try!»

Now Mac looks behind the marine picture, where he does not find Pete either. Then he pulls a pair of scissors out of his pocket to cut the painting into pieces. This very moment an old woman (picture II) climbs out of her picture into a still life (picture III) and starts throwing bottles, herrings, [drinking] glasses, melons, apples and so on at Mac's head, and this way she prevents him from attacking painting I. Mac tries to escape into the opposite corner, but immediately a horse (picture IV) jumps up and scares him terribly. Again he tries to escape and takes refuge near the painting of a young girl (picture V). However, the girl too knows

how to intimidate him: smilingly she starts stripping herself. Mac covers his eyes in embarrassment. A giraffe (picture VI) takes advantage of this moment and stretches its long neck to get hold of Mac's scissors, which it takes back with it into its picture. When Mac raises his head the pictures look as if nothing had happened.

Mac pulls himself together, apparently not believing the things that just had happened to him, and pulls a gun. While he is loading it, he hears a thundering voice: «Watch out!» Turning around he is amazed to see a 15<sup>th</sup>-century battle picture: Soldiers in armour are going to load their old-fashioned cannon and shoot him. The soldiers fire a warning shot. Mac is tossed up to the ceiling. He lands on the floor with a big crash. His glasses are broken.

Other effects of the shooting:

A lady (in a portrait of an old couple) hides herself behind the back of her husband.

A boy in a portrait shouts «hurray.»

Windows in an interior picture go to pieces.

(Outside the gallery) People crowding the street call for police.

While Mac is still rubbing his aching back, three of the picture-soldiers climb out of their battle picture, pull the cannon with them and use it to block the door from within. Gathering a bottle of beer and several radishes from various still lifes and breakfasting cheerfully, one of the soldiers warns Mac: «You won't get out of here unless you swear a holy oath to stop bothering our master Pete.»

Pete's voice, coming from the marine picture: «Did you get him?»

But Mac still has doubts as to the reality of his adventure. He does not give in yet.

*Outside the exhibition hall:* Meanwhile policemen arrive at the art building. They rush upstairs and knock at the door. «Who is shooting there?»

The picture-soldier from within: «Just a second, buddy.» Then, addressing Mac: «You see, we got auxiliary troops.»

Now Mac has no doubts anymore. He loses his head and behaves like a desperado. He pulls a big bottle of benzine out of his

pocket, soaks his handkerchief with benzine, sets it on fire and throws it under the marine picture, where he supposes Pete is hiding. «Pete,» he shouts, «at least we will die together.»

Effects of the fire:

- 1) Most of the picture-persons and -animals start coughing.
- 2) An old picture-lady faints.
- 3) An old picture-man climbs out of a snow-landscape to warm himself by the fire. (Mac tries to push him aside.)
- 4) (*Outside the exhibition hall*) The smoke forces its way through the keyhole. The policemen too can't help coughing. They try to open the door by violence ... but in vain.

Meanwhile Mac, laughing maliciously, dances around the fire. Now the flames already leap up to the marine picture.

«How about giving up, Pete?» Mac shouts.

«Just wait,» Pete answers calmly.

Instantly the perfect lull of the marine picture changes into a rough sea, gradually the waves are running higher and higher, and soon they oversweep the frame and extinguish the fire. Little by little the exhibition hall looks like a swimming pool. First Mac has to wade, then to swim.

The water forces its way through the door down the stairway, it looks like a waterfall. Instantly the policemen are swept down. The water reaches the street ... Sirens of the fire engines.

Meanwhile Mac is struggling for his life. He is almost drowning when he gives in and cries: «I'll promise everything!»

Pete looks out of the boat and whistles. Instantly the water level sinks. Finally Mac lands on the floor.

Pete whistles again: the soldiers, drenched to the skin, pull their cannon back into their battle picture, dry themselves and assume their old positions.

Pete whistles a third time: Two children leave their picture to pick up the apples, bottles and all the other debris which are still scattered all over the ground.

Meanwhile all pictures rearrange themselves till they look exactly as they had looked before the intermezzo.

Finally Pete dives from his boat into the ocean, swims back, climbs out of the picture.



Now Mac and Pete are standing about, looking at the pictures like two gallery visitors. Mac is too faint-hearted to address Pete.

«By the way,» Pete starts, «don't forget scissors and fire are ineffective means of competition.»

Mac is silent.

Policemen enter. They are surprised to find the exhibition hall in perfect order. «There is no pipe broken here?» they ask, looking around.

«Pipe?» Pete asks.

«And no fire?»

«No fire.»

«Did you see by any chance somebody shooting?»

«In the holy rooms of the art gallery?» Mac asks.

«That's strange,» says the policeman, apologizes and disappears.

Pete waits until he is sure the police have left the building. Then he addresses the pictures: «Thank you, kids,» he says, applauding, «you did a beautiful job.»

«Don't mention it,» is the answer, «it was swell having a little exercise.» They too start applauding, and slowly and hesitatingly even Mac joins in.

Caricartoons  
A Suggestion for a New Type of Animated Pictures  
[um 1942/43]

Animated cartoon is, in spite of its rapid and admirable development (*Fantasia*), so far as its subject and its public function is concerned, still immature. When we compare the best Mickey Mouse achievements with the works of the great painters or only with the satirical works of the great caricaturists of the last centuries, the gap becomes striking. While they worked as sincere and courageous critics of their epochs, while they fought real public persons, ill-managed institutions, harmful prejudices, Mickey Mouse is still today the unashamed heir of harmless fairy-tale figures ... although the majority of its «customers» are grown-ups. So far animated cartoons of the power and poignancy of a Hogarth or a Daumier, or even a Gulbransson, have never been shown. While all great caricaturists tried to hit the «reality,» while their «distortions» were meant to make people see the world through glasses of honesty, the animated cartoon avoided the only ground from which genuine laughter can grow, and «invented» funny figures whose virtues consisted solely in having as little as possible to do with real, identifiable social types.

This deliberate restriction is all the more regrettable as the animated cartoon, as far as diversity of styles and variety of artistic, emotional, amusement effects is concerned, has simply unlimited possibilities and could easily take the place which, in former times, the great satirical magazines (such as *Charivari*, *Punch*, *Simplicissimus*) had occupied.

This lagging behind its own possibilities is not simply a symptom of its youth. The reason lies deeper. Satirical magazines in

Europe, even those with the widest circulation, always limited themselves to appealing to *one* definite social group; they never attempted to please every group; at least they always excluded *one* group: the one they attacked. The cartoon, on the contrary (and with it the animated cartoon), had always to be treated with that caution which is required by a commodity which is supposed to be sold to as many consumers as possible. This universality of consumption implied: do not hurt anyone. The simplest way not to offend anyone consists in not showing anyone as an enemy: therefore *animals* were chosen to supplant men. Or, *if* human beings were shown: they either did not belong to a definite social class (or if they did, they were funny samples not representative of their group) or they belonged to a fictitious sort of man (such as superman).

There might have been a further reason for this limitation to the sphere of harmlessness: The animated cartoon was supposed to offer amusement and nothing but amusement. This reason is, however, utterly unrealistic: the degree of amusement must by no means be purchased at the price of complete harmlessness. On the contrary. A simple analysis of the nature of LAUGHING will show that real laughter and its amusing effect can only take place if it is quite unequivocal *against* whom the laughter is directed. There is no laughter without an «against,» however hidden it may be. For laughing is nothing but the feeling of sudden relief and superiority on the part of the onlooker in front of a phenomenon that, in real life, outside the stage or the magazine, pretends to be superior. The unmasking of superiority conditions the laughter. Yet the superiority must have been experienced as a real superiority, must have been experienced with fear: the pupil who bursts out laughing when his teacher is being imitated effectively by one of his schoolfriends laughs really since suddenly his fear ceases and the superiority of his superior collapses before his eyes.

This basic condition of the comical has not been taken into consideration by the animated cartoons: and since they never hit or hurt anyone, they renounced the basic condition of «amusement.»

The «harmlessness» of the American caricatures and animated cartoons has, however, still another reason: the democratic ideal of mutual tolerance, which forbids the hitting or ridiculing of the other fellow. As a matter of fact, caricature often reached its peak in times and in countries which were dominated by a tyrannical, at least by an absolutistic minority: Caricature was always a sort of unbloody defense against the suppressor: the role of the Kaiser's God pretensions in German pre-war caricatures is hardly understandable without this function of caricature. If America has not produced outstanding caricatures, this lack may be a virtue rather than a defect: its democracy did not offer as many targets for caricature as the European dynasties, as Europe's antiquated class prejudices and obsolete customs. It is no coincidence that the two American satirical magazines: the *New Yorker* and *Esquire*, consist to a very high degree of «self-caricature»: they do not hit social spheres which they hate politically, but the very sphere to which the majority of the readers belong themselves. Therefore even they are harmless compared with the classical European satirical magazines.

To a certain degree the genuine satirical treatment of an enemy has still very much in common with a very fundamental trend in human nature: with primitive's attempt to destroy their enemy *in effigie*. Still today primitive tribes like to torment or destroy their enemies' images in order to promote or to prepare their actual destruction, in order to fill themselves with courage, to make them «little.» Caricature is, so to speak, a condensed form of this procedure: it is the production of an image which, as such, already produces the belittling effect of the enemy; it is already the enemy's destruction.

It would be easy to show that in some hidden way even the cartoons of Disney or Slesinger make certain types of behavior ridiculous: boasting, fright, avidity, etc. – all qualities that are, so to speak, socially neutral, which occur in *all* social strata.

If caricature is a sort of counterpressure against real social or political pressure, it should today become an American phenomenon too. The deadly earnestness of America's struggle against the fascist states cannot be given expression by means of doll-

house puppets. Real satire is not only permitted, but required. The subject calls for types which have nothing to do any longer with cats, dogs or the like; the change cannot be radical enough: the whole heritage of children's books and newspaper cartoons has to be gotten rid of. And what we have to make are caricatures of the caliber of Daumier or Hogarth ... but in animated form. We call this new cartoon CARICARTOON.

\*\*\*

Caricatures had always as their subjects: *current events*. This timeliness of the caricature has to be maintained in the CARICARTOONS. Of course, technical difficulties will render it quite unlikely that in the near future the creation of a cartoon can be fast enough for accompanying political events. CARICARTOON NEWS will be a thing of the future. However, it would be quite possible to emphasize decisive events that have taken place in a certain span of time, e. g. half a year or one year ago: as a matter of fact, it will be possible to present these cartoons under the headline: LATEST NEWS ... OF YESTERDAY.

Imagine e. g., that we choose as first example for such a Caricartoon one of the Hitler speeches in which, for a change, he told that the German people and the purity of the race were being safeguarded once and for all.

It would be entirely out of place to show this Hitler as a «*funny*» figure. He may be shown in a grotesque or a frightful way: «*Comicality*» is not the only sort of «*distortion*» which the animated cartoon is able to convey. Incidentally, comicality (the fundamental shortcoming of Chaplin's *Dictator*-film) would belittle the reality of danger and horror which should be associated with Hitler. We would have to show him, little headed giant wandering through endless cemeteries (each cross showing the word HEIL), climbing through ruins and villages lying in shambles, over corpses, even through limbs spread over the streets, till he reaches the Reichstag or the famous Sportpalast. Trying behind the speaker's desk (in direct «*quotation*» of the *Macbeth* situation) to wipe off the blood that covers his hands. There, hec-

tically busy behind the speaker's desk to wipe off the blood that covers his hands, he has to announce that by now the honor of Germany has been atoned for.

While he speaks, the audience, which could be shown *headless*, is shouting and performing the Hitler salutation. Little by little, however, when Hitler repeatedly addresses the German people, the «German people» really enters the Sportpalast: dead men, killed children, people in fetters; silently but with irresistible power, they push the Nazi audience from their seats. Hitler continues talking, he does not even see the change of audience that has taken place... When he speaks of the «PURITY OF THE GERMAN RACE,» which he has now guaranteed for a millennium, we see trains loaded with hundreds and thousands of people in fetters rolling towards Germany from all directions. Clanking their chains, they invade the Reichstag, too, and pushing away Nazis in another aisle of the Reichstag, they take their seats. Both aisles are winking at each other, solidarizing, and both are interrupting Hitler continuously. Hitler, however, does not stop shouting; two last men left to him, Laval and Quisling, are stepping closer to him, the one covering with his hands Hitler's eyes, the other one Hitler's ears... Finally we see only his mouth and hear only his shouting, until we hear the distant buzzing of motors, the noise increases from second to second – British and American bombers are approaching. The audience is cheering wildly at this sign of liberation, they rush to the windows, they wave, while Hitler's mouth, in a sort of lockjaw, stays open, a giant but mute hole. While we do not see anything but this dark hole, we hear the voice of a typical Prussian: «MAPPING THE NEXT CAMPAIGN, OUR FÜHRER IS BY FAR TOO BUSY TO BE ABLE TO MAKE TALKS NOW. THIS IS A TIME FOR ACTION, NOT FOR WORDS. HEIL HITLER.»

\*\*\*

It is obvious that such a cartoon would represent an entirely new genre. As every other genre, it will have esthetic laws of its own

which will be found only by trial and error. However, some remarks may be made in advance:

We should not prematurely presume that a CARICARTOON is simply a «caricature in movement.» The difference between the two genres must be clearly established. The great caricature derived its power from its shortcomings: since it had no movement at its disposal, it had to gather everything in one single picture; this concentration of all dramatic or satirical possibilities in one single drawing defines the power of caricature. The animated cartoon, however, is, like music, evolving in time. While the caricaturist gives nothing but the climax, nothing but the one second of explosion, the cartoonist shows a whole process. Therefore he should avoid making use of the same «fortissimo» of expression as the caricaturist, because by doing so he would present a sort of «stretched out, distended explosion.» What we will have to apply is, to put it in musical terms, a whole gamut of nuances, «accelerandos,» dynamic increases, etc. The climax should not be shown in the opening moment, but it should be built up. Otherwise, the «funny shock» is experienced during the first second, and the whole cartoon as such would become boring, like a stupidly told joke. This argument makes it imperative not to make the shown figure (in our case: the figure of Hitler) the main source of fright or fun. On the contrary: the difference between appearance and reality, resp. the unmasking of pretension, has to be shown as a process – just as in a detective story the murderer must not be shown as a truly murderous character from the outset. To avoid such a disappointment, suspense, fright or laughter have to be maintained by the shown actions or events themselves.

There is another, very important point. It is no coincidence that each of the great caricaturists (although many of them were great painters, such as Goya, Daumier, or even George Grosz) renounced the use of color, when drawing caricatures. (The only one who did not was the ridiculous academic Kaulbach, who in the sweat of his brow painted «Caricature Murals» which never succeeded in provoking the slightest smile.) Color as such is never funny: funny is expression, gesture, form; no funny «dis-

coloring» corresponds to funny «deforming» or «distorting.» Of course, once in a while, a single, symbolic spot of color may be made use of: red hands, e. g., in an otherwise strictly black-white drawing can be very effective: that's the method Toulouse-Lautrec and Arnold applied. But the complete filling of the caricature with colors deprives it of its short-circuit effect; a «painted caricature» is like explosion with music.

What applies to caricature applies to the Caricartoon too. It should not be a «moving picture,» but a «moving drawing.»

\*\*\*

As to the above-mentioned immaturity of the animated cartoon – the genre depends still too much on its origin: on the cartoons made for children; on the fairy tale and dollhouse cartoons. After all, most of the onlookers are grown-ups. Wouldn't it be ridiculous if the moving pictures, which achieved such works of art as *Mrs. Miniver* or *In Which We Serve*, still depended on the first subjects of the Nickelodeons, such as horseraces, etc.? In spite of the brilliance and the artistic ingenuity which developed in the fairy tale type of animated cartoon, the animated cartoon has not yet left its original subjects, still today it is a children's book art, even though once in a while the children's book has assumed the gigantic appearance of a symphony (*Fantasia*).

A certain attempt in the direction indicated above has been made by the famous *Tulip* cartoon insofar as it shows the destruction of Holland by the Nazis. However, the whole work is again crafted in terms of the children's book, the terror is a dollhouse terror, and compared with the deadly earnestness of the subject, the treatment is of an offending Punch-and-Judy show character.

The Nickelodeon has become moving picture; the originally insincere broadcasts have become a political weapon of the first order. Why should the animated cartoon not reach this stage of maturity too? Let's start before others start. The idea is in the air. It's only the question who does it first.



*Addition to Memorandum*

If one compares the style of the «animated cartoons» with the countless styles as developed in the course of the history of art, the limitedness of the cartoons becomes most striking. So far, it has been almost exclusively the CHILDREN'S BOOK that has been set «in motion.» There is no artistic reason to presume that other styles (which appeal to emotions entirely different from those aroused by ordinary cartoons) should be less suited to being translated into the language of «animation» and why they should be less successful than the children's book style: as a matter of fact the genre of «ANIMATED DRAWINGS» is unlimited, while up to now only a tiny and, from a certain angle, insignificant corner has been broken into.

This corner is what newspapers or magazines call the «CHILDREN'S CORNER.» This self-restriction of the cartoonists, or rather of the studios, has, of course, plausible and well-founded historical, political and business reasons ... reasons that will be more closely examined later on. It is, however, as is easy to foresee, a self-restriction which, in a more or less distant future, will have to be abandoned. It will prove to be only a question of time until the movie customers will get impatient at seeing again ducks or cats or other anthropomorphic animals. Maybe two or three new Mickey-like animals can still be invented and sold, but it seems very unlikely indeed that the grown-ups (and after all, it is they who form the majority of the movie customers), who are no children's book readers, will always remain loyal children's cartoon customers. Today this seems to be more improbable than ever before (1); and today there is the chance, for the first time, that this situation can be remedied (2).

Ad 1) The American has grown up through the seriousness of the war situation; besides, the American movie customer has grown up through the fact that gradually the pictures became more mature, dealing with real social, family, love or political problems. The more mature pictures grow, the more will grow

the gulf between them and the infantilism (no matter how charming it is) of cartoons.

Ad 2) As we have seen, the harmlessness of the satirical cartoons has very much to do with a) the tolerance tradition of the American democracy and b) with the legitimate wish on the part of the producer to have the commodity bought by as many consumers as possible. This means that any harsh attack (as frankly expressed in European caricature or satire) had to be avoided. But today there exists an enemy who does not deserve any consideration. Since this enemy: THE AXIS, does not belong to the consumers of present American goods anyhow, no business disadvantage would be connected with making «animated drawings» harsh, direct, hard-hitting.

\*\*\*

It is, of course, known to the author of this, that the war has already entered the *subjects* of the cartoons. However, it has not changed its style yet to a considerable degree; it has not engendered the style that is required by the very seriousness of this subject. It's still a dollhouse catastrophe that we see on the screen.

\*\*\*

(Here insert on caricature)

It would be a new and unnecessary limitation if we were to believe that the field of «ANIMATED DRAWINGS» could be broadened solely by addition of the field «CARICATURE.» The scope of possible innovations is far broader. The horrors of Goya's [*Desastres de la Guerra*] and the deadly ridicule of Daumier's *Charivari* lithographies, the x-ray-like unmasking of seemingly worthy people by George Grosz – all these graphic ways of attack, self-protection, etc., can be translated into animated drawings; and they will certainly provoke a gamut of emotions and feelings of suspense which are necessarily out of reach for the cartoons as we know them today.

\*\*\*

Every new genre has its own artistic laws and requirements, which, can be found out in detail only by the trial-and-error method. This applies, of course, to our new CARICARTOON too. However, it will be possible to expose some of its main laws, whose clarification may save some of the expenditures which are usually caused by the first experiments.

We have to distinguish the new genre from two other genres to which it is related: from DRAWING, on account of the technique they have in common; and, second, from legitimate «pictures,» because both present their subject in terms of action or a process.

a) (Insert here on the difference from the old script)

b) It is obvious that the «ANIMATED DRAWINGS» have to be far shorter than real pictures, that they have to avoid a complicated and many-sided drama. They should correspond to short musical pieces which are built on but one single motive. They should be far more concentrated than a play, but less concentrated than a painting or a drawing which, as explained above, have to say everything in one split second.

In literature we know this genre: it is the fable or even a well-told long joke.

They should not be funny from the very outset, because the climax (no matter whether it is a climax of fun, of fright, of indignation or whatsoever) has to strike with the power and the suddenness of an explosion.

\*\*\*

In order to provoke such an explosion, it will be advisable to make use of the same gulf between pretension and reality, which is the motor of the joke. A *Duce* e. g., who, after announcing boastfully the foundation of the New Roman Empire, hides in the «boots» of Italy, feverishly trying to keep Hitler from stepping in while vainly trying to calk a hole in the sole through which, insect-like, swarms of airplanes are flying in. Or something of that kind.

It is a capital error to believe that only an entirely insincere content is able to supply «amusement.» Every sort of emotion, even fright or indignation, can be «enjoyed.» The whole history of art and drama testifies to this fact, not to speak of horror pictures. Nothing is as merry as danger, nothing as agreeable as a tiger as long as he is kept behind bars. And ART provides such bars. Wouldn't it be ridiculous, always to keep ... rabbits behind them?

## Doux Monsieur Verdoux

[1947]

*Anlässlich der New York-Aufführung  
des neuen Chaplin-Films «Monsieur  
Verdoux», April 1947*

Dieser Film ist entwickelt aus den metaphorischen Chancen des Wortes «kill»: Denn «kill» hat nicht nur die nackte Bedeutung «töten», sondern zugleich die von «Beute» und «großem Finanzcoup»; und schließlich, in solchen Verbindungen wie «to look killing», die des Aufgedonnerten und Unwiderstehlichen. Und als unwiderstehlicher Blaubart tritt Chaplin hier auf, die mythisch gewordene Verkleidung hat er in den Schrank gehängt; nur den Stock – schon früher sein erstes jämmerliches Stück vergeblicher Weltlichkeit – hat er beibehalten. Aber den alten Adam hat er nur ausgezogen, er ist verkleidet, die Verkleidung geht gewissermaßen im Stück selbst vor sich: Er stellt im Stück nicht den *bluebeard* dar, sondern den alten guten scheuen Menschen, der, statt einfach wie früher, Spielball der (nur aus der Tücke der Objekte bestehenden) Welt zu werden, den *bluebeard* nun selbst *spielt*, den Kampf aufnimmt, die Tücke der Welt zu seiner macht. Also eine ganz neue Figur, eine Figur, die nicht nur den «negativen Helden», nicht nur das im Zentrum stehende Opfer verkörpert; sondern den Mann, der trachtet, mit der schlechten Welt sich gleichzuschalten und verzweifelt gleichfalls schlecht zu sein versucht.

Neu wie die Figur ist die Welt: Denn während früher die Tücke der Welt einfach in der allgemeinen Tatsache bestanden hatte, dass für den kleinen, der Macht exponierten Mann die Transmission von Ursache zu Wirkung verrückt arbeitet, sodass des guten Menschen gute Intentionen und seine bestgemeinten Handgriffe entweder gar keine oder entsetzlich unproportionierte Folgen

nach sich zogen – ist dieses mal die Tücke deutlich identifiziert: Sie besteht in der (in newsreels gezeigten) Weltwirtschaftskrise um 1930, die Monsieur Verdoux' plötzliche Entlassung verursacht. Nun ist aber Monsieur Verdoux, der das französische Wort «doux», «sanft», nicht zufällig im Namen führt, der liebende Mann seiner kranken Frau und der zärtliche Vater seines Jungen. Für sie zu arbeiten war der Sinn und das Glück seiner dreißigjährigen Tätigkeit als Bankangestellter. Sie nun, da er vis à vis de rien steht, im Stich zu lassen, das kommt gar nicht in Frage. Also nimmt er den Kampf auf: *Der gute Mensch verkleidet sich aus guten Gründen in einen schlechten, übernimmt eine Doppel-, ja eine Zehnerrolle* und geht aus auf «kill»: Eine traurige Fabel, die aufs Erstaunlichste an die in Brechts «Gutem Menschen von Sezuan» diskutierte Frage mahnt: ob man, um in der schlechten Welt zu jemandem gut sein zu können, schlecht, mindestens skrupellos, sein müsse. In welchem Ausmaß die Identität von «guten» und «schlechten» Menschen zu den entscheidenden moralischen Realitäten der Gegenwart gehört, hat ja die jüngste Vergangenheit aufs Fürchterlichste gezeigt, denn mancher «gute Mensch» musste mitmorden, weil ihm, um zu den Seinen gut zu sein, nichts anderes übrigblieb. Chaplins Fabel ist also wahr. Da nun aber, wie gesagt, Monsieur Verdoux «doux» ist, ein sanfter Mensch, wird ihm nichts schwerer, als ein Bösewicht zu werden; und eine der unvergesslichsten Szenen besteht in einer, wenn man so will, «invertierten Vergiftungsszene»; in der er die Erledigung eines Mädchens nicht über sein Herz bringt und das als Bordeaux verkleidete Gift «hinterrücks» durch ein wirkliches Glas Bordeaux ersetzt. Aber weil er eigentlich als ein guter Mensch dargestellt ist, enthält die Rolle der «Rolle», die er anzieht, alle Möglichkeiten des «slapsticks», der tollen Posse in sich; und wenn er: der bescheidene, scheue, philiströse, solide, schwer arbeitende, noch als Blaubart sich übernehmende Familienvater als angeblich aus Indochina heimkehrender Kapitän sich «aufspielt»; oder wenn er, um sein Monatseinkommen zu sichern, eine Dame hoch in den Neunundvierzigern mit einer scheinbar total unmotivierten Liebeserklärung überfällt ... mit einer Liebeserklärung, die bis dreiviertelvier erfolgreich sein

muss, denn um vier Uhr schließen die Banken – dann lacht man nicht nur entsetzlich, sondern man entsetzt sich auch lachend. Freilich lacht man auch entsetzlich. Denn, wie gesagt, um die *Unangemessenheit* seiner Blaubart-Rolle deutlich zu halten, muss Chaplin sie dauernd übertreiben. Das gibt ihm die «*overstating*»-Chance, die der stumme Film ihm früher automatisch gegönnt hatte, da ja damals die Gestik alles Gesprochene hatte ersetzen müssen. Es ist ein ungewöhnlich kluger Handgriff, durch den Chaplin sich das «*overstating*» als legitimen Stil aus der guten alten Zeit des Goldrauschs herübergerettet hat. In der Tat geraten auch diesmal, wie früher, seine verzweifelten Szenen ins Pantomimische – oder besser: Monomimische, da ja seine Opfer, besonders die besagte Vierzigerin, nicht begreifen können, dass die Liebesstunden nur «*office hours*» sind. Also können sie grundsätzlich nicht mitspielen – was seine Leidenschaft zu einer solistischen, also verzweifelt tänzerischen Leistung macht. Zu einer verzweifelten, aber, solange seine kleine geliebte Familie besteht, erfolgreichen Leistung.

Aber, wie gesagt, nur solange er liebt, tanzt und tötet, ist Verdoux erfolgreich. Da die Arbeitskraft eines Angestellten nur so lange reicht, als er für die arbeitet, für die er lebt, ist er im Augenblick, da er durch die Krise seine Familie verloren hat, ein gebrochener Mann und den Aufgaben seines schweren Berufslebens nicht mehr gewachsen: Er fällt sofort in die Hände der Polizei. Mit deutlicher Anspielung auf faschistische Massenverbrecher gibt er, unmittelbar vor seiner Hinrichtung, zu, dass in so kleinem Maßstabe wie dem seinen Kriminalität straflos nicht ausgehen könne, und geht, ein wirklich alter Mann, der nichts mehr zu verlieren hat, traurig der Guillotine entgegen – ein Ende, das bildmäßig dem Schluss von «Zirkus» ähnelt, aber ihn an Tragik weit übertrifft.

Ein großes Stück. Und ein heimatloses: Zwar kommt es aus Hollywood. Aber doch nur geographisch. Denn es fabuliert die moralische Wahrheit ... während die Mehrzahl der Hollywoodfilme das pseudowahre Medium der Photographie dazu benutzt, Unwahrheiten zu fabulieren. – Und trotz (oder letztlich natürlich wegen) seiner Aktualität ein eigentümlich anachronistisches

Stück: Denn auch dieser Film ist, wie alle früheren, das Werk eines einzelnen Künstlers, obwohl der Film als Gattung, wie alle anderen maschinell hergestellten Produkte, verglichen mit der «unmodernen» Gattung «Buch», bereits autorlos geworden ist. Es ist, als hätte jemand für sich auf der Hobelbank ein Flugzeug hergestellt – eine wahrhaft chaplineske Situation. Aber siehe: sein Flugzeug fliegt.



## Der 3D-Film

[1954]

Werden wir, wie das im Gesamtkunstwerk geschieht, mit Hilfe aller Idiome zugleich in Anspruch genommen: als Hörende, Denkende, Sehende, kurz: *total*; und liefern wir uns total aus, dann sind wir, in ganz unmetaphorischem Sinne, überwältigt – und diese Überwältigung – wie sie glaubhaft zuletzt im Barock, unglaublich zuletzt bei Wagner stattfand – ist rechtmäßig nur dann, wenn der sich Ausliefernde die entmachtende Instanz ernsthaft anerkennt – und solche Anerkennung gehört ins Gebiet des Sakralen. Geschieht diese Selbstausslieferung ohne diese Anerkennung, also rein ästhetisch, so wird der Kunstgenuss zum *Genuss erlittener Freiheitsberaubung*. – Werden wir andererseits auf solche Weise in Anspruch genommen, dass der *Schein* der Inanspruchnahme keinen Augenblick lang verleugnet wird – wie in der festlichen Oper oder in der Operette –, dann darf die Inanspruchnahme gleichfalls *total* sein, denn nun sind wir nicht total überwältigt, sondern total ausgelassen.

Für alle Kunstwerke aber, die ihren Platz zwischen diesen beiden Grenzpfählen: zwischen dem Sakralen und der reinen Ausgelassenheit, einnehmen, also für nahezu alle Kunstwerke, gilt: *Kunst ist Auslassung*; und die Malerei (durch ihren Verzicht auf die dritte Dimension), die Zeichnung (durch ihren Verzicht auf Farbe), die Plastik (durch ihren Verzicht auf Beweglichkeit) bezeugen diesen Satz. Jede spricht nur in *einem* Idiom, jede beansprucht uns nur partiell: durch diese Konzentrierung auf *ein* Idiom entsteht jene Intensität, die «künstlerisch» heißt; und wir sind durch sie in Dimensionen außerhalb des Idioms «frei» gelassen. Venus-Skulpturen, die zärtlich seufzten, oder Blumenstücke, die dufteten, wären durch diese ihre Komplettierung nicht voll-

kommen, sondern läppisch. Jedes Kunstwerk ist durch die ihm eigentümlichen *Auslassungen* definiert, es ist Kunstwerk, sofern es nicht Gesamtkunstwerk ist. Und deshalb ist Kunst – Künste.

\*

Und nun tritt also in seiner 3D-Form der Film, besonders der dreidimensionale Gruselfilm, mit dem Anspruch auf, Gesamtkunstwerk zu sein; also das zu bieten oder zu verwirklichen, worauf nur das Weihespiel oder die Operette ein Anrecht haben; ja, Gesamtkunstwerk zu sein in einem Ausmaß, von dem Wagner sich nicht hätte träumen lassen. Bei ihm spielte sich das Geschehen noch immerhin als Theatergeschehen ab, also auf der vom Zuschauer abgeteilten Bühne, sodass, mindestens durch diesen Schnitt zwischen Szene und Hörer, der Vergewaltigung und Selbstausslieferung noch eine bestimmte Grenze gesetzt war. Das ist nun im 3D-Film nicht mehr der Fall. Denn der Zuschauer sitzt nun nicht etwa nur, wie im Theater, einem dreidimensionalen Bühnengeschehen gegenüber, vielmehr ist das Filmgeschehen aus seiner lokalisierten Reserve herausgetreten, es hat den Damm durchbrochen, es ist in den Raum zwischen Projektionswand und uns eingeflutet, es hat ihn erobert und uns in seinen Raum hineingeholt. Eigentlich sind wir also nun gar keine Zuschauer mehr, in gar keinem Sinne stehen wir mehr «gegenüber», vielmehr sind wir mit Haut und Haaren verschluckt. Aber verschluckt nicht vom Übersinnlichen, wie der ausgelieferte Teilnehmer an einer Zeremonie in einer Barockkirche – denn auch der hatte ja kein distantes Gegenüber mehr gekannt –, sondern verschluckt von einer Gangsterwelt – nein, noch nicht einmal von der, sondern von dem maschinell beschworenen Phantom einer Gangsterwelt. Dem also liefern wir uns nun aus; und da uns verbürgt ist, dass durch die Eroberung der dritten Dimension der bloße «Schein» (der ja im konventionellen Film noch nicht «überwunden» war) nun abgeschafft sei; dass wir den photographischen Phantomen wirklich preisgegeben sein würden, sind wir auch bereit, für diese Sondersensation besondere Preise zu zahlen.

So weit haben wir es also gebracht. Hatten unsere Ahnen totale Ohnmacht, totalen Schrecken und das Grauen in Kauf genommen, weil sie die Macht und Autorität derer, denen sie sich opfereten, anerkannten, so drängeln wir uns nun vor den Toren der Thriller-Theater – man bedenke, im Zeitalter des wahren Grauens der Lager und der Bomben –, um uns erschrecken zu lassen, gleichviel von wem. Ein wahrhaft surrealistisches Bild: wie wir nun dasitzen, gespensterhaft bebrillt, in Erwartung der von uns hergestellten Monstren, deren Hände, durch den Raum fahrend, uns gleich ins Gesicht schlagen werden, der Lokomotiven, die uns gleich zermalmen, der Bomben, die uns gleich zerfetzen werden. Ja, *die* Inkarnation des Surrealismus sind wir. Denn da der Surrealismus das Lebende als tot, das Tote aber als lebendig präsentiert, die Seinsweisen also verdreht, oder richtiger: da er die heute in der Welt gültige Verdrehung abbildet; und da wir, angeblich Lebende, im Zugriff der grauenvoll lebendigen Machwerke erstarren, sind wir nun eigentlich anderes als die Verwirklichung dessen, was die Surrealisten in Bildform antizipiert hatten? Und damit anderes als das verächtlichste Publikum, das es seit dem römischen Gladiatorenpublikum gegeben hat?

\*

Auf dieses erfreuliche Stadium hat sich der Film in den fünfzig Jahren seiner bisherigen Existenz mit einer geradezu bewunderungswürdigen Konsequenz hinentwickelt: Stumm, farblos und ohne dritte Dimension hatte er begonnen: also als ein Medium voll von «Auslassungen», also wahrhaftig geeignet für größte künstlerische Leistungen, wie eben für diejenige des frühen Chaplin, der, da ihm das Wort noch fehlte, alles in die Sprache der Pantomime übersetzen musste, übersetzen durfte. – Nach etwa dreißig Jahren verwandelte er sich in den Tonfilm; er verlor also seine erste «Auslassung», wodurch er aus seinem reinen pantomimischen Idiom heraustrat. Damit aber begann er bereits, den Zwischenraum zwischen *screen* und Zuschauer zu besetzen: freilich noch auf zweideutige und irritierende Weise; denn während das optisch Gezeigte noch distanzierteres *Bild* blieb, erfüllte

nun der Ton (für den es das Schein-Phänomen des «Bildes» nicht gibt) den wirklichen Raum mit seiner *Wirklichkeit*: mit wirklichen Stimmen schrien nun die Bilder ins Publikum hinein.<sup>1</sup> Schon das: in ein verstummtes Publikum hineinschreiende Bilder – ist ein surrealistisches Geschehen und bereits surrealistischer als die ausdrücklich unter dieser Marke laufenden Kunstwerke. – Zehn Jahre darauf «verzichtete» der Film dann auf einen weiteren «Mangel», auf seine Farblosigkeit. Das bewegte, redende und dröhnende Bild der Welt war nun auch noch bunt und damit nahezu vollständig. Um mit der Wirklichkeit vollends konkurrieren zu können und um den letzten Schein, dass er nur Kunst und «schöner Schein» sei, loszuwerden, gebrach es ihm eigentlich, außer an Geruch und Temperatur, nur noch an einem: eben an der dritten Dimension; und dieses Stadium hat er nun gleichfalls erreicht; die Welt ist eingeholt von ihrem Bilde. In ihm sind wir nun, statt in der Welt. Die aber geht weiter und verfügt über uns, während wir, im Kino sitzend, das läppische Entsetzen genießen.

\*

Einige Bemerkungen zur Ästhetik des 3D-Films:

1. Es stellt sich merkwürdigerweise heraus, dass im 3D-Film, trotz seiner ausdrücklichen Sensationsabsicht, «Spannung», selbst Spannung im rohesten Sinn des Kriminalromans, verlorenght. Um diese eigentümliche Tatsache aufzuklären, haben wir noch einmal auszuholen.

---

1 Dieser sinnliche Widerspruch ist im 3D-Film wirklich verschwunden. Nun ist die Voluminosität wirklich glaubhaft geworden, denn auch für das Auge stehen die Figuren nun im wirklichen Raum, der optische Raum hat sich dem akustischen anbequemt. Nun sind es nicht mehr die Bilder von Sängern, die den ganzen Raum vollsingen, sondern wirklich im Raum auf uns zumarschierende Sänger, die ihn mit Musik erfüllen. Nun stimmt wirklich alles – aber es stimmt eben so sehr, dass wir uns fragen, wozu wir, da wir das alles auch in der wirklichen Welt haben könnten, eine *zweite Auflage* von Welt benötigen.

Wir hatten gesagt: der wirkliche (Publikums-)Raum werde von dem (kaum minder wirklichen) Bildraum überflutet. Durch diese Überflutung sind wir Zuschauer, als Teile dieses Bildraums, zwar zu Teilnehmern des Geschehens gemacht, aber eben doch zu Teilnehmern, die zu totaler Passivität, ja zur Lähmung, verurteilt bleiben. Zwar nehmen wir am Geschehen teil, aber eben ausschließlich als *virtuelle Opfer*. Die Schranken sind gefallen, wir sitzen «mitten drin», aber eben mitten in der Falle.<sup>2</sup> Aufschauerlichste ist die Situation des entmachteten Menschen in der totalitären Situation imitiert, die Situation, in der der Terror dem Ohnmächtigen seine Ohnmacht als totale Teilnahme serviert ... die Situation, in der der Entmächtigte sprechen könnte: «Ich bin bedroht, also gehöre ich dazu.» Man boxt in unser Gesicht – wirklich ducken wir uns –, aber zurückschlagen können wir nicht; man zielt auf uns – in der Tat halten wir die Hand vor Augen –, aber ausweichen können wir nicht; die ausgebrochene Kobra stößt auf uns zu, der führerlose Tank walzt in uns hinein,

---

<sup>2</sup> Man hat mir wiederholt eingewendet, die Durchbrechung der Schranke, die hier dem 3D-Film zugeschoben wird, sei schon längst, zum Beispiel durch Reinhardt (etwa in seiner berühmten *Danton*-Aufführung im Großen Schauspielhaus in Berlin [Deutsches Theater Berlin]) gewagt worden. Da waren, zwischen den Zuschauern versteckt, Schauspieler platziert, die dadurch, dass sie in das Bühnengeschehen hineinschrien, den Zuschauer *als* Zuschauer aufhoben. – Dazu ist zu sagen: Es ist wahr, dass Reinhardt (der gewissermaßen das Verbindungsglied zwischen österreichischem Barock und Film darstellt) die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum oft «aufgehoben» hat, wie er denn überhaupt, trotz völliger Unfähigkeit im Medium des Films selbst, den Film durch seine theatralischen Ideen immens befruchtet hat. – Was aber den speziellen *Danton*-Fall betrifft, so wusste Reinhardt sehr genau, was er damit tat. Im Stück selbst handelte es sich nämlich um «Zuschauer», die einer Tribunalsitzung beiwohnten. Reinhardt machte also aus den Zuschauern wieder Zuschauer, freilich Zuschauer am Tribunalgeschehen. Das heißt: dem Zuschauer teilte er eine *bestimmte* Funktion zu – *während es im 3D-Film völlig unbegreiflich bleibt, in welcher Rolle man selbst an den Schießerei- oder Kollisionseignissen teilnimmt*, und warum man überhaupt bedrohter Zeuge ist.

aber fliehen können wir nicht. Begreiflicherweise wird nun in solcher Situation jene Spannung, die früher dem Handlungsablauf selbst gegolten hatte, rein egozentrisch: in lustvoller Angst fragt man sich: *Wird es mich treffen?* Und da dieses ausschließliche Interesse von der eigentlichen Filmhandlung immer wieder ablenkt, könnte man auf diese eigentlich vollkommen verzichten und die Vorstellung als bunten Abend assortierter Bedrohungen aufziehen. Die «*story*», die Film-Fabel ist zur bloßen Ausrede für diese egozentrische Angst geworden. Das Interesse an den Figuren (vom Aristotelischen ἔλεος\* zu schweigen) ist zum Nichts zusammengeschrumpft, und im Vergleich zu dieser Situation ist die Spannung, die der ordinärste Zuschauer dem Handlungsverlauf des ordinärsten zweidimensionalen Reißers entgegenbringt, geradezu der Inbegriff der ästhetischen Attitüde: mindestens an der *Sache* ist der noch interessiert.

2. Der 3D-Film hat auf die großartige Errungenschaft «Perspektivewechsel» zu verzichten.

Dieser Verzicht entspricht dem Verzicht auf die Großaufnahme, den der Tonfilm erzwungen hatte. Hätte man ein Gesicht (sagen wir das eines jungen Mädchens) so groß wie eine Landschaft projiziert, es aber so leise sprechen lassen, wie Mädchen eben sprechen, so hätte man einen unerträglichen sinnlichen Widerspruch heraufbeschworen; und die proportional mit dem Gesicht vergrößerte (also dröhnende) Stimme wäre um nichts besser gewesen.

Analog müsste man nun im 3D-Film Perspektivesprünge aufgeben. Nehmen wir zum Beispiel den in der Filmwelt alltäglichen Fall eines Selbstmörders, der, den Kopf nach unten, am Fenstersims eines Wolkenkratzers hängt. Der normale Tonfilm lässt, um diese Situation zu meistern, den Aufnahmepunkt mehrere Male wechseln, jetzt führt er die Aussicht in die tief unten liegende Straße, jetzt den Blick des Passanten aus der Tiefe in die Höhe vor. Durch diesen Optikwechsel ist es dem Zuschauer im Kino «vergönnt», an dem Schrecken und den Ängsten beider

---

\* [eleos: Jammer, Mitleid]

teilzunehmen – ein ungeheurer «Vorzug» vor dem Zuschauer im Theater, der ja mit einer konstanten frontalen Optik «vorlieb nehmen» muss. Was geschieht nun, wenn der 3D-Film die bisherige Filmtechnik übernimmt?

Beginnen wir mit der Optik des Selbstmordkandidaten. Schwindelnd blickt er in die Tiefe; das Bild der Straße liegt als kleines Modell tief unter ihm; die Schiebeleiter kommt ihm entgegen. Da wir nun mit seinen Augen sehen, kommt sie auch uns entgegen. Aber wie? Schließlich hängen wir ja nicht, wie der Verzweifelte, mit dem Kopf nach unten, sondern sitzen bequem in unseren Sesseln. Also werden wir nicht den Eindruck haben, dass die Leiter vertikal aus der Tiefe uns entgegensteige, vielmehr den, dass sie sich *horizontal* aus dem Hintergrund nach vorne uns entgegenschiebe, bis sie uns ins Gesicht stößt. Das Vertikale wird also ins Horizontale verfälscht sein. – Ist aber die Aufnahme von der Straße aus aufgenommen, so wird der fallende Körper des Selbstmörders uns in die Augen fliegen; aber wieder nicht in die Tiefe – wir sitzen ja *vor* dem Bilde –, vielmehr wird er unseren Augen wieder horizontal entgegensaufen, wie abgeschossen – ein völlig absurdes Erlebnis, das die Schrecklichkeit des Vorgangs einfach vernichtet, wie sehr wir persönlich auch darüber erschrecken mögen, dass ein Körper uns in Augenhöhe entgegensaust. Tatsächlich geschah ganz Ähnliches in dem Film *The Man in the Dark*: Da fiel eine Spinne vom Plafond. Aber für uns Kinobesucher fiel sie nicht, sondern sie schoss, parallel zum Erdboden, uns in die Pupille.

Der dreidimensionale Film wird also gezwungen sein, zur fixierten Frontaloptik des Theaters zurückzukehren: Dann und dann allein werden solche unbeabsichtigt widersinnigen Eindrücke nicht stattfinden. Nur der auf dem Hintergrunde nach vorne sich Bewegende, zum Beispiel Rennende oder Schießende wird auch den Zuschauer richtig treffen; und der Effekt der Terrorisierung des Publikums wird dann jedenfalls erfolgreich durchgeführt werden können.

Die Diagnose ist also alles andere als ermutigend. Die moralische Situation, in die der Filmbesucher gebracht wird, ist schmäählich; und auf die technisch-künstlerische Errungenschaft, die der Film bisher mit sich gebracht hat, wird man verzichten müssen. Manches scheint freilich dafür zu sprechen, dass dieses harte Urteil schon heute von vielen geteilt wird. Denn die letzten Nachrichten aus Amerika sprechen bereits von ersten Anzeichen flauer Stimmung im Publikum. Ob freilich in der heutigen Zeit, in der ja nicht nur Produkte, sondern die Bedürfnisse nach Produkten hergestellt werden, ein erfolgreicher Widerstand möglich sein wird, das muss offenbleiben.



## 3-D Film and Cyclopic Effect [1954]

Dear Sir:

It would be most naive to assume that a work of art can be improved through the mere addition of a new element: no Rembrandt etching becomes better through the addition of color, and no Hobbema landscape, no *Goldrush* artistically superior to the originals through the transformation of their (alleged) two-dimensionality into three-dimensionality.

Of course the fact that in the 3-D film, the spectator is no longer confronted with, but carried into, the picture, must not necessarily exclude an art-effect. In the Baroque Art a similar effect was looked for. However, the 3-D film is using this effect for one and only one purpose – in order to deprive man of his freedom: the spectator is carried into the world of the picture in such a way that he continually expects to be overrun, smashed, knocked out, shot at ... without being allowed to defend himself against the aggression; thus, he is degraded to the role of a paralyzed participant who enjoys nothing but the thrill of fear; and what he is afraid of, is not, that this or that could happen within the play, but that it could happen to him. It is more than questionable whether this situation, in which he is sentenced to becoming utterly passive and totally egocentric simultaneously, has still anything to do with art, in other words: whether the 3-D film can be justified esthetically. Yet even if it could be justified, the new technique would remain a rather dubious one. Why?

Because there exists an incomparably simpler (and less expensive) method of producing the 3-D effect. If this method has never been used, this is not the fault of the producers who, after

all, do not claim familiarity with psychology; but rather, though in an indirect way, the fault of the psychologists who, still today, are clinging to an obsolete theory of depth perception.

They still take it for granted today that the depth effect is mainly due to, or caused by, the fact of our having two eyes, more correctly by the blending of the two somewhat differing images. This presupposition is simply untrue: no one-eyed man perceives the world as a flat, carpet-like datum; nor do we, when we temporarily look at the world with one eye closed. It is well-nigh incomprehensible that this simple observation could be ignored in the vast literature on space perception. It is high time to take the observation seriously.

This observation will surprise only those who take the ordinary «explanation» of depth perception for granted. For the philosopher, however, this «explanation» can never be accepted as satisfactory. For him the fact that we have two allegedly «flat» images is far from being able to explain their blending into one «deep» one. As a matter of fact, the explaining has to take the opposite course: only because man is a space-being, *only because he interprets the world in three-dimensional terms (not only optically, but through manipulations and locomotions also) is he able to transform the two allegedly flat images into one single deep one.* Once and for all, the one-eyed man refutes the thesis according to which two eyes are required for this achievement.

Incidentally the eyes of most animals are arranged in such a way that they diverge in different directions; thus for most of them there exists no chance whatsoever for partial congruence or for amalgamation of the two images. It would be ludicrous though, to draw from this divergence the conclusion that animals have to resign themselves to two carpet-like flat images: on the contrary their acts of jumping and thrusting prove that their assessing of depth distances works admirably well.

I am not unaware of the fact that the next step of my argument will sound provocative. There are, however, cases in which seeing with but one eye represents the *conditio sine qua non* of depth perception, while seeing with both of them represents its

thwarting. I will call this *punctum saliens of my argument the «cyclopic effect.»*<sup>1</sup>

Everybody knows that painters, when working on a landscape, love to interrupt their work and to close one eye, thus to aim at their paintings «cyclopically.» Why do they do that? Apparently in order to gain a better all-around judgment of their paintings' effect. Yet why can the painter judge his work better through but one eye? For the simple, though paradoxically sounding, reason that the impression becomes actually flat and two-dimensional when the two eyes are confronted with one and the same image. Mark well: one and the same image; for ordinarily it is with two images that the two eyes are confronted. No wonder that a sector within the three-dimensional world that presents the same image to either eye will be interpreted as flat,<sup>2</sup> respectively two-dimensional. Every painting is such a sector within the three-dimensional world.

When, however, the painting is presented to but one eye, the eye will enjoy its ordinary sight, the same that it enjoys when looking at the real world; since it perceives the world as being «deep» and échelon-like, it will perceive the painted landscape in the same way. Time and again I have made the following «cyclopic experiment» with diverse subjects: I made them look at a landscape photo through a hole pierced through a sheet of paper. (The sheet served as a sort of screen, totally covering the world within which the photo found itself, and thus enabling the image to become «world» itself.) The effect was always identical: the foreground immediately jumped into the spectator's eye, the

---

1 See the author's «The Acoustic Stereoscope» in this journal [Philosophy and Phenomenological Research], v. X, No. 2, p. 242. [wieder in: Anders 2017: 256–262, hier: 261]

2 Phenomenologically speaking the term «flat» is not quite correct. No spectator of the film *Circus* will interpret the impression of Chaplin wandering toward the horizon as «flat.» Despite lack of stereoscopic depth everyone will see him as disappearing into the depth of the background. Therefore it will be necessary to distinguish three qualities: (1) flat, (2) deep, (3) stereoscopic.

wings assumed depth, the background seemed to melt into infinity. As each of the tested subjects succeeded in transforming the two-dimensional landscape into a three-dimensional one when looking at it with but one eye, while none of them succeeded in this achievement when looking in the ordinary way, the refutation of the recognized theory of depth perception had become complete.

The conclusion following from this simple experiment is obvious. If we suppose that the presentation of the third dimension is an artistic gain, a «cyclopic film» could replace the extremely complicated and immensely expensive 3-D film. The requirements for such a film would equal zero. A device to cover up one eye, a blind glass or something of the like would suffice – which device could be all the more accepted as the 3-D film up-to-date cannot do without its polarization glasses either. Our device, however, would have the immense advantage of being able to transform every ordinary two-dimensional film into a 3-D film within a second. This means that the special production of 3-D films would forfeit its *raison d'être*. For years I have done this trick of «transformation,» whenever depth was presented in a film; needless to add that there was not one single instance where the trick did not work.

In practical terms: the old films would not be lost to the public which, already today, is used to stereoscopic films – which advantage will certainly dazzle the eyes of the industry in a multi-dimensional way.

The details of the 3-D invention may be ingenious; they are, however, far more complicated than they need to be. The invention started from a *démodée* theory, and the industry had to invest millions to achieve an effect that could have been accomplished just as nicely by the trick of closing one eye.

Isn't it a discouraging symptom of our situation that we are inventing ingenious apparatus, that we even build up new industries, on the strength of weak and obsolete theories, instead of making the inventions superfluous on the strength of a simple phenomenological consideration?



SCHRIFTEN  
ZUR BILDENDEN KUNST



## Louvretagebuch [Fragment 1927/28]

### *Arbeitstechnisches als Vorwort*

V. Gr. (geb. 1904, gest. 1928) hinterließ einen Stoß verschiedenartigster – teils abgeschlossener, teils hoffnungslos überarbeiteter, teils nur skizzierter – philosophischer und dichterischer Manuskripte, deren Herausgabe wir mit der Veröffentlichung dieses seines Louvretagebuches beginnen.

Das Tagebuch läuft von Oktober 1927 bis März 1928. Es ist, wie die mitveröffentlichte Datierung erkennen lässt, unregelmäßig geführt; oft tageweise gestopft, hin und wieder vierzehntägig unterbrochen. Einige Zeitlücken im vorliegenden Text hat man allerdings auf das Konto meiner Streichungen zu setzen.

Zwei Typen von Tagebuchstellen wurden aus inhaltlichen Gründen ausgemerzt: alle zu *bildgebundenen* Betrachtungen, die sich aus der Ebene äußerlich identifizierender Beschreibung nicht erhoben; und alle zu *bildgelösten* Spekulationen, die dort nicht mehr zu landen vermochten, von wo aus sie gestartet waren. (Eine Ausnahme Seite ..., wo über die prinzipiellen Gründe des «Nicht-sehen-Könnens», des «Nicht-in-den-Blick-Bekommens» von Bildern gesprochen wird.) Diese Streichungen stellten, wenn man so will, «immanente Korrekturen» dar. Oft genug hatte V. Gr. über die Gefahren des Zuwenig und des Zuviel und über die Schwierigkeit konstanter Balance in der kunstphilosophischen Arbeit geklagt. Ja, die Streichprinzipien waren geradezu dem Tagebuch selbst zu entnehmen, das zahllose Überklebungen, Übermalungen, Fragezeichen und Selbstglossierungen enthielt, denen unzweideutig die beiden von uns radikalisierten Prinzipien zugrunde gelegen hatten.



Es wäre indessen ein Missverständnis, wollte man die Balance zwischen Bildgebundenheit und Bildgelöstheit als Balance zwischen zwei Wissenschaften, Kunstgeschichte und Philosophie, auffassen. Kunstphilosophie war für V. Gr. keine Anwendung von Wissenschaft auf Wissenschaft. Vielmehr lag für ihn, wie er immer wieder betonte, «Kunstphilosophieren» schon implicite im Kunstwerksehen selbst. Immer wieder hatte er die Zweifrontenvorwürfe zu erfahren: die Philosophen nannten ihn einen Kunstgeschichtler, die Kunstgeschichtler einen Philosophen. «Wer auf der Grenze geboren ist», so schrieb er 1928, «wird verächtigt; besonders, wenn er nicht zugibt, dass es eine Grenze gewesen sei.» 1927: ««Kunstphilosophische Balance», das heißt *über* dem Bild zu sein, und doch über dem *Bild* zu bleiben.» Und ebenfalls 1927: «Selbst mit denen, die mir wohlwollen, wird jede Verständigung unmöglich: ihr irriges Lob ist unerträglicher als der missverständliche Tadel eines Beliebigen; gestern beglückwünschte mich K., dass ich mich «sowohl für Kunstgeschichte wie für Philosophie interessiere; da könnte ich diese doch auf jene anwenden». «Anwenden» – als ob es um die Zuordnung eines Gebietes zu einem anderen ginge. Ich versuchte K. klarzumachen, dass es sich gar nicht um zwei Disziplinen, ja überhaupt nicht um Disziplinen handle, dass schließlich von «Anwendung» gar keine Rede sein könne. Aber der wissenschaftliche Mythos von den a priori getrennten Gebieten, deren Grenzen nachträglich durch seltene Leute mit Auslandspässen überschritten würden, war nicht zu erschüttern. Die Sache liegt doch vielmehr so: man steht etwa vor einem Cézanne'schen Steingutkrug. Die sofort ausbrechende «philosophische» Frage ist nun nichts anderes, als die direkte Auslösung, Antwort, als das Echo auf den Cézanne-Schock; ist nichts anderes, als was bei «Unphilosophischen» sich als staunendes «Nein» entringt; eine Interjektion, die sich – allerdings in gepflegterer Formulierung – zwischen Seele und Bild interjicit. Sie fragt zum Beispiel: «was bedeutet es, dass dieses Ding – dieser Krug – «unheimlich» sein kann? Steigert er sich vielleicht erst durch die Tatsache seiner Abbildung (das heißt dadurch, dass er aus seiner Brauchwelt getrennt und nicht mehr disponibel ist) zur Eigenmacht?» Die Fragen werden fortschrei-

tend abgezogener und abgezogener. ‹Ist nicht die Polemik gegen die Abbildtheorie ebenso blind wie die Theorie selbst, da sie wie diese im Abbild lediglich die Duplizierung der Realität sieht? Ist es nicht gleichgültig, ob man im Abbild die Duplizierung preist oder tadelt, da es sich ja überhaupt nicht um Duplizierung handelt?› Kurz: man ist mitten in der ‹Ästhetik›. Aber nicht dadurch, dass man erst, einer photographischen Linse gleich, anvisiert und das Gesehene einordnet in ein angebliches Gebiet der Philosophie; sondern dadurch, dass das Kunstwerksehen selbst schon weit mehr darstellt, als ein nur begutachtendes Sehen, weil es von sich aus – als genuine Stellung zum Kunstwerk – schon ein Staun-Sehen ist, ein Schreck-Sehen, ein ‹Seinen-Augen-nicht-Trauen›. Der beschriebene, eingestandenermaßen sehr vereinfachte Cézanne-Fall ist natürlich nur einer unter anderen. Vor einem Watteau steigt die Philosophie anders, und wieder anders vor einem Greco. Entscheidend aber bleibt: *‹soll Ästhetik echt sein, so ist sie nicht eine philosophische Disziplin, die sich ad hoc et ad illud aus dem anderen Zimmer Beispiele zusammenholt, sondern ist nur die jeweilige Kadenz über dem unartikuliert stauenden Sehen selbst›.*»

Die Streichgesichtspunkte waren dem Text selbst zu entnehmen; je länger nämlich das Tagebuch geführt worden war, desto mehr hatte es schon von sich aus seinen Tagebuchcharakter eingeübt. Die Stunde des Erlebnisses und des Resultates war rasch hinter dem bleibenden oder zu korrigierenden Resultate der beliebigen Stunde versunken. Was am ersten Tage die Welle angespült hatte, war schon am nächsten sortiert und am übernächsten verarbeitet worden (während noch am gleichen Tage eine neue Welle ungeöffnetes Strandgut – Material für übermorgen – auf dem Trockenen niederlegte). Wieder und immer wieder war der Verfasser auf das früher Geschriebene zurückgekommen, hatte den ersten Eindruck durch den zweiten korrigiert, diese Korrektur durch den dritten Lügen gestraft, durch den vierten als einseitige Wahrheit rehabilitiert – sodass schließlich, wie bei gewissen Bildern, Duktus und Genesis derart sich verdunkelten und vervieldeutigten, dass sie als Duktus und Genesis kaum mehr erkennbar blieben und unter der Politur scheinbarer Un-gewor-

denheit völlig verschwunden wären, wäre das Tagebuch zu Ende geführt worden. Selbst theoretisch längst erledigte Probleme, die ihn persönlich noch erregten, hat sich V. Gr. oft noch einmal in Unersättlichkeit vorgenommen. 1925: «Ich humple meinen Lösungen nach und wenn schon längst das Resultat geschlagen hat, stehe ich lange noch da in der Haltung des Wartenden, wie viel es wohl schlagen wird.» Und 1926: «Resultate sind nicht besser als Sackgassen.» Und gleichfalls 1926: «Wenn eine Frage besonders beharrlich und penetrant mich gequält hatte, durfte die Lösung nicht plötzlich herunterschneien. Dass nur dann Resultate im Traum kamen, wenn der Traum durch einen ergebnislos fleißigen Tag herangeschwitzt war, dass nur dann das ›Einfallstor‹ nachgab, wenn es tagsüber stark bedrängt gewesen war, diese Einsicht kam immer erst in später nachträglicher Rückschau; direkt *nach* dem Einfall war ich nur mürrisch: die subjektive Leichtigkeit und Glätte der plötzlichen Eingebung schien dem methodischen Aufwand die angemessene Hochachtung schuldig zu bleiben und der vorangegangenen Plackerei zu spotten. Diese zweifellos undankbare Antwort des ›undankbar‹ gebliebenen Fleißes auf das überraschende Resultat mag erstaunlich erscheinen. Mir war sie ganz natürlich – vom musikalischen Improvisieren her: findet man sich plötzlich früher, als es im Sinne der zeitlichen Disposition (der angemessenen Takt- oder Taktteilzahl) gelegen hatte, in jener Tonart, auf die man improvisierend hingelenkt hatte, so ist man zwar ›da‹: aber noch unbefreit von dem Impuls des ›Zu-Ende-Führens‹, noch ohne die Abreaktion des ›Weiter-agieren-Wollens‹. Nach dem Einfall begann ich daher stets noch einmal von vorne, versuchte das Resultat wieder zu vergessen und die Qual der Frage (von der niemals ganz leicht Abschied zu nehmen ist) durch eine neue Erledigung überzukompensieren; was durch den Einfall schon klar genug gewesen, wurde durch die Überbestimmung nun wieder vieldeutig. Kurz: ich hasste die Einfälle ... wenn aus Ressentiment, so höchstens aus einem sehr merkwürdigen, das sich innerhalb des engen Ich-Bezirktes selbst abspielte: das Langsame in mir war eifersüchtig auf das verdienstlos Rasche.»

Diese Privatgeschichte des Buches: die geologischen Korrek-

turschichten (die nicht beschreibbar, höchstens photographierbar sind), die späteren Versprengungen in früheren Schichten, die Umlagerung früherer Bruchstücke in neuere Etagen, haben wir – im Sinne des Urhebers – wiederum so radikal wie möglich unsichtbar gemacht. Diese Umstell-, Streich- und Änderungsarbeit war verständlicherweise bedeutend heikler als jene ersten Streichungen, die unter dem sachlich-festen Gesichtspunkt «Bildgebundenheit – Bildgelöstheit» hatten vorgenommen werden können. Die Umstellarbeit war noch die relativ einfachste. Dagegen konnte nur von Fall zu Fall entschieden werden, ob, wie und inwieweit provisorische Formulierungen, mit Fragezeichen versehene Verbesserungsvorschläge oder einfache Textlücken ergänzt werden sollten, ergänzt werden durften. Ob man diese – zum Teil andere ausgeführte Partien – vorbereitenden Stellen einfach unterdrücken und dadurch Lücken und Risse verantworten konnte. Viele stilistische Unfertigkeiten verrieten nicht so sehr inhaltliche Vieldeutigkeit, als vielmehr gerade umgekehrt völlige inhaltliche Klarheit, d. i. Fixierungsbedürftigkeit. Sie wurden, da sie die Lesbarkeit aus dem Takt gebracht hatten, mit den einfachsten Mitteln der Syntax geflickt.

Alles in allem ist also das Gesicht des hier vorliegenden Tagebuches, verglichen mit dem Urtext, sehr verändert. Aber sicherlich hätte niemanden eine veröffentlichte Texttreue mehr gewurmt, als den Textbuchschreiber selbst, der – bei allem Hass gegen unecht Systematisches – in wütender Pedanterie gegen seine improvisierende Natur angegangen war und darauf gehalten hatte, im Provisorischen eigener Entwürfe lediglich eine vorbereitende Maßnahme, ein notwendiges Übel, niemals den Reiz der halben Realisierung zu sehen. Dass ihn trotzdem (oder vielleicht gerade deshalb) als *Thema* das Problem der «Skizze» und eine Typologie möglicher Unfertigkeiten interessierte, besagt dagegen gar nichts. Er selbst hätte gewiss die Umarbeitung der Aufzeichnungen weit rigoroser und ehrfurchtsloser vorgenommen, als es hier geschah und als es grundsätzlich einem anderen möglich ist. So hätte V. Gr. zweifellos die Tagebuchreihenfolge ausgemerzt. Zu einem derartigen Umbau hielten wir uns nicht befugt. Wenn trotzdem das Tagebuch eine unschwer zu spürende

Disponierung verriet, wenn in ihm beispielshalber die zeit- oder die farb-theoretischen Partien ohnehin schon zusammenlagen, so verdankt es das vor allem der Tatsache, dass V. Gr.s Aufzeichnungen erst in der zweiten Phase seiner Louvrebekanntschaft ausführlich zu werden begannen, da er das Museum bereits im großen Ganzen kannte, über Bildmaterial und Wohnungen bereits einigermaßen verfügte, von der Hängeordnung unabhängig war und sich seine Überraschungen selbst aussuchen konnte.<sup>1</sup>

---

1 Zum Systemproblem: «Letzten Endes», so schrieb V. Gr. 1924 von einer früheren Arbeit, «ziehe ich es vor, und zwar gerade *weil* ich an einen echten Sinn von Systematik glaube, unter scheinbarer Improvisation das im echten Sinn Systematische zu verbergen; ja nicht einmal zu verbergen. Denn am Schlusse der Einzelanalysen fällt dem glücklich erstaunten Schreiber das Systematische als Selbstbestätigung zu. Die epigonale Überschriftensystematik verdankt ihre Glätte nur dem Fortlassen; ... fast jeder Aufriss ist ein Loch, in das die blinden Leser nur ruhig hineinfallen mögen ...» Und 1925: «Das Märchen, dass man erst einen Rahmen und die Sache haben muss, um nun darüber zu schreiben, ist unausrottbar. Ebenso unausrottbar, wie jenes andere, dass der Nicht-Künstler «das-selbe» und «benso intensiv» fühle, wie der Künstler, es aber leider nicht gestalten könne. Man schreibt gerade, weil man nichts hat. La vision vient en écrivant. Sie ist nicht vorher da. Und wie sehr der Schriftsteller, um im Schreiben die Vision zur «Rede zu stellen», sich visionslos ins Schreiben hineinschreiben muss, welche phraseologischen, nachher abzubrechenden Sprungbretter er baut, um ins Wasser zu gelangen, und wie er sich selbst noch zu diesem Bau übertölpeln muss, davon ahnt der Nur-Erlebende freilich sehr wenig ...» Selbstverständlich hat das Ganze «systematische Voraussetzungen». Aber nicht in dem Sinne, dass man ein Schema vorauslegt; sondern in einem ganz anderen: «die Tatsache, dass einem dieses oder jenes überhaupt fraglich, schreibwürdig, schreibnötig ist, ist eben Symptom für eine Lücke im persönlichen, nicht nur theoretischen Selbstverständlichkeitshorizont. Der liegt allerdings voraus; aber er wird nicht vorausgelegt.» Und viel später: «... verzichtet eine Arbeit *aus Verbindlichkeit gegen die Fülle der Sachen* auf System, so hat sie sich rigoros zu unterscheiden von jeder unverbindlichen Aphoristik, die systemlos bleibt, weil sie sich nur hin und wieder mit der Sache abgibt. Es gibt Systemlosigkeit aus Fleiß, Fülle und Gerechtigkeit gegen die Sachen, so zum Beispiel bei Max Weber; es gibt Systemlosigkeit aus Faulheit, Laune und Selbstgerechtigkeit. Um die Zugehörigkeit zu diesem letzten Typ

Die wenigen von Material und Hängeordnung völlig abhängigen Notizen aus den ersten Louvretagen, die gehetzten Zeilen über die «Eroberung des Reiches», über die «viel zu vielen Großen», haben wir ebenso wenig veröffentlicht, wie alle anderen privaten oder persönlichen Zwischenbemerkungen.

Die Streichungen dieser Stellen liegen schließlich nicht nur im Sinne des Tagebuches, sondern mindestens ebenso im Sinne unserer Herausgabe. Denn wir beabsichtigen mit der Textveröffentlichung nichts weniger, als ein interessantes document humain zu liefern. Der Zweck unserer Herausgabe kann nur ein rein kunstphilosophischer sein. Dass allerdings ein im Vergleich zu sachlichen Abhandlungen ungeordnetes Gebilde wie dieses Tagebuch in die wissenschaftliche Literatur und Diskussion einzugreifen oder gar einzugehen vermag, das ist uns äußerst zweifelhaft.

*Der Herausgeber*

---

eindeutig abzuwehren, hat man in der Tat zu wagen, in einem äußeren Sinne System in die Arbeit zu bringen. Damit ist keine Konzession wie das Rickert'sche «offene System» vorgeschlagen, das im Grunde genommen «Gehäuse» bleibt wie jedes andere, sich nur in nachträglicher vorsichtiger Liberalität neue Stockwerke und Notausgänge vorbehält; *gemeint ist lediglich System in polemischer Absicht, ein Potemkinsches Dorf gleichsam, das geeignet ist, dem unverbindlichen Aphoristiker einen Systemschreck einzujagen und ihn vom Leibe zu halten ...* Ein Aphorismus, der die Nachbarschaft anderer Sätze nicht verträgt, lebt eben nur davon, dass rechts und links kein wahrer Satz steht; lebt nur von der (unter Umständen reizvollen) Vieldeutigkeit seines Horizontes, den man so «tief» sehen kann wie man beliebt, da er völlig unbestimmt ist; ... die *Wahrheit* des Aphorismus besteht in seiner *Unkritisierbarkeit*; er behauptet sich mit geschlossenem Visier; seinen Geltungshorizont und den Sinn seiner Geltungsgemeinschaft wagt er nicht aufzudecken ...»

*Aus Materialien zu Bildanalysen aus dem Louvre*  
*Zum Problem: Sichtbarkeit, sich Zeigen,*  
*sich Verbergen*

*Rembrandt, Bathseba.* Wo der Mensch und sein Leib nicht koinzidieren, entsteht eine Krise, deren Sichtbarmachung, ja deren sichtbare Evidenz umso unbegreiflicher ist, als anscheinend nur im Leiblichen die Malerei das Seelische zu geben vermag. Diese Diskrepanz hat nun hier einen zunächst zeitlichen, letzten Endes aber «moralischen» Sinn. Einen zeitlichen: der Leib ist langsamer als man selbst; er ist noch, was man nicht mehr ist. Einen moralischen: die Diskrepanz zwischen Mensch und Leib, das Ältersein als man selbst ist hier Scham. Scham allerdings in einem speziellen Sinn: denn im Gegensatz zur Trauer derer, die sich mit ihrem alternden Leib nicht abfinden kann, schämt sich Bathseba gerade, *noch* begehrenswert, *noch* schön zu sein, ja mit dem Schicksal einer unangemessenen Schönheit geschlagen zu sein. Was im biblischen Text nur unglückbringende Schönheit gewesen war, wird bei Rembrandt zur unseligen Schönheit, zur schwermütigen Nacktheit; was die Chronik nur als zeitliches Zusammenfallen von Witwen- und Brautzeit zu berichten hatte, ist hier eine weit mehr als nur zeitliche Einheit geworden. (Wichtig die hochgezogene Braue, die sonst fast ausschließlich beim Manne, beim Geistigen, Kränklichen, Unschönen, Körperbelasteten, nie beim nackten und beim schönen Menschen, nie bei der Frau zu sehen ist: das Gesicht fungiert hier eben nicht – wie gewöhnlich bei Akten – als, wenn auch edelster, Körperteil über den anderen, es ist hier vielmehr die Skepsis, die über den eigenen Leib bereits hinwegsieht.)

Diese Scham ist die ausdrückliche, aber grundsätzlich vergebliche Nicht-Identifikation mit dem trotz allem eben doch Meinigen. Der Ausdruck «vergeblich» reicht noch nicht aus: denn dasjenige, dessen man sich schämt, wird durch die Scham selbst derart ausdrücklich gemacht, dass man es nun in besonderer Intimität birgt und aneignet. Durch diese Doppelbewegung des nicht identifizierenden Aneignens steigert sich Bathseba mehr und

mehr in ihre *eigene Bestürzung*, die nicht weiß, wohin. Dieser Trubel kommt erst eigentlich vor anderer Leute Augen ganz in Bewegung. Und zwar handelt es sich hier um Diskrepanz zwischen dem Aussehen (das nicht abzublenden ist, mit dem man identifiziert wird, und dem man ausgeliefert ist) und dem eigentlichen Selbst, das sich nicht zur Ansicht zu stellen vorhatte.

Die Bewegung dieser Scham läuft nun der eigentlichen Bewegung des Bildes, dem Sich-zur-Sicht-bringen, dem Sichzeigen völlig entgegen. Dennoch ist dieses Wechselspiel nicht etwa Koketterie wie etwa oft bei Watteau, der ja besondere Vorliebe für Rückensicht der Person hat, für ein Sichverstecken im Sichgeben des Bildes und dafür, dass der Betrachter zum Zuseher wird. Da sich Bathseba im Fliehen gerade nicht zeigen will, wie alles Kokette, ja da sie nicht einmal flieht, macht sie von sich aus durch ihr Bleiben, durch ihr resigniertes Sichstellen den zusehenden Blick zunichte.

*Rembrandt, Matthäus.* Die Aufstellung der Weltkategorien eines Malers oder eines Bildes kann die einzelnen Kategorien zwar nicht auseinander ableiten, aber sie in ihrem Miteinander verständlich machen. Eine Kategorientafel des späteren Rembrandt am Matthäus abgelesen, artikulierte sich etwa in: Lauschen; passive Intention = konzentriertes Geöffnetsein; Lassen.

Lauschen, der intentionale Unterschied zwischen Lauschen und Ansehen: Der Sehende ist gerichtet auf ein äußeres Wo. Seine Bewegung geht auf dieses Sehziel los. Der Lauschende bleibt für sich, blendet ab, lässt kommen: passive und intensive Intentionalität. Diese nicht vorstoßende Intentionalität wird sichtbar in der Kommunikation, die sich von hinten verwirklicht: der Engel rührt Matthäus eben von dort, wo Matthäus ihn nicht sieht.

Der Schlüssel für das Verständnis des Primats des Alters bei Rembrandt ist der eigenartige Seinsbegriff, der bei ihm vorherrscht. Es ist das *Lassen*. Dieses Lassen ist, abgesehen davon, dass es kein direktes Tun ist, auch nicht reine Passivität, sondern Resignation im Sinne von: Rückzug aufs *Nursein*. Jede einzelne Handlung, mit der der Mensch beschäftigt wäre und die ihn be-



schäftigte, würde ihn in einer Hinsicht vereindeutigen, damit verfälschen oder verbergen. Das Gestatten als unbeschäftigte Tat geht auf nichts ein, zielt auf nichts ab, öffnet und enthüllt, während jede zeigende und irgendwohin abzielende Handlung auf ein Jeweiliges und Zufälliges sich bezieht und ableitet. Diese Ableitung durch Beschäftigung kommt beim späten Rembrandt nicht vor: das Alter ist die Zeit des Lassens.

Damit im Zusammenhang die Rolle des Blickes: die nachträglich aufeinander gerichteten Blicke (weniger Blicke als dinghafte, auf etwas ausgerichtete Augen, wie sie in jedem Klassizismus nötig sind) kommen bei Rembrandt niemals vor. Die Rembrandtmenschen blicken sich nicht mehr an, im Sinne von Anvisieren (siehe zum Beispiel Braunschweiger Familienbild). Sehen ist Zustand, nicht Akt, und nicht zufällig divergieren manchmal die Augen auf seinen Porträts, da sie eben durchaus nicht auf etwas gerichtet sind. (Ungerichtetheit des Blickes: Porträt der Stoffels 1662.)

Wie alt durchschnittlich bei jedem Maler der Mensch ist, ist dann sinnvolle Frage, wenn in ihr gemeint ist, welches Alter *Modell* für die übrigen Alter ist. Es gibt bei Botticelli Greise, die 40-jährig sind, denn die Falten des Zerfallens sind mit derartiger Energie markiert, dass die Energie das Zerfallen Lügen straft. So gibt es bei Rembrandt Kinder, die alt und erfahren sind, denn Menschsein heißt bei Rembrandt erfahren sein, und dies so viel wie Altsein. Die jeweilige unausgesprochene Idee des Menschen deckt sich mit der jeweiligen durchschnittlichen Altersstufe, an der selbst Menschen von offensichtlich anderem Alter doch teilhaben.

*Problem der Repräsentation.* Die Typen der Repräsentation: etwas ist einfach sichtbar; oder es wird gezeigt; oder es zeigt sich. Innerhalb dieser Möglichkeiten spielt nun die *Manet'sche Olympia* eine außergewöhnliche Rolle: trotz völligen Sichzeigens völlige Kälte, als wenn sie in einem neutralen Sinne nur sichtbar wäre. Oft handelt es sich bei Manet (ähnlich wie bei Velázquez, Goya) geradezu um Anprangerung, das heißt, sie deuten das selbstgefällige Sichzeigen in ein anklägerisches «So bist Du» um. Und zeigt

der Ahnungslose seine Schönheit, so zeigt der Maler, wie jener seine Schönheit zeigt. Zeigen wird (so bei Goyas Majabild, so bei der Olympia) selbst Gegenstand statt des Gezeigten; oder das Sichzeigen des Sichzeigenden wird als Mittel benutzt, um den Sichzeigenden auszubeuten.

*Greco, König Ludwig.* Zwischen Sichzeigen und Sichversagen liegt eine große Zahl von Zwischenformen. Die Zwischenform des Greco'schen Menschen, bzw. das Sichzeigen auf Greco'schen Bildern, schließlich die spezifische Weise, wie sich das Sichtenziehen des Sujets auf dem Bilde zu zeigen vermag, heiße «Vergeblichkeit». Das besagt: während sich in der Hingabe der Mensch noch positiv auf etwas ausrichtet, aus sich herauskommt und sich auf ... hin begibt, fehlt der Vergeblichkeit diese, einem Zentrum entströmende Bewegung. Die einzelne Geste auf dem Ludwigbild darf nicht mehr als direkt expressive genommen werden, sondern nur noch als Summe von (von der Welt) erbetenen, auf Grund der Bitte vergebenen, letzten Endes gleichgültigen Bewegungen. Merkwürdig, dass diese Erbetenheit und Vergeblichkeit, dass die Zeige- und Sichtbarkeitsunlust sichtbar ist. Aber vielleicht ist nur diejenige Sichtbarkeit wirklich lohnend, die ihre eigene Phänomenalität vergessen macht, ihre Oberflächenhaftigkeit paralyisiert und die nicht nur Tiefenschichten, sondern sogar das ihr entgegengesetzte Prinzip des Verzichts und des Versteckens in sich sichtbar werden lässt. – Unter drei Gesichtspunkten kann die Vergeblichkeit genauer bestimmt werden. Alle drei sind bewusst außerästhetisch, denn dass sich etwas der Sichtbarkeit entzieht, ist innerhalb der Dimension des Nurchtbareren unbegreiflich. Sichtbarsein ist dann ein bestimmter Modus des Menschseins: Anvisiertwerden (zum Bild werden, nichts als Sichtbarwerden) ein unangemessener Eingriff in das Menschsein; Anprangerung. Unter einem derartigen Aspekt hat die «Vergeblichkeit» folgende drei Bedeutungen: 1. Jedes Aussehen, selbst das reservierteste, ist als Aussehen bereits ein Weggeben wider Willen, ein Sichvergeben, ein Sichtetwasvergeben, das entweder aufgespart und nicht vergeudet werden sollte, oder das umgekehrt zu zeigen sich nicht verlohnte. Ist auch das Aus-

sehen «meines», so doch nur illusorisch: man selber sieht es nicht, aber der andere hat es im Auge. Versteckbar ist Aussehendes, das heißt Einzelnes, das aussieht, nicht Aussehendes als solches. Was man auch tut, man sieht aus, und verrät willenslos das Beisichsein. 2. Jedes Aussehen, jede Geste ist gleichermaßen nichtig und vergeblich. Sie ist nur Aussehen. Dass die Geste noch eigens posiert werden soll, um obendrein im Bilde verewigt und gerettet zu werden, verschärft ihre Lächerlichkeit bis zur Unerträglichkeit. 3. Die vergebene, vergebliche Geste vergibt es dieser Welt, in der man nun einmal «aussieht», in der man sich nun einmal, wie man sich drehe und wende, in jeweiliger Position ist, dass auch von ihr Aussehen und Position verlangt wird. So trägt Ludwig sein Szepter und zeigt resigniert die Insignien seines auf ihn geladenen, zu Aussehen und Ansehen verpflichtenden weltlichen Königtums.

*Zur Blamage: Watteau, Gilles.* Hier versteckt sich die Tragik unter der Hülle der Mode. Was Busoni an Hoffmanns Erzählungen hervorhebt, dass der Zweikampf bei Tanzmusik ausgetragen werde, das findet auch hier grundsätzlich statt. Bei Watteau ist das Genre nicht unmittelbar und harmlos als Genre gemeint, sondern es ist die Zuflucht der Tragik, die zu ernst ist, als dass sie sich als solche zeigte. Dass Gilles trotz allem sichtbar ist, und zwar exponiert, ganz en face, in lächerlicher Größe dasteht und durch den tiefen Horizont und die nur bis ans Knie reichenden Nebenfiguren hoch emporgehoben wird, das macht ihn blamabel. Ebenso, dass die Beleuchtung ihn gleichsam nicht ernst nimmt. Gerade das Gesicht ist *nicht* beleuchtet. Die Geste des Sichverbergens geht so weit, dass dasjenige, was nicht direkt angeprangert wird (so im Gilles die meisten Nebenpersonen), in Rückwendung gegeben wird. (Beachten, dass auch Spitzweg, der in besten Stücken etwas Watteauhaftes hat, ebenfalls die Welt oft in Rückwendung darstellt.)

*Zu Manet, Olympia.* Repräsentationsart: ein Sichzeigen «ohne Ansehen der Person». Das heißt der Hochmut der Vollkommenen macht jede Werbung und jedes Entgegenkommen von ihrer

Seite sowohl überflüssig als lächerlich, ihres Ansehens nicht wert. Auf Grund dessen, als was Olympia sich zeigt, auf Grund ihrer ostentativen Vollkommenheit, hat sie ein gewisses Recht, alle für gleich anzusehen, von allen als Gleichen abzusehen, und durch diese Ignorierung alles sich einfach und scheinbar schamlos freizustellen. Olympia rächt sich am Beschauer, indem sie selbst sich zu verbergen für unnötig hält.

*Manet (Schatten)*. In zwei Beziehungen dürfen Schatten nicht einfach als Negative aufgefasst werden. Es gibt einmal das «*Schattenhafte*», jenen Schatten, der eine selbstständige und positive Ausdrucksqualität darstellt. Er ist nicht nur sichtbar, sondern er macht sichtbar. Ausdrucksschatten. Dann gibt es (analog zur Lokalfarbe) gleichsam den lokalen Dingschatten, als zugehörige Eigenschaft, die den Gegenstand als räumlichen konturiert, festmacht und modelliert. Diese beiden Schattentypen sind Analoga zu den Farbtypen: Ausdrucksqualität und Lokalfarbe. Erst ein dritter Typ Schatten ist eigentlich dingzerstörendes Prinzip. Er ist insofern dingzerstörend, als er dieses in ein ihm *zufälliges* Aussehen hineindrängt (siehe die experimentierenden frühen Radierungen von Rembrandt). Manet ist in seinen repräsentativen Bildern schattenlos, so im «*Fifre*», im Zola-Porträt, in der «*Olympia*». Hier vermeidet er die Schatten des dritten Typs; denn dieser Schatten kommt dem Menschen gleichsam nur insofern zu, als er auch *res extensa* ist; er kommt nicht dem Menschen als Menschen zu.

Indessen greift Manet, wenn er schattenlos malt, nicht archaisierend zurück auf jene Malerei, in der Raum und Zeit, Sonnenstand und Objektstand und damit die momentanisierte Schattierung noch keine Rolle spielten. Sondern er wählt, jedenfalls oft, diejenige natürliche Gelegenheit (in der zeit-räumlichen Welt), in der das Ding keinen Schatten wirft, vom Schatten keines anderen Dinges verdeckt ist. Schattenlose Welt erreicht er dadurch, dass er die Mittagsstunde wählt: siehe zum Beispiel die ganz kurzen Schatten des *Fifre*. Welche Konsequenzen bringt diese Schattenlosigkeit mit sich? 1) Das Ding wird wieder es selbst, es wird

nackt, das heißt ganz sichtbar; es ist nicht konstituiert und modelliert durch den Zufallsstand von Lichtquelle und verdeckender Außenwelt. (Damit also im Zusammenhang das exponierende Anprangernde der Manet'schen Malerei.) 2) Die Eigenwelt des Dunklen wird aus ihrem Schattendasein befreit, wird eigene Qualität, das Dunkel wird Farbe. Statt verdunkelter Sichtbarkeit, sichtbares Dunkel. Den dritten Schattentyp (Schattenhaftigkeit des Dinges, des Menschen) vermeidet übrigens Manet durchaus nicht, und zwar aus dem gleichen Grunde, aus dem er den puren Konstellationsschatten umgeht. Für den ersten Schattentyp ist schlagendes Beispiel das Manet'sche Frauenbildnis aus dem Luxembourg. Das Gesicht ist voller Schatten, aber nicht insofern es ein Raumd Ding ist, das auch in sich Schatten birgt, sondern weil das Gesicht bereits *vor-räumlich*, *vor-optisch* «schattenhaft» gemeint ist, als ein Jagdgrund voller Verstecke, ein Gelände voller Fallgruben, in dem das Dunkel nistet und das Helle, sich verdunkelnd, hängenbleibt. Diese Frau schattenlos zu malen, wäre ihr unangemessen.

Der Glaube, Manets Malerei mit Zurechnung zum Impressionismus ganz zu treffen, ist irrig. Gewiss hat er in Seebildern oder etwa im Venedigbild ausgesprochen impressionistisch gemalt; aber die Umgehung des Schattens bei Manet, und die Schattenvermeidung im eigentlichen Impressionismus sind zweierlei: in den repräsentativen Bildern, Olympia, Fifre, vermeidet Manet den Schatten, um Ding und Mensch in aller Deutlichkeit darzustellen; die Impressionisten umgehen ihn gerade, um seiner dingbewahrenden, weil modellierenden Wirkung auszuweichen. Verwenden sie ihn, so nur als dingauflösenden, und nur um den Gegenstand vergehen zu lassen im Ganzen des ungegenständlichen optischen «Umstands». Der Schatten weitet sich, etwa in Monets Dämmerbildern, analog eben zum *Dämmern*, wie der beleuchtete Gegenstand sich in diffuses Belichtetsein auflöst. Diese Schattenvermeidung ist sehr deutlich bei dem einzigen aus nicht optischen Motiven den Gegenstand verwischenden Impressionisten, bei Carrière (siehe Bild im Luxembourg): Schatten und Dunkelheit sind hier nichts als Auflösungsformen, das Dunkel flutet nicht anders als das Licht; aber die Auflösungsmittel, die

optischer Natur sind, haben keine optischen, sondern psychologische bzw. erotische Motive. Auch bei Carrière löst sich der Mensch auf, aber nicht wie bei Pissarro oder Monet als Farbfleck unter Farbflecken, sondern als Partner im Kuss.

*Material.* Versuch, nach dem eigentlichen Material oder den Materialien zu fragen, aus denen die Welt eines Bildes zu bestehen scheint. Es gibt Welt, sozusagen in der materialen Tonart «Holz», selbst wenn Fleisch dargestellt ist, Schiefer, Watte, Schaum. So ist etwa für Signorelli der Nullpunkt des Materials Stein; daraus ergibt sich die typische Konsistenz der ganzen Welt, sie splittert, muschelt sich aus; siehe Heiligen Hieronymus. Bei Mantegna Analoges: bei ihm ist allerdings alles gleichsam um einen Aggregatgrad fester als in Wirklichkeit: Stoff wie Leder, Leder wie Holz, Holz wie Stein.

*Tintoretto, Entwurf zum Paradiso.* Hier ist der Raum nicht nur um die Horizontale gedreht, sodass der Raum diagonal zum Beschauer läge, sondern (als Plafondgemälde) auch vertikal gedreht. Dadurch entsteht eine völlige Auslöschung der Oben-unten-, Rechts-links-Orientierung: ein Raum, der entsteht, wenn man den Kopf weit nach hinten überlehnt. Dann wird der Tintoretto-Raum im Paradiso sogar verständlich, obwohl die kuppelhaft übereinanderliegenden Ränge vertauscht sind: das Hinten ist größer als das Vorne. Man drehe langsam, sodass noch immer das Vorne vorne bleibt, den Kopf ganz nach hinten über; dann ist die Rückwand des Zimmers noch immer hinten und doch unter Umständen größer als das Vorne. Dennoch ist der Raum auch dann noch nicht eindeutig, denn er ist nicht von konstant gleicher Dichte; es gibt mehrere Felder. Einen einzigen rein perspektivischen Gesichtspunkt wird man vergeblich suchen. Dadurch tritt ein völliger Schwindel ein. Die Welt wird unmenschlich, der menschliche Gesichtspunkt (im wahren Sinne seines Sehens in aufrechter Haltung) schwindet; mit ihm die im Vordergrund gewöhnte und vorgestellte Welt, zu deren Qualität das Vorne gehört. Die Inkommensurabilität des Raumes wird evident, wenn man die Entfernung der Gruppen und der Ränge der Hie-

rarchie untereinander zu bestimmen versucht. Eine solche Bestimmung ist unmöglich. Den Wolken, die sich zwischen den Rängen befinden, kommt gewissermaßen keine bestimmte Größe zu: sie gehören weder der Raum- und Größenbasis des einen noch des anderen Reiches zu, bleiben trotz Bestimmtheit ihres Konturs größenunbestimmt.

[Textstücke]

*Phantasie*

den ...

An der Spitze einer Lehre von der Phantasie hätten folgende zwei alternative Bestimmungen zu stehen:

1. Kommt einem «phantastischen» Gebilde schon vor seiner optischen Realisierung eine andere allgemeinere, verbindlichere, zum Beispiel mythische Wirklichkeit zu, so ist die Phantastik *echt*. So ist etwa der assyrische Löwenmensch schon vor-optisch Doppelwesen: so wird er gefürchtet, so verehrt. Er verdankt seine Verdichtung nicht erst seiner nachträglichen Realisierung, die nunmehr allerdings überzeugt.

2. Anders, wenn von vornherein ein Weltbegriff vorherrscht, der die (im Gegensatz zur Phantasiewelt) «eigentliche», «einzig wirkliche» Welt zu treffen meint. Entsteht ein phantastisches Gebilde dadurch, dass Teile der «eigentlichen» Wirklichkeit post hoc in der unverbindlichen Ebene der Sichtbarkeit wirklichkeitszuwider *zusammengeknüpft*, *ge-dichtet* werden, so ist die Phantastik *unecht*. (Naturalistische oder *Additionsphantastik*; so nahezu bei Böcklin.)<sup>1</sup>

Diese Echtheits- bzw. Unechtheitsdefinition ist keine nur ge-

---

1 Wenn man allerdings ausdrücklich Wirklichkeitsbruchstücke zusammensetzt, weil ihre Chaotik bereits als eigentlich unverbindbare schauerliche oder lächerliche, «*phantastische Wirklichkeit*» erlebt wird, so tut man, wie die Wortzusammenstellung «phantastische Wirklichkeit» zeigt, den Bedingungen echter Phantastik Genüge. (Man denke an die Klebbilder seit dem italienischen Futurismus.)

netisch-historische. Echtheit ist *sichtbar*.<sup>1</sup> Freilich nicht *ohne weiteres*, sondern erst dann, wenn das Moment des Historischen dem Akte des Sehens selbst einverleibt ist: man sieht ja nicht Bildwerke *und* weiß außerdem von ihrer Historizität, sondern ihre Zeit- und Situationszugehörigkeit hängt ihnen als sichtbare Qualität mit an: man sieht sie *als* historische; bzw. Echtheit ist erst dann auch sichtbar, wenn man geschichtlich zu sehen versteht.

So eindeutig auf den ersten Blick die beiden Phantasiebegriffe erscheinen, so paradox werden sie doch bei näherem Hinsehen.

Phantasiert denn überhaupt jene «*echte*» Phantastik, da sie doch den Boden des ihr Realen gar nicht verlässt? Gibt denn nicht die *unechte* Phantastik nur vor, zu phantasieren, da sie doch selbst, wenn auch ohne Geständnis, ein Kind des Naturalismus ist? In der Tat sind diese Fragen nicht rhetorisch. Unsere Bestimmungen gaben keine Typen, sondern nur Richtungen. Der kunsthistorische Bestand dessen, was man «phantastisch» nennt, liegt *zwischen* beiden Polen. Kein Wunder: stellen doch auch «Verbundenheit» und «Unverbindlichkeit», denen wir die Phantasietypen zuordneten, nur Grenzfälle dar.

Hier hat nun mit der kunsthistorischen Interpretation zugleich die philosophisch-ontologische einzusetzen: entspricht doch jedem spezifischen Phantasietypus ein spezifischer Seinsinn.<sup>2</sup> Auch die Titel: *Wirklich-Sein* (etwa des mythischen Phantasmas) oder «*nur-Phantasiert-Sein*» bezeichnen ja bereits Seinsmodi. Indessen ist durch die nackte Platzierung eines Bildsinnes zwischen diese beiden Seinsinne der Seinsbestimmung eines Bildes erst wenig gedient. Nunmehr gilt es in historischer Forschung jeweils auszumachen, welchen Ernst, welche Verbindlichkeit, welche Wirklichkeit jeweils das Bildwerk verkörpert.

---

1 Dass es Echtheitstäuschungen gibt, sagt gegen ihre Sichtbarkeit ebenso wenig aus wie die Tatsache der Sinnestäuschung gegen das Sehen als legitimes Erfahrungsmittel.

2 Siehe Husserls «Doxische Modalitäten». Die Bildwelten sind sozusagen leibhaft gewordene doxische Modalitäten. (Husserl, Ideen I, § 104, S. 215 f.)



*Reproduktion*

den ...

Was man auf der Reproduktion gekannt, wird auf dem Original, als wäre es deren Kopie, mit Befriedigung wiederbegrüßt. Nichts macht blinder gegen das Original als die Kenntnis seiner Reproduktion. Und es erfordert eine ausgesprochene Destruktionsübung und eine Erziehung im Vergessen, um die koloristisch-kompositorische Einheit eines in unfarbiger Reproduktion altvertrauten Originals wieder «von vornherein» zu sehen.

Die (meist schädliche) Rolle der Reproduktion ist kaum abzusehen. Manch Großer wird durch seine irr tümliche Verbreitung und seinen unrühmlichen Ruhm völlig vergessen. So ist Millet zu bekannt, als dass man ihn ebenso unbehindert für sich entdecken könnte, wie irgendeinen Kleineren. Er erstickte in dem Ruhme, den man mit den missverstandenen Reproduktionen seiner Abendstimmungen über ihn ausgoß; und sein Angelusgeläute schien uns verdächtig und dumpf wie die Plüschmöbel seiner internationalen Liebhaberinnen.

Dass dieser Mann die kühnsten, Cézanne nicht nachstehenden Kompositionen malte, dass das Wagnis eines Frauenringkampfes innerhalb seiner Möglichkeiten lag, ist in der Tat so unwahrscheinlich, dass wir zumeist nichts sehend – an diesen Bildern vorbeigehen.

Ein äußerst wichtiger Teil der Kunstgeschichte ist noch ungeschrieben: die Geschichte der Reproduktionen, die zumeist das Unbekannte unbekannter machen, als das Abgebildete bekannt, die Geschichte der Reproduktionswahl, der Reproduktionsaufassung (die offenbart, *was* man im Original sah), der Popularitätshypothesen, der Erfolge und Blamagen; kurz: die Geschichte des Bleibens, die mindestens von der gleichen Wichtigkeit ist, wie die Werk-Entstehungsgeschichte, die allein man bisher gepflegt hatte.

*Sehen von Bildern*

den ...

Kam von Symphonieprobe.

Nirgends Fuß gefasst. Völlige Skepsis an der Möglichkeit ausdrücklicher Bildbetrachtung. Ob nicht letzten Endes die Unpopularität der bildenden Kunst zu verstehen ist aus ihrem spezifischen Zeitsinn, das heißt aus ihren Anforderungen an Zeitbegabung, Zeitdisziplin, Zeitselbstständigkeit des Beschauers? Während die Musik den Hörer vom Anfang bis zum Ende als Wellenreiter auf sich trägt, während Musik- und Hörzeit kongruieren, gibt das *Bild* für die zeitliche Strukturierung des (notwendig zeitlichen) Seh-Aktes nicht die mindeste Hilfe an die Hand. Auf nichts anderem als auf dieser Hilflosigkeit beruht wohl die so verbreitete Scheu, Museen überhaupt zu besuchen, auf nichts anderem beruht die Museumsnervosität derer, die sich nun einmal hineingetraut haben; durch nichts anderes erklärt sich schließlich der charakterlich so eindeutige Typus des Kunstgeschichtsstudenten, der unüberprüfbar und beliebig mit seiner Seh-Arbeit fertig sein darf, ja tatsächlich fertig sein kann.

Der kapitale Zweifel der Bildnervosität ist der «*ob man denn eigentlich schon <zu-Ende-gesehen> habe*». Er fragt in verschiedene Richtungen: wie man das anzunehmen habe, was sich bildmäßig anbietet; ob mit kurzem Dank oder mit einem langen Blick, der das Angebotene zu schätzen weiß; ob man den (schon im ersten «Augen-Blick» erstaunlich fertigen) Blick erstarren lassen solle, ob man in Offenheit und Spannung einer weiteren Offenbarung des Bildes entgegenzusehen habe, oder ob man schließlich von Stelle zu Stelle ablesen solle.

Alle drei Versuche schlagen gleichermaßen fehl. Die Starre verliert ihren Gegenstand sofort. Die Spannung und das (über sein Ende völlig ungewisse) Warten entspannt sich rasch zu einer (nur noch scheinbar «auf etwas» gerichteten) langen Weile, die dann ihrerseits an einem relativ zufälligen Zeitpunkt sich aufgibt, um schließlich vor einem anderen Bilde wieder zu beginnen. Das Ablesen schließlich versucht an den verschiedensten Stellen buchstabierend anzusetzen – jede Reihenfolge bleibt gleich sinnlos, eben weil sie Reihenfolge ist.

In der Tat ist die Hilflosigkeit des amerikanischen Termingenießers im Louvre nicht *nur* seine Schuld; sie ist jedenfalls mitmotiviert durch die spezifische Zeitneutralität des Bildes (und der Bildersumme) selbst. Kaum weniger als er (wenn auch genierter und wichtig nehmender) ähneln auch wir dem äsopischen Schwein, das kauend stets auf die jeweils nächste Eichel schielte, um schließlich keine einzige zu verdauen.

den ...

Wieder durch Musik befangen. Misst man sich der Zeitneutralität des Bildes dadurch an, dass man den anvisierenden progresshaften Akt des Hinsehens entspannt, um in einen (wiederum nur sehr wenigen Bildern adäquaten) zeitstationären Zustand der Versunkenheit zu verfallen, so mag zwar für Augenblicke das Bild auftauchen («plötzlich ist es da»), aber zumeist entgleitet es vollkommen. Nur dasjenige Objekt gibt sich dem Versunkenen, das von sich aus aktive Anvisierung nicht benötigt; so die Musik, die ohnehin, aufdringlich, unlokalisiert und ohne Anvisierungsanspruch sich präsentiert und da-ist.

Diese grundsätzlichen Schwierigkeiten legen den Zweifel nahe, ob «Ansehen», ob «Eigens-mit-ihnen-beschäftigt-Sein» überhaupt der adäquate Verkehr mit Bildern sei; ja, ob nicht bereits der Begriff des «Zu-Ende-Sehens», selbst wenn er nicht zeitlich-extensiv, sondern intensiv verstanden wird, ein Missverständnis darstelle. Oft jedenfalls wirkt sich das eigens inszenierte zeitbegrenzte Zusammensein mit Bildern ebenso krisenbringend und kommunikationshindernd aus, wie das Rendez-vous zweier Personen, denen nach langer Trennung ein einziger Tag des Zusammenseins gegeben ist, und die sich qualvoll pausenlos miteinander beschäftigen, um ja nichts zu versäumen; obwohl sie ja ohnehin beieinander sind. («Überrealisierung») In der Tat geben sich Bilder in häufiger gelegentlicher Begrüßung und im täglich kurzen Blickwechsel selbstverständlicher als dem bohrenden Blick und der unsicheren Versunkenheit. Relativ tröstliches Resultat heutigen Louvrebewebesuches, dass die Skepsis an der *Möglichkeit* ausdrücklicher Bildbetrachtung auch zur Skepsis an deren *Nötigkeit* wurde: trotz aller Hast und Verweilungsunlust erhielt

sich ein natürliches Einvernehmen mit den Bildern, die Verweilen und eigenes Anvisiert-Werden von sich aus nicht zu verlangen schienen. Man wusste gegenseitig, dass man da sei, warf sich keine vielsagenden und keine ausdrücklichen Tiefblicke zu, die eben, wie überall, die Normalität wirklicher Kommunikation auch hier nicht ausgemacht hätten.

*Vor Monet*

den ...

Jede wirklich «eingehende» Interpretation müsste auch auf den *Stil* des zu interpretierenden Bildes eingehen, müsste in seinem Stile sich bewegen. Tut sie das nicht, so bleibt die «*adaequatio*» von Erkenntnis und Sache eine ganz partielle und fragwürdige. Freilich ist die verlangte Adäquation eine theoretisch ungewohnte. Aber sie besagt nicht etwa – was ja auch von vornherein unmöglich wäre – eine mysteriöse Deckung des Sprachbildes mit dem besprochenen Bilde selbst; sie bedeutet lediglich (wenn man den Titel «Imitation» hier überhaupt noch mit Recht benutzen darf) eine «*motorische Imitation*», ein Mitmachen eben jenes Bildungsimpulses, der das Bild zum Bilde verfestigt hat. Dass dieser Impuls in der *Sprache der Sprache* zu einem anderen Resultat führt, als in der Sprache des Bildes, ist nicht nur selbstverständlich, sondern geradezu der Zweck des Unternehmens; denn ein Bild durch seine Duplikation zu deuten, wäre ja eine völlige Sinnlosigkeit.

In der bildenden Kunst selbst ist eine derartige motorische Imitation, die sich geradezu zur motorischen *Verwandlung* des Künstlers in seinen Gegenstand steigern kann, ganz geläufig. Ein Zittriger will mit zittrigem, ein Plumper mit plumpem, ein Feiger mit «feigem» Duktus Bild werden. Auch hier mag das schließliche *Bildresultat* gänzlich vom Sujet abweichen; ist die motorische Imitation evident, so erübrigt sich die andere. (Wie oft fällt ein Bild auseinander, weil für die Gesamtheit des Darzustellenden ein Generalnenner-Duktus nicht gefunden zu werden vermag; wie stark wird ein Bild, wenn ein einziger Duktustyp das Bild aufbaut, resp. wenn der Duktus des «Hauptsujets» die ganze im Bilde mitgegebene Welt mitergreift.)

Gelänge es, die Interpretation dem jeweiligen Bilde *stilistisch* anzugleichen, so wäre damit nicht etwa nur eine «sonderbare Form der Theorie» kreiert. Die Leistung wäre eine methodische: der Betrachter stünde bereits durch die Interpretation selbst in derjenigen Haltung, aus der allein das Bild angemessen sichtbar wird. Die Frage, wie sich eine solche Forderung mit der sogenannten «Wissenschaftlichkeit» (qua Arbeitsgesinnung und -stil) verträge, wäre die letzte, und wahrscheinlich die allerleerste. *Denn durch die Stiladäquation hätte ja die Analyse im Gegenteil schon mehr erreicht, als jedes durchschnittliche wissenschaftliche Urteil: nicht nur Wahres über das Bild zu sagen, sondern dasselbe wie das Bild zu besagen, ja schließlich – in der Sprache der Sprache – die Wahrheit des Bildes zu sein.* Damit rückt die Angelegenheit in den großen (außer von Schlegel kaum je gesehenen) *Fragenkreis der Übersetzung und Übersetzbarkeit*, der weit über die literarischen Spezial-sorgen hinausreicht, und einen ebenso primären Problemkreis darstellt wie derjenige des sogenannten «Erkenntnisproblems», wenn nicht sogar beide Kreise völlig miteinander kongruieren.

Nirgends scheint die Forderung der Stiladäquation (der die bisherigen Analysen überhaupt nicht nachgekommen sind) so erschwert, wie gegenüber impressionistischen Bildern, deren Passivität und Zuständlichkeit bereits den «Gang» des sprachlichen Satzes zu verbieten scheint, deren impersonales «es» schon dem *Sinn* und dem *Stil* des üblichen Urteilsmodells widerstrebt.<sup>1</sup>

Dennoch ist auch hier die Übertragung nicht grundsätzlich unmöglich. Beweis ist die gleichzeitig mit der impressionistischen Malerei entstandene impressionistische Dichtung, oder etwa James Joyces Werk.

---

1 Damit ist wohl die Tatsache gemeint, dass (im Gegensatz zu einem «er-Urteil») in einem «es-Urteil» («es ist heiß») nichts mehr über ein substratum praedicationis ausgesagt wird. Das «es» ist ja niemals heiß. (Der Herausgeber)

den ...

Dies alles, jedenfalls als methodisches Programm, sehr zweifelhaft. Es gilt dagegen stricte für die Improvisation ...

... fährt der Zeigefinger auf den Gleisen des Bildes mit, so ist er alles andere als nur zentrifugaler Zeigefinger: er leitet zentripetal den jeweiligen Bewegungsimpuls und die jeweilige Melodie des Bildes über Arm, Schulter, Brust dem ganzen Körper zu. Diesem, auf den Leib übertragenen Bewegungsstil misst sich im ersten Reden die Sprache an; ja, sie misst sich nicht nur an, sie spricht mit der Bewegung mit; sodass es ihr beispielshalber völlig unmöglich ist, bei einer splitternden Bewegung einen runden Satz, bei einer runden Bewegung einen splitternden Satz, bei einem Daumierduktus Ingreshaftes, bei einem Ingresduktus Daumierhaftes, über die Lippen zu bringen. Diese unvollständigen, von der Geste mitgenommenen, in der Geste aufbewahrten Worte sind, wenn auch noch so ephemere, wahr: in ihnen gibt sich das Bild leibhaft, als das, was es ist.

Wird indessen bewusste Stilanmessung getrieben, besonders geschrieben, versucht die Sprache, ohne die Unterstreichung der Geste die Bildmelodie selbstständig nachzuzeichnen, so wird sie künstlich und bombastisch, ähnlich jenen «absoluten» Filmen, die in strikter Parallelisierung Musik ins Optische zu übersetzen suchen und um das Eigene beider Gebiete sich nicht scheren. In der Tat wäre das nichts-*sagende*, unendlich-viel-*besagende* Bild vollkommen überflüssig, könnte die Sprache dasselbe sagen wie die bildende Kunst. Der Mangel an Parallelität, das Fiasko versuchter Parallelisierung, ist eben Beweis für etwas durchaus Positives: für die Vielheit der Spezifitäten.

Der Rekurs auf den «*Abbildsinn*» des Bildes bezweckt alles andere als eine psychologistische Rehabilitierung der Abbildtheorie oder des (von den Gegnern der Abbildtheorie nachträglich erfindenen) Naturalismus.

[Notizen]

*Carl Sternheim*

der mit jenem Mute, der weiß, dass er nichts riskiert, alle Louvre-bilder (bis auf eines) für unnötig erklärte, ist dieser Rettungsversuch unbekannterweise gewidmet.

*Louvre-Brief\**

Was uns immer wieder gemeinsames Formulieren versuchen ließ, war eine gemeinsame Empörung: Empörung über die Professionals, die gläubig mit einer Grundzahl von (mehr geometrischen als wahrhaft philosophisch-formalen) Termini vermischt mit einigen (Identifizierung des Werkes gerade ermöglichenden) Inhaltsangaben auch nur etwas über das Werk auszusagen [vermeinen]. Nicht, als ob wir uns gegen Wissenschaftlichkeit aufgelehnt hätten, im Gegenteil, wir bestritten ihre Wissenschaftlichkeit; und hatten stets das schlechte Gewissen, wie ist überhaupt über Kunstwerke zu reden möglich? Diese Frage soll hier nicht theoretisch gelöst werden, sondern durch die Deutungen selbst der Antwort zumindest nähergebracht werden.

Bleibt die Frage, ob eine derartige Aufgabe, über Kunst zu reden, nicht in gewissem Sinne *nötig* ist. Nötig – wenn auch nur für uns selbst, um zu wissen, ob jene degoutante Alternative aus Lob und Erklärung (wie sie nicht nur der Louvreführer verzapft), also jene Alternative von Interjektion und Berichterstattung dem Sein der Bilder ebenso inadäquat ist, wie die erste Alternative.

*Skizze*

Vor Daumier-Skizze: Wie wenig sich doch die Skizze darin erschöpft, dass sie knapp das Wesentliche gibt. Das Wesentliche an der Skizze ist die Kongruenz von Sujet-Zeit und Realisierungs-

---

\* [Nicht gestrichener Abschnitt aus einem längeren Einleitungstext mit dem Titel «Louvre-Brief».]

zeit, Sujet-Tempo und Zeichentempo. Ein rasendes Pferd, dem man die Mühseligkeit der plastischen Arbeit ansieht, erstarrt durch die Inkongruenz beider Zeittypen. Bezeichnend, dass bei Lessing das Zeitproblem vor der *Plastik* auftaucht.

In der Tat können nur Augenblicke skizziert werden, weil sie die Skizze verlangen. Eine Gebirgskontur zu skizzieren, ist unsinnig – oder besagt im besten Falle, dass dem Zeichner nur ein einziger Augenblick zur Verfügung stand (den die Kontur nicht verlangt). Oder dass das Statische {...} werden soll.

In der Tat *kann* ein Stuhl, eine Bergkontur Skizzierung verlangen. Wenn sie als Momente einer gesamten Momentansituation angehören. Ja sogar noch aus einem anderen, anscheinend entgegengesetzten Motive: da man auf sie (gerade *als* Statisches, als Bleibendes, als Unbezeichnendes, Unwichtiges, Hintergrundliches) höchstens *einen* Augenblick verschwendet, kommt ihnen unter dem Gesichtspunkt des überschärften Bild-Augenblickes nur skizzenhafte Bedeutung zu.

Die μέθεξις\* des Kunstwerks an seinem Objekt ist nicht nur Duktus-, sondern Tempo-μέθεξις.

Das Tempo der Realisierung spielt natürlich in der Musik eine weit deutlichere Rolle als in der bildenden Kunst. Man merkt einem Presto an, ob es im presto komponiert wurde. Es gibt rasche Regersätze, die derart chromatisch gestopft sind, dass ihnen anzumerken ist, sie wurden adagio komponiert.

### *Zur Selbstbiographie des G. E.\*\**

Diesen Tag, an dem ich mich zum ersten Male rückwärtsdrehte, so schreibt G. E. im August 1928, ohne die Wendung nur als pedantisches Nachhumpeln hinter den Entwürfen von gestern und als Ausmalen der Umrissse von vorgestern zu verfluchen, werde ich nicht vergessen. Das war im August, an einem letzten Paristag, alles was ich an zeitvertrödelnden Kaffeebekanntschaften gehabt hatte, war längst in der Bretagne, Quai {...}. Meine

---

\* [methexis: Teilhabe]

\*\* [In «Arbeitstechnisches als Vorwort» wird der Tagebuchschreiber als «V. Gr.» eingeführt.]



Sachen waren gepackt, ohne Sentiment, da nie ein Abschied von Paris mir endgültig erschien – einen Augenblick saß ich auf der Bücherkiste – draußen hagelte es plötzlich, klarer Dreck des Ocker und Bleue der Seine, und mit dem Hagel stürzte eine plötzliche Kälte herunter – ging raus – Sentimentalität höchst rationalistisch mit «letztes Mal» verknüpft – bis dann plötzlich in der Rue des Martyrs, jener steil zum Sacré-Cœur aufsteigenden Gemüseladengasse, völlige Zeitverwirrung mich fasste. (Ähnlich wie in Marseille, Rauch von Papier: und ich war im Breslauer Schulhof, wo wir in {...} Pausen mit Brenngläsern die Heftdeckel zerbrannten (schwarzer Geruch).) Wie das umschlug – traumhaft, ob in Gleichzeitigkeit oder wie – der Zimt-Geruch aus einer Patisserie war sofort Milchreis und jene gewisse Auflösung in weichlichen Brei, den wir am Sonnabend nach dem warmen Bade als Abendbrot im Bette aßen. (Wie richtig Proust die Erinnerung durch die Nase steigen lässt am Anfang seines Combray-Kapitels!)

Das Ganze in einer völlig vieldeutigen Temperatur: einer schweißtreibenden nassen Hitze (wie sie noch von gestern ausstrahlte), hin und wieder aber ein Windstoß, der kalt war, die Caféparsiennes klackern machte, und zeigte, dass Hagel noch in der Luft lag – vieldeutige Temperatur, die ich nur von Gletschertouren, und ohne Verbindung von Schweiß und Schnee kannte – und ähnlich stieg ich auch, nur auf die Füße gebeugt, kaum noch sehend und wie in Erregung, das Gewesene zu «retten». Für wen zu retten, war mir keine Frage ...

### *Dezentralisierung*

den ...

Es gibt mehrere Typen der Dezentralisierung des dargestellten Menschen; drei scheinen die wichtigsten.

- 1) Zum Beispiel Barocci: In missverstehender Michelangelo-Nachahmung äußerste Ausnutzung möglicher Gelenkverstellbarkeit; Mensch als emphatische Puppe.
- 2) Zum Beispiel van Dyck: die Differenzierung, Arbeits- und Ausdrucksteilung des Menschen übertrifft das Gegengewicht der Zentrierung; Organteile gliedern sich aus, werden gleich-

sam zu eigenen Organen; jeder Finger ist selbst eine Hand; weiß nicht, was der andere tut.

- 3) Zum Beispiel Velázquez: die sich selbst überlassene Fleischlichkeit treibt knochenlos weiter; zäpfchenhaft hängt der Infantin die Nase aus dem Gesicht.

[*Abbild und Wiederholung*]

Der echte Kampf gegen den Wiederholungsbegriff im Abbild besteht nicht so sehr in seiner Diskreditierung, als in seiner Vieldeutigung und Vertiefung; das heißt, es gilt zu fragen, *was* jeweils Abbild, «Wiederholung» *bedeute*: ob Identifikation (wie bei Idolen), ob Rettung (wie bei Porträts), ob dem gegebenen «Agon mit dem Gegebenen» (wie etwa bei Chardin), ob Entdeckung, das heißt erste Holung (so zum Beispiel in den Anfängen der modernen Fluchtpunktperspektive): die Realität ist ja nicht von vornherein da, um nun noch einmal abgemalt zu werden, sondern: *la vision vient en peignant*. Und unter diesem Aspekt ist Bild nicht Doppelgänger der Realität, sondern beide sind Zwillingsbrüder; Naturalismus ist dann nicht Photographie, sondern Realisierung; schließlich kann unter diesem Gesichtspunkt die sogenannte «Realität» geradezu das Abbild ihres Bildes werden.

*Velázquez-Porträts*

sind oft Rache an inferioren Objekten, deren Inferiorität prächtig bis ins Teuflische negativ idealisiert wird. Die bei Velázquez eigenartige Wut auf das Schwache und Subalterne, das «verherrlicht» wird. «Verherrlicht» heißt dabei nicht, Herrliches verewigen, sondern Subalternes herrlich machen: das subalterne Subjekt wird für seine Subalternität dadurch gestraft, dass es von der Delikateit seiner Darstellung in dieser Darstellung selbst grenzenlos absticht. Velázquez' Delikateit und Pracht sind ein «so bist Du».

Der Impetus der Darstellung, der Repräsentation als solcher übertrifft dermaßen die Repräsentationskraft des Dargestellten, dass das Bild oft zur Blamage des Dargestellten wird. Das Demonstrieren wird derart vorgetrieben, dass gerade dadurch sicht-

bar wird, wie wenig überhaupt da ist, was sich demonstrieren könnte. Diese böseartig repräsentative, ja oft geradezu festliche und prächtige Darstellungsart, die den Dargestellten leer macht, ist nicht etwa leere Darstellung leerer Pracht.

#### *Watteau'sche Drei-Farben-Zeichnung*

Schwarz-Rot-Weiß-Zeichnungen. Problem – analog dem des Reliefs: Dass Dreidimensionales zweidimensional gegeben – also in die Fläche transponiert – werden kann, ist verständlich; dass aber ein plastisches Werk (Flachrelief) so verstanden wird, dass es nicht in der realen Tiefe-Höhe-Relation, sondern als *plastische Verkürzung*, als Darstellung eines *anderen* (voll-)plastischen Verhältnisses erscheint, ist einzigartig. Dieser Sonderbarkeit entspricht die andere: Dass ein Farbiges (in der Dreidimensionalität von Kontur, Valeur und Farbe) zweidimensional (also ohne Farbe) dargestellt werden kann, ist kein Wunder. Dass aber eine Farbe als nicht sie selbst genommen werden kann (sodass also rot gemaltes Haar nun nicht rotes Haar bedeutet), gar nicht als rotes gesehen wird, ist erstaunlich. (Dennoch ist auch rot hier nicht einfach Grundton, sozusagen als rotes Schwarz wie bei Rötelzeichnungen.)

#### *Präsentierung und Farbe I*

Je nach dem *Sinne* der Präsentation wechseln sogar die Qualitäten «ein und derselben» Farbe.

So kann zum Beispiel das Dunkel das Unsichtbare innerhalb des Sichtbaren meinen. Andererseits kann es das «*sichtbare Dunkel*» darstellen, da für dieses «Unsichtbarkeit» innerhalb der Region der «Kunst», das heißt innerhalb der Region, in der sich alles Sein im *Sichtbaren* sammelt, ein Nonsens wäre. Sichtbare Dunkelheit bzw. Unsichtbarkeit in der Sprache der Sichtbarkeit ist «Fahlheit». In der Musik hat es Praetorius (1619) bei der Charakterisierung eines Orgelregisters angewandt: «als wenn ein Mägdlein Bass sängete».

*Präsentierung und Farbe II*

So könnte man etwa gegenüber der Poussin'schen Sintflut sagen: «Dämmerung, wie sie am Mittag aussähe». Oder gegenüber Basano: «Nacht, wie sie am Nachmittag aussähe» etc. (Weitere Beispiele: Prud'hon, Collantes etc.)<sup>1</sup>

*Monet, Luxembourg, la gare Saint-Lazare*  
*Architektonik wider Willen*

Die französische Liebe zum Kompositorischen etc. (die sich ja in den *geradezu* gesetzmäßig wiederkehrenden klassizistischen Bewegungen kundgibt) lebt versteckt, wider Willen und sozusagen durch Verschulden des Gegenstandes selbst im *Impressionismus* weiter. Die Zerstörung des Gegenstands geht gerade am kompaktesten, durchorganisiertesten Gegenstand vor sich; vielleicht schien es ihm am reizvollsten, gerade am architektonischen Gegenstände die Auflösungsmöglichkeiten in letzter Konsequenz zu zeigen: siehe die große Zahl seiner Kathedralen-Bilder.\* Das frappanteste Beispiel für das architektonische Gerüst eines impressionistischen Bildes ist jedenfalls sein «gare Saint-Lazare» im Luxembourg-Museum: da geht die öde Symmetrie des Bahnhofes durch die en face-Darstellung so vollkommen in das Bild ein, dass es an geometrischer Aufgeteiltheit von keinem Puvis de Chavannes überboten wird.

*Mantegna (Weisheit besiegt die Laster)*

Der Kampf um den Raum findet nicht nur als perspektivische Bemühung statt. So ist er zum Beispiel bei Mantegna ein Kampf zwischen dem Leeren und seiner Füllung. Kein Zwischen ist endgültig, es wird wiederum durchbrochen; ein horror vacui füllt die Lücke wiederum aus: und so in infinitum. – Ja grund-

<sup>1</sup> Siehe auch *Baldung Griens* Pyramus und Thisbe im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin [Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin]; nirgends ist die paradoxe Bestimmtheit der sichtbar rabenschwarzen Nacht evidentener.

\* [Im Manuskript sind Satzteile gestrichen und z. T. mehrfach korrigiert.]

sätzlicher: seine Welt ist auf dem Bild von vornherein von unsicherer Konsistenz, porös, brüchig. Nicht zufällig besteht sie aus Abdrücken, Höhlen, Tuffartigem Stein, splitterndem Schiefer, Bimsstein, Lattenzaun und Pergola.

### *Descartes von Hals*

Während gewöhnlich die volle Unterlippe sich absetzt gegen eine schmalere Oberlippe, jene in die untere Vitalzone, und diese in die obere Intellektzone weist, ist dieser Normalfall in dem Hals'schen Descartesbild gerade umgekehrt. Es findet sozusagen eine Vitalisierung in entgegengesetzter Richtung statt. Voll ist die Oberlippe, dürr die Unterlippe. Der gesamte Duktus des Mannes ist geradezu umgekehrt: während gewöhnlich der Kopf sich aufbäumt auf dem Rumpf, so hängt hier der Leib (ja schon die untere Gesichtshälfte) an den hochgezogenen Brauen und an den Drähten der horizontalen Stirnfalten.

Merkwürdig ist, dass analog der Lippen Ober- und Unterlid ausgetauscht sind. Das starke und ausgebildete Lid ist das Oberlid.

### *Noch nicht und nicht mehr*

Die Ruinen-liebe: die Schönheit des nicht mehr, das Ahnen-Müssen, das Lieben im Betrauern und darum umso mehr lieben, wie es etwa gegenüber der Pesellino-Madonna eintritt, wo unter dem Netzwerk der Risse langsam die Konturen hervortreten, hat sein – nicht weniger sentimentales, aber weit blasierteres Gegenbild in der Skizzenliebe: nicht als ob man in der Skizze vorstellte, *was* das alles hätte werden können – niemals sieht man eine Skizze unter diesem Gesichtspunkt an (ja der Skizzenfanatiker sieht ja die fertigen Bilder sogar als *leider* fertige an), dennoch: wird eben der Impuls mehr geliebt als das Impulsierte. Bzw. diejenigen Epochen, in denen der Impuls-Sinn der Kontur vorherrscht, haben Beziehung nur zu den Skizzen des Statischen: Und zu Poussins, ja zu Prud'hons Zeichnungen haben selbst van Gogh-Fanatiker Beziehung.

*Physiognomik*

Es mag wie ein Rückschlag in alte sujetgebundene Ästhetik aussehen, wenn man den Louvre als physiognomisches Arsenal benutzt. Indessen beansprucht eine derartige physiognomische Arbeit gar nicht, Ästhetik oder Kunstwissenschaft zu sein. Sondern: genau so, wie etwa die philosophische Zeitlehre die Musik als Modell möglicher Zeitanalysen benutzen kann, so kann die Physiognomik die bildende Kunst benutzen. Ihre Modellfunktion ist nämlich einzigartig: *ibr Sein besteht im Aussehen*.

*Phantasie (schlechte)*

Höchst eigenartig ist das künstlerische Doppelleben, das insbesondere bei Ingres frappant ist. Die äußerste Kompaktheit, Reizbarkeit, ja Phantasie bei den rein porträthaften Bildern, das völlige Versagen in der sogenannten «Komposition». Es ist verständlich: der Begriff der Komposition ist im Augenblick unecht, wenn er ein Komponieren von partiell porträthaft Konzipiertem bedeutet. Die Einheit eines Porträts ist nicht eigentlich kompositorisch, sondern physiognomisch. Und bereits physiognomisch aufgefasste Einheiten nun noch einmal in Dreiecksform anzuordnen, ist ein Missverständnis beiden Einheitstypen gegenüber.

*Murillo*

Wenn man den Titel «Klassik» als Stil, nicht als Epochenbezeichnung nimmt, hat die spanische Malerei kaum eine Klassik gekannt. Damit ist die *Größe* der spanischen Malerei nicht im mindesten angezweifelt, sondern lediglich gesagt, dass die rigorosen alternativen Objekteinstellungen: Verhimmelung und Anprangerung niemals zur Neutralisierung kamen, niemals jene – etwa Holbein'sche – Objekteinstellung, die nicht unzutreffend «interesseloses Wohlgefallen» genannt werden könnte, erreicht, ja auch nur gewollt wurde. Nicht als ob es an «Realismus» gefehlt hätte; im Gegenteil: Velázquez ist gewiss {.....}

Es ist überdeutlich, wie die Entwicklung des modernen kunstwissenschaftlichen, stets «apriorischen» Kategorienbestandes der

jeweiligen materialen kunsthistorischen Arbeit und ihrem jeweiligen Interessengebiet *nachhinkte*. Die Forschung, die sich in den letzten Jahrzehnten von der Renaissance (an deren Modell die ersten Kategorien abgelesen worden waren) aufwärts und abwärts gestiegen war, hat für die ausgelassenen Gebiete (etwa für das Rokoko oder für die Moderne) auch nicht die mindesten kategorialen Instrumente bereitgestellt. Kein Wunder: sind doch die Kategorien nichts anderes als die theoretischen Fassungen vortheoretischer Stellungnahmen. Freilich tragen die Kategorien tafeln stets etwas Apriorisches an sich, wenn auch in anderem Sinne als von den Verfassern gemeint: sie geben die Gesichtspunkte wieder, die von vornherein und immer schon da sind, auch wenn ein fremdes Gebiet neu auftaucht. Vor einem van Gogh zerbricht indessen die Alternative von malerisch und linear vollständig.

### *Mode*

Es ist höchst eigenartig, dass Modisches modisch und als «Modisches» erkennbar bleibt; obwohl es nicht mehr heutige Mode ist. Mode ist eben nicht nur das jeweils Heutige, das morgen als gestriges Geschichte ist. Beim älteren Cranach, bei Guido Renis David ist das eindeutig: die *legalisierte Asymmetrie*, das beabsichtigte «noch nicht fertig», schiefer Hut bei Ausgezogenheit – *wie man überhaupt das Schiefe* als das phänomenale Kennzeichen des Improvisierten, der raffinierten Absichtslosigkeit und der Nonchalance ansehen darf. *Schief* raucht man die Cigarette, schief setzt man die Casquette auf.

### *Nackt und ausgezogen*

Bei den wahrhaft *Nackten* ist kein Unterschied zwischen den gewöhnlich bekleideten Teilen und den nackten. Hände und Gesicht sind genauso nackt wie Brust und Leib. Ganz anders bei Bathseba: ihre Hände sind groß und greifende, nicht kosende Hände.

*Landung in Kythera*

den ...

*Watteau* gegenüber ist das Wort «Rokoko» ebenso unangemessen, wie Mozart gegenüber. Es gälte *umgekehrt*, gerade angesichts dieser beiden einmal die – vernachlässigten – Kategorien des Rokoko sichtbar zu machen.

Höchst instruktiv ist dabei die Rolle der sogenannten «Natur». *Natur ist Park, ja die ganze Welt ist verparkt*. Die Verwandlung (wenn man angesichts einer Grundanschauung überhaupt von Verwandlung sprechen darf) ist so durchherrschend, dass selbst das Fernste, das «Elementare», das «Unübersteigliche»: die Gletscher und Bergspitzen noch Park sind. Dennoch handelt es sich keineswegs um *Verniedlichung*.

*Nature morte*

Völlig formal und nichtssagend ist der Titel «*nature morte*»: was bei *Chardin* das umweltabgelöste Ding in seiner Heimlosigkeit, «Unheimlichkeit» ist, ist bei *Velázquez* (im Dindon) das Zerfallende (mit der Lust am Verfall), ist bei Rembrandt – wie brutal der tote Ochse auch aussehen mag – Tod als Lebensprinzip, das ja überall bei ihm durchherrscht, da ja Greis-Sein (selbst beim Kind, beim Titus) der eigentliche vitale Modus ist.

*[Rembrandt, Bathseba: Scham]*

{.....} Diese Scham (die so grundsätzlich ist, dass sie weder auf einzelne Taten noch auf ein von vornherein Vergangenes sich bezieht) ist *vor* ihrer zeitlichen Ausformung ein bestimmter Modus der Nichtidentifikation, ist nun höchst charakteristisch für Rembrandt. Scham ist nämlich Zeitstiftung. Sie geht nicht auf irgendein zufälliges zurückliegendes, vergangenes Ereignis, sondern zerreißt erst auf Grund der ihr eigenen Nichtidentifikation das eindeutige Jetzt-so-Sein in zeitlich vieldeutiges. *Intensiver* ist daher *Zeit* in diesem, wie in jedem anderen Rembrandt'schen Bild. Zeit quillt aus jeder Geste. Die Geste braucht nicht erst in der Zeit (etwa in einem fruchtbaren Momente) platziert zu werden.

*Man ist nicht dasjenige, wessen man sich schämt. Deshalb*



*schämt man sich dessen.* «Nichtidentifikation» ist noch zu wenig. Denn die «Scham» (das heißt dasjenige, *dessen* man sich schämt) ist umgekehrt auch gerade derart «man selbst», dass man sich vor anderen nicht damit identifizieren will, insbesondere da es – wiederum ein Doppeldeutiges, obwohl es meines ist – als das «*Gemeine*», also als nicht meines genommen werden könnte.\* Und so wird dasjenige, dessen man sich schämt in einer der Nicht-Identifikation geradezu entgegengesetzten Bewegung geradezu ausdrücklich bei sich behalten.

### *Perspektive*

Wie wenig der eindeutig perspektivische Fluchtpunkt das principium unitatis des Bildes (und des Bildraumes) darstellt, beweist die Tatsache, dass ein additiv perspektivisches Bild (auf dem also mehr als ein einziger Fluchtpunkt herrscht) ohne weiteres als einheitlich gesehen wird (vgl. zum Beispiel Leonardos Selbstdritt-Bild, auf dem, im Unterschiede zu der Dreipersonengruppe, die Landschaft in ausgesprochener Vogelperspektive gegeben ist). *Das einheitliche Bild ist principium unitatis seines Bildraumes, nicht umgekehrt.*

### *Außen-Innen*

Für die Explikation des jeweiligen historischen oder persönlichen Weltbegriffes ist kaum ein anderer Gesichtspunkt so aufschlussreich wie derjenige, der die Bewältigung des *Außen-Innen* dargestellter Räumlichkeit betrifft: Ist es doch ein grundsätzlicher Unterschied, ob das Außen das Außen des Innen ist, oder das Innen das Innen des Außen; ob die Alternative (wie etwa im Lukasbild von van Eyck\*\* durch Säulendurchblick und öffentlich durchsichtige Fenster) beruhigt ist; ob das Draußen «verdrint» ist (wie bei Watteau, wo selbst das fernste Gebirge noch «Park» bleibt); oder ob schließlich die Außen-Innenalternative

---

\* [Satzanfang im Manuskript gestrichen; z. T. nicht eindeutige Korrekturen.]

\*\* [«Rolin-Madonna» von van Eyck oder «Lukasbild» von van der Weyden.]

dadurch «außer Betracht» liegt, weil das Innen selbst schon «Aus-dehnung» und nicht Gehäuse ist.

### *Aktiv Passiv (Rubens)*

Wenn man die Entwicklung des 16. zum 17. Jahrhundert als Geschichte eines Austausches von Staffage und Sujet ansieht: während im 16. Jahrhundert die Aktion Sujet war, ist (qua Stimmung, Landschaft etc.) im 17. ein Passives Sujet. So gibt es auf diesem Weg merkwürdige Zwischenstationen: so ist auf einer Rubenslandschaft Landschaft durchaus nicht mehr Staffage; dennoch aber nicht purer Stimmungsraum; sondern sozusagen von gleicher Physis wie Mensch und Tier: *pathetisch*.

### *Farbe*

den ...

Vor van Gogh. Nicht alles, was – äußerlich genommen – «farbig ist», darf gleichmäßig zur Bildfarbe mitgerechnet werden. Manches bleibt farblich außer «Betracht». Auf einem Daumier'schen oder van Gogh'schen Gemälde mag der breite (mehr als nur konturierende) Duktus noch so schwarz sein, er ist dennoch außerhalb des üblichen Farbbetrachts.

Dieses «außerhalb» muss indessen noch näher bestimmt werden. Nicht alles, was außerhalb des üblichen Farbbetrachts liegt, ist etwa deshalb schon «linear». Ein ausgesprochen farbenschreiendes Bild kann sich ja geradezu aus einem Kontext von derartigen (in sich bereits voluminösen) ductus zusammenweben. Dass diese farbig sind (und sich nicht in der neutralen Schwarz-Weiß-Ebene bewegen, in der schwarz zum Beispiel Grenze und nicht Dunkel «meint») ist ja sicherlich nicht zufällig. Ebenso wenig aber, dass diese Farben sich ductus-mässig, schraubenzieherhaft entwickeln. Die Alternative von malerisch und linear ist hier eben zweifellos unzuständig.

Die Neutralisierbarkeit einer Alternative bzw. die Notwendigkeit einer Neutralisierung angesichts eines Bildes einsichtig zu machen, ist nicht schwierig. Schwierig ist es allein, die neue Basis für eine methodische Arbeit näher zu bestimmen. Das wäre wohl in diesem Falle nur dadurch möglich, dass grundsätzlich

(empirisch an Gemälden, experimentell durch Zuordnungsversuche) geprüft würde, ob bestimmten Farbqualitäten bestimmte figurale oder ductus-Typen entsprechen.<sup>1</sup>

### *Sexus*

Es ist sehr bezeichnend, in welcher Weise die künstlerischen mit den sexuellen [Neigungen] verkoppelt sind. Dass Plastik und Holzschnitt mit Mannliebe zusammengehen, ist bekannt, da historisch vielfach belegbar. Ebenso geht aber mit ausgesprochen Malerischem eine Feminisierung des Knaben, ja des ganzen Welt-Bildes Hand in Hand. So bei Leonardo (Johannes). So bei Dyck. Bei Dyck ist die reguläre Inversion am deutlichsten: sie überschreitet (wie es beim normal gerichteten Sexus ja auch der Fall ist) den Umkreis des Menschlichen, wird Weltprinzip, dem alles: Tier, Pflanze, Zeug untertan ist. So schafft Dyck zum Beispiel einen Pferdetyt, der sich nur in seiner Welt spreizen kann: das Kleinköpfige, auf Taille gearbeitete, Tänzelei und Stärke, Frisur und Muskel gleichzeitig demonstrierende Ross.

Es ist im Übrigen höchst instruktiv, wie der herkömmliche koloristische Typenunterschied von Mann und Frau, braun und rosa, den Rubens an Dyck weitergab, im Dyck'schen Weltbild (nur eben sozusagen mit dem Vorzeichen «masculini generis») weiterbesteht. Kein Wunder, da eben innerhalb des Horizontes des Invertierten die Aufteilung von Mann und Frau auch noch einmal auftaucht.

### *Präsentierung*

Es war einer der fundamentalsten Mängel der Kunstinterpretation gewesen, dass sie nie auf den *Sichtbarkeitssinn* bzw. die *Sichtbarkeitsetappe* ihrer jeweiligen Gegenstände einging.\* Sicherlich trifft dieser Vorwurf nicht allein die einzelnen Kunstdisziplinen, sondern die Philosophie selbst, die das spezifische Sichtbar-

---

1 Anmerkung des Herausgebers: Diese Arbeit ist inzwischen von Reinhard Krauss geleistet worden in der Hamburger Dissertation «Über den Ausdrucksgehalt von gegenstandsfreien Linien» 1928.

\* [Satzanfang im Manuskript gestrichen.]

sein der verschiedenen Seinsbereiche kaum unterschied; resp. nicht fragte, *was* es für die jeweiligen Gebiete oder Gegenstände bedeute, unter anderem *auch* sichtbar zu sein; sie beruhigte sich zumeist vor der Tatsache «Phänomenalität» als solcher, oder absolvierte sie durch Subjektivierung von jeder *Seinsproblematik* oder sie kapitulierte vor ihr. Diese Unterlassung schadet nun aber im Ästhetischen mehr als in irgendeiner anderen Einzeldisziplin. Denn das Kunstwerk ist nicht unter anderem *auch* sichtbar, sondern Sichtbarsein ist geradezu das *Sein* des Ästhetischen; dieses Sein bleibt solange leer, als sein *Wie* nicht ausgemacht ist: so ob das Sichtbare passiv repräsentiert werde, oder es sich selbst vorstelle, ob es sichtbar sei zum Beschauer hin, auf dem Wege zu ihm, oder ob es in Flucht sei vor dem Beschauer (sozusagen schon unter dem Gipfel maximaler Sichtbarkeit).

Ein paar derartige Modi sollen in konkreter Analyse gegeben werden.

#### *Frankreich und Natur*

Es ist wohl letzten Endes der Begriff der Natur, der den Deutschen vor den Bildern der französischen Klassik hilflos bleiben lässt. So selbstverständlich ihm der moderne französische Naturbegriff ist, der Courbets, Rousseaus, Daubignys etc., so abhängig er letzten Endes auch von ihm ist, so unmöglich ist es ihm, die verparkte Welt und die höfische Natur mit zu verstehen. Diese Begriffe hat man zu verstehen von dem anderen [her]: der Öffentlichkeit, der «offenen Welt» des «Hofs». Der deutsche Naturbegriff ist letzten Endes der Gegenwurf zum Heim, Gegenwurf zu Stadt, ist das «da-draußen». Dem Franzosen gehört schon ab ovo das *draußen*, als Straße mit Bäumen, als Park etc. mit zum *drinnen*; oder besser: es gehört nicht zum *drinnen*, denn die scharfe Aufteilung in *drinnen* und *draußen* existiert nicht.

#### *England*

Selbst England, dessen Kunst man klein macht, weil es in Größerem Größeres als seine Kunst zeigt, ist unendlich viel problematischer als der auf seinen Zwiespalt stolze Kontinentaleuropäer es wahrhaben will.

Das, was als Englands Kunst geblieben ist, verteilt sich auf zwei ganz krass unterschiedene Seiten. Auf das von van Dyck herkommende elegante Porträt und die (in ihrem zeitlichen Frühaufreten immer wieder überraschende, dem französischen Impressionismus an Sensibilität nichts nachgebende, [ihn] an Kraft weit überragende) Landschaftsmalerei. Turner, Bonington. Wie erklärt sich diese Zweiheit. Beiden fehlt das im üblichen Sinne Kompositorische. Beides nicht «schöpferisch» im Sinne der Neuschaffung von Welt.

### *Zeit*

den ...

Dass man auf dem berühmten Courbet-Bilde die Woge nicht als stehend, nicht als erstarrt sieht.

Selbst im Betrachten von dargestellter Unbewegtheit deckt sich ja nicht Seh-Bleibezeit und Sujet-Bleibezeit. Das Bleiben des Sehens ist vom Bleiben des Dargestellten unabhängig; und der Zeitcharakter des Bildes (seine Zeitneutralität) ist der (ihm äußerlich ähnlichen) Sujetruhe ebenso dimensionsfremd, wie der (ihm unähnlichen) Bewegtheit: der stundenlang betrachtete ägyptische Affe sitzt nicht etwa «schon die ganze Zeit, da ich ihn betrachte, bewegungslos da». Das Sujetbleiben (das Schon-lange-so-gessen-Haben, ja das «Jetzt-stundenlang-so-Sitzen») ist im Bruchteil eines Augen-blickes evident; ebenso evident, wie die dargestellte Sujetplötzlichkeit trotz stundenlanger Betrachtung bleibt. Selbst das in langsamstem Partiturstudium durchschlichene Presto wird niemals zum Adagio.

### [*Abbildsinn*]

Der Rückgang auf den *Abbildsinn*, der durchaus keine *psychologistische* Ehrenrettung des von seinen Gegnern erfundenen Naturalismus anstrebt,<sup>1</sup> keine Rechtfertigung durch Charaktere, die «vor» dem Bilde liegen, ihm selbst nicht zu entnehmen

---

<sup>1</sup> Welcher Maler wäre eigentlich im krassen Sinne der Abbildtheorie Abbildner? Zimmerte man nicht eine Tür, um sie öffnen und endlich einrennen zu können?

sind: der Wiederholungssinn ist jeweils dem Bild selbst ablesbar: der anprangernde Realismus Goyas wird niemals dem Jagdglück beschwörenden Realismus eines Primitiven auch nur entfernt ähneln: denn ihre «Wirklichkeit» und ihr Bildsinn sind andere. Letzten Endes aber ist jede große Kunst realistisch: es kommt nur darauf an, was ihr «real» ist. Wer absichtlich phantasiert, gerät in die Gefahr elender Kombination von Wirklichkeitsstücken.

Über Freiheit in der Kunst  
Radio-Dialog mit Arnold Zweig  
[1933]

*Zweig:* Ich sehe nicht ein, lieber Dr. Stern\*, warum wir unsere Unterhaltung von gestern Abend nicht vor dem Mikrophon und allen denen fortsetzen sollen, die uns hören möchten oder können. Schließlich geht die Frage, ob heute noch in der Welt irgendetwas frei oder alles schon in Bindungen verhaftet ist, doch jeden Menschen an. Denn die Freiheit des Atmens ist nur der körperliche Ausdruck für die Freiheit des geistigen Ein- und Ausstroms, als dessen schönstes Symbol die Freiheit der Kunst von der Menschheit immer vergöttert, zum Mindesten gefördert worden ist.

*Stern:* Halt, lieber Herr Zweig, gewiss ist die Atem-Unfreiheit etwas Unerträgliches. Aber um frei zu atmen, braucht jedes Lebewesen eine bestimmte Luft, an die seine Freiheit gebunden ist: es ist doch außerordentlich fraglich, ob, sagen wir einmal grob, bis zum Anfang des vorigen Jahrhunderts die Kunst wirklich frei war: sie war eingebaut in die Zusammenhänge des geschichtlichen, politischen, kirchlichen Lebens, sie war weitgehend Auftragskunst, selbst der Spielraum der künstlerischen Phantasie, selbst die Art der Intuition war schon vorgesehen und vorbereitet durch den allgemeinen Zusammenhang, aus dem die Kunst herauswuchs.

*Zweig:* Die Freiheit der Intuition, sagen Sie, die Freiheit der Formgebung, dürften Sie behaupten, die Freiheit dessen, was ausgedrückt werden sollte, war durch den Auftrag gebunden

---

\* [Günther Anders]

und vorgeschrieben, das gebe ich Ihnen zu. Eine Trauerkantate von Bach musste Trauer ausdrücken, das *Jüngste Gericht* des Rubens oder die *Erschaffung Adams* in der Sixtina sich strikt an den Gegenstand halten. Damit aber, lieber Doktor, scheint mir die Vorschrift zu Ende, die sich dem Künstler aufdrängt. Wie Trauer ausgedrückt werden soll oder kann, ließ sich niemals vorschreiben, und die Freiheit der Intuition, diese mit den sieben Tönen der Tonleiter spielende Unendlichkeit des Möglichen auf engstem Raum, gab Gelegenheit, Hunderte von Trauermärschen, Trauermessen oder Trauerkantaten zu schaffen, und [es] wird sie weiter geben. Denn die Möglichkeit des Einfalls ist unendlich.

*Stern:* Eine Unendlichkeit von Möglichkeiten und Bewegungen, lieber Herr Zweig. Ist das nicht die gleiche Unendlichkeit von Möglichkeiten und Bewegungen, die der Inhaftierte in seiner Zelle hat? Aber wo er die Unendlichkeit hat, und welche Wirkung diese Unendlichkeit hat, ist nicht bestimmt und vorgesehen durch diese Freiheit der Unendlichkeit, sondern durch eine andere Instanz. Ich bin mir voll bewusst, dass dieses Bild übertrieben ist. Das Bild will aber Folgendes besagen: selbst eine zugestandene unendliche Freiheit spielt innerhalb jedes gesellschaftlichen Rahmens eine so verschiedene Rolle, dass diese Freiheit durch die Geschichte hindurch sich niemals gleichbleibt. Die Tonleiter, von der Sie eben sprachen, heißt «temperiert». Temperiert wurde sie nicht durch die Phantasie des Musikers, sondern durch lange mühselige Vorarbeiten, die zu verstehen sind nur durch den damaligen Stand der Experimentalphysik und des Maschinenbaus. Freilich gestehe ich das Paradoxon zu: jenes, durch außermusikalische Kräfte geschaffene, also unfreie System der Musik, vergaß seinen Ursprung und wurde zum freien Medium der Töne.

*Zweig:* Wir sollten ein bisschen Disziplin zeigen, lieber Doktor, und unsererseits von der Freiheit der Einfälle nicht den schrankenlosen Gebrauch machen, mit dem Sie eben die Gebundenheit des Körperlichen und der Gegenstandswelt, außerdem aber die Gebundenheit der technisch-geistigen Systeme in unsere Debatte einführen, die doch von der Freiheit der Phanta-



sie ausging. Ich fürchte, wir wechseln die Rollen. Der Gefangene in der Zelle, der Mensch, welcher in einem Lande mit vorgeschriebenen Meinungen lebt, genießen beide die gleiche Freiheit der Phantasie, als wären sie auch körperlich und gesellschaftlich frei. Aber um notdürftig zu existieren, muss ihnen das Maß von Eingeschränktheit oder Uneingeschränktheit genügen, das ihnen zur Verfügung steht. Die intuitive Freiheit des Künstlers dagegen, meinerwegen innerhalb eines Stils, einer kunsttechnischen Voraussetzung oder einer auftraggebenden Gesellschaftsklasse, diese Wendigkeit und Geschmeidigkeit des dichterischen Ausdrucks ist wesentlich für das Zustandekommen von Kunstwirkungen überhaupt. Gefangene können leben. Vorgeschriebene Verse bleiben aus. Sie kommen einfach nicht.

*Stern:* Vorgeschriebene Verse bleiben aus: aber nicht die Verse des vorgeschriebenen Menschen. Wer machte in Griechenland Musik und wer allein? Der Sklave! Warum machte er Musik? Weil er nicht frei war im Unterschied zum freien Griechen, das heißt, weil er nicht die Freiheit der Muße genießen durfte wie der Freie, denn Musik machen ist eine Arbeit, die die Muße stört: Zeus singt nicht und schlägt nicht die Zither, heißt es bei Aristoteles. Mehr als jedes andere zeigt dieses Beispiel, dass die Bedingung der Ausübung und der Existenz von Kunst gerade die Existenz der Unfreiheit sein kann.

*Zweig:* Und was würden Sie nun sagen, lieber Doktor, wenn ich Ihnen Ihren Zeus in Watte gepackt zurückschickte? Herr Apollon seinerseits wird selbst bei Aristoteles singen und die Zither schlagen und der große asiatische Dionysos setzte noch ganz andere Geburten in die Welt als bloß ein paar Strophen und das Klingen gerupfter Saiten. Wenn hier ein Problem verborgen läge, so spräche es wahrscheinlich in erster Linie gegen die Begabtheit dieser «Freien», gegen ihre Fähigkeit zur Kunst. Ich weiß wohl, dass Phidias einer ziemlich verachteten Handwerkerinnung angehörte, Alkibiades ein Herr war. Das hat ihn nicht gehindert, ein Schädling erster Sorte gewesen zu sein, der überhaupt nur noch lebt, weil sich der Philosoph Platon seiner bediente, um in dem Spiel von Rede und Gegenrede seines

herrlichsten Dialogs eine Figur mehr zu haben. Ich halte nichts von den Herren, sie sind am wenigsten frei.

*Stern:* Das setzt mich, lieber Herr Zweig, in Erstaunen. Die Herren haben immerhin die Freiheit, die unsere zu beschneiden; und da dieses Faktum nicht wegdiskutiert werden kann, wäre es relativ gleichgültig, ob ein Sklave wie Epiktet behauptet: der Herr imponiert mir nicht. Fernerhin glaube ich nicht, dass man rückwärts gesehen einer bestimmten gesellschaftlichen Schicht *Begabung* absprechen kann: es wäre doch erstaunlich gewesen und ein Zufall, wenn die künstlerische Begabung sich gerade nur in einer, hier also der Sklavenschicht vorfände. Jedes Wesen hat so viel Begabung, als es braucht. Der Freie war unbegabt in der Musik, wie er unbegabt war im Stiefelputzen. Er war begabt im Zuhören und im Stiefeltragen. Er hatte den Stolz, auf Grund seiner aktuellen Macht in Nebensachen unaktiv sein zu dürfen. Er hatte die Ehre der Rezeptivität. Die Herren schufen sich die Künstler, die in ihrer relativen künstlerischen Freiheit das schufen, was die Herren wünschten. *Wünschten:* nicht nur im ausdrücklichen Auftrage; denn die Welt, in die hinein Kunst gestellt wurde, und in der die Kunst ihre Rolle spielte, war die von den Herren gemachte Herrenwelt.

*Zweig:* Gestatten Sie, mein Alter, dass ich erst einmal Atem schöpfe. Wer hat die Geschichte mit den Sklaven in diese Diskussion gebracht? Sie. Und Sie also wollen mir jetzt einreden, dass die *Perser* des Aischylos, die den Jammer der Geschlagenen wie einen ungeheuren Vorwurf gegen die Sieger schleudern, aus dem Sinn der athenischen Herrenkaste gedichtet wären? Sie wollen mir im Ernste vorhalten, dass die Gesinnung der Antigone – «nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich» – aus der Seele desjenigen Standes als geheimer Auftrag und unterirdischer Befehl dem Sophokles in die Gedankenbahnen gedrängt worden wären – jener Herrenschicht, die er in der Gestalt des Kreon in diesem selben Stück der Verachtung und dem Mitleid preisgibt? Und Sie gar wollen mir meinen geliebten Aristophanes aus der Welt schaffen, aus dem allein wir die griechische Wirklichkeit kennen und der sich un-

unterbrochen sogar gegen den höchsten Souverän der attischen Demokratie wendet, gegen den demokratischen Staat selbst? Doktor, wir müssen unsere Freiheit einschränken, wie ich Ihnen schon sagte. Wir müssen zu Definitionen kommen.

*Stern:* Diese Ihre Antworten sind, wenn ich einen Ausdruck aus der gebundenen Kunst gebrauchen darf, freie Variationen über ein lediglich als Beispiel gebrauchtes Thema. Ich hatte von der griechischen Musik gesprochen.

*Zweig:* Von der wir so gut wie nichts wissen.

*Stern:* Über deren gesellschaftliche, das heißt Freiheits-Unfreiheits-Hintergründe wir aber nicht nur durch Platon und Aristoteles sehr genau Bescheid wissen. – Über die Musik hatte ich gesprochen, um zu zeigen, dass nicht die Freiheit Träger der freien Kunst zu sein braucht. Ich meinte das in keinem anderen Sinne als in jenem, den der berühmte Feuerbach'sche Satz von der Freiheit der deutschen Metaphysik meinte. Darüber sagte Feuerbach bekanntlich Folgendes: dem deutschen Bürgertum zu Anfang des 19. Jahrhunderts hätten die an der Macht befindlichen Gruppen ein freies, ein von aller Wirkungsmöglichkeit freies Revier zur Verfügung gestellt: den Geist; in der Tat war es ja das Bürgertum, Kant, Schelling, Fichte, Hegel, das geistig repräsentativ war, und das nun nicht herangelassen an die simple Freiheit des politischen Handelns eine für andere Völker fast unbegreifliche Freiheit metaphysischer Spekulation verwirklichte – eine Freiheit, deren Phantasiahorizont sehr viel weiter war als derjenige anderer gleichzeitiger Philosophen anderer Völker. Dass trotz dieser Freiheit diese Intuitionen zu nachträglichen Sanktionierungen der politisch wirksamen Welt wurden, dass man etwa Hegels Theorien im Staatsleben benutzte und anwandte, das ist nur ein Beweis dafür, dass der Anwender der wahrhaft Freie und Unabhängige war. Jeder angeblich Freie hat sich also zu fragen nach dem Preise dieser seiner Freiheit, nach der Freiheit, auf die er für die ihm zugestandene Freiheit, Verzicht leistete. Um mit Nietzsche zu reden: die Freiheit der Idee ist nicht nur frei wovon, auch frei für wen.

*Zweig:* Natürlich. Metaphysik. Deutsche Metaphysik. Fichte,

Schelling und Hegel. Kant und Schopenhauer und natürlich Nietzsche. Mein guter Doktor, ich sehe schauernd, ich habe mich mit einem deutschen Philosophen in eine Unterhaltung über ein ganz bescheidenes Problem der Kunst eingelassen und ende gleich bei Husserl. Wovon gingen wir eigentlich aus, doch nicht von Begriffen, sondern von Wirklichkeiten. Wir fragten nicht nach Denkinhalten, sondern nach Lebensinhalten. Wir sprachen nicht von Ideen, sondern von dem revolutionären Akt des Schaffens, der mit der Freiheit identisch ist wie in Rudes herrlicher Plastik der Marseillaise. Der schöpferische Akt ist durch nichts zu bändigen. Er findet selbstverständlich gegrabene Kanäle vor, in die hinein er seinen Samen strömen lässt –, gegraben von gesellschaftlichen Voraussetzungen, von geistigen, von persönlichen. Das Bett, in dem er zeugt, hat er nicht selbst geschaffen. Eine Analyse dieser Voraussetzungen kann fruchtbar sein für die Erkenntnis vom Nutzen und Schaden der Kunst für den Menschen. Aber der unbändige glühende Punkt, das von Einfällen berstende Gehirn lässt sich von diesen Voraussetzungen nur bis zu einem bestimmten Punkt kommandieren und wendet sich, wenn das Gewissen des Künstlers es so will, zornig gegen die eigenen Auftraggeber. Das ist der Kern der Sache.

*Stern:* Sie baten mich um Definitionen vorhin. Jetzt aber werfen Sie mir vor, begrifflich zu sprechen. Wir sprechen. Also in Begriffen. Worüber? Über Wirklichkeiten. Die Unbändigkeit des schöpferischen Aktes, mein Herr, wird vollkommen zugestanden. Und dass der künstlerische Akt selbst nicht einfach eine trockene Funktion innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen ist, steht außer Frage. Aber erstens gehört es meines Erachtens gerade zum Begriff der Kunst und des Künstlers, wie der Künstler in der Gemeinschaft gewünscht wurde, dass er sie angriff, und dass er ihr an Theaterabenden den nicht weiter gefährlichen Eindruck einer Gefährdung verschaffte. Wer war das Ibsen-Publikum? (Und das Publikum ist ja weitgehend die Gruppe der Auftraggeber.) – Diejenigen, die von Ibsen angegriffen waren. So paradox es also klingt: selbst das Faktum des Über-die-Stränge-der-Gemeinschaft-Schlagens wird von eben

dieser Gemeinschaft benützt und goutiert. Zweitens: Sie beschrieben den Akt des künstlerischen Schaffens und nannten das Geschaffene Ausdruck. Kunst als Ausdruck ist freilich in einem extraordinären Sinne frei. Dort nämlich, wo der Künstler nicht mehr für die Welt als bestimmte Funktion verwandt ist, wo er also eigentlich nicht mehr ein Stück Welt herstellt, sondern die «andere Welt», da hat er die Freiheit, die etwa der Auftragskünstler nicht hatte. Aber das Kunstwerk ist ja nicht nur Ausdruck, es ist auch *gemacht*. Und Machen bedeutet nicht: *sich*-machen in Analogie zu sich-ausdrücken, sondern heißt immer und ohne Ausnahme: etwas machen. Dieses Etwas ist ein Stück Welt, gehört an einen Weltplatz und soll dort eine bestimmte, definierbare, also *nicht freie* Rolle spielen.

*Zweig*: Eine bestimmte, definierbare Rolle. Ausgezeichnet, Doktor. Wir sind in der Welt der Sachen und in ihr bin ich zu Hause. Und wie wäre es, wenn diese Rolle die der Freiheit wäre? Ich kenne Sie zu gut, als dass ich zu erwarten hätte, dass Sie mir abstreiten wollten, welch ungeheure Rolle in diesem definierbaren Bau der Welt das Element der Freiheit, das Element der Revolution, das Element der plötzlichen Durchbrüche und unvorhersehbaren Wendungen spielt. Einen Strang der Welt beherrscht das Irrationale, wie man es heute noch irrümlicherweise nennt, weil wir in seiner Klärung noch ganz am Anfang stehen: den, den wir aus der Biologie kennen, den unverhofften, weil von zu vielen auswechselbaren Faktoren abhängigen Durchbruch völlig neuartiger gezeugter Gebilde. Zum Glück für uns Künstler ist Poesie unter anderem auch ein Machen, kommt das Wort Kunst und das Wort Handwerker aus der gleichen französischen Wurzel. Aber das Machen beginnt erst dort, wo der Einfall zu zeugen beginnt, zu sprossen, sich an gelebter Materie anzureichern. In dieser Schicht seiner Wirklichkeit mag ihn vieles beherrschen und bestimmen. In einer anderen aber, das müssen Sie mir zugeben, ist er wirklich schöpferisch, nämlich nur seiner wesensmäßigen Bestimmung unterworfen, welche unter anderem auch heißt: Kritik des Bestehenden, Kampf gegen alte Idole, Erneuerung des menschlichen Lebens.

*Stern:* Es wird selbstverständlich vollkommen zugegeben, dass es im Menschen eine Schicht gibt, die Natur in ihm ist, die seinem Machen nicht zur freien Verfügung steht und die nicht eine gesellschaftliche, sondern irgendwie anders zu nennende Seite in ihm darstellt. Diese Schicht kann man unter Umständen zum Ausbruch, zum Ausdruck bringen, wie es etwa extrem geschah in der Spätromantik – das tausendfach verwandte Beispiel der Tristanmusik kann auch uns hier vorschweben. Nirgends aber steht es geschrieben, dass die Möglichkeit, sich an diese Etagen des eigenen Seins ganz auszuliefern, eo ipso gerade Freiheit, *die* Freiheit sei. Und selbst wenn wir diese naturhafte und gewiss nicht fort diskutierbare Schicht der menschlichen Existenz zugestehen, können wir dennoch noch einmal unsere soziologische Frage stellen: die Frage, in welcher Situation dem Künstler die ungehemmte Verbindung mit dieser Etage als Freiheit erscheinen kann. Ich darf Sie also fragen, lieber Herr Zweig, nachdem ich Ihnen erst einmal die vorgesellschaftliche, natürliche Schicht im Menschen konzediert habe, warum verbürgt freie Verfügung über diese Schicht, und nur diese, «Freiheit der Kunst»?

*Zweig:* Freiheit der Kunst, sagen Sie, Doktor? Sie verallgemeinern dadurch, dass Sie Dinge begrifflich fassen. Das liegt im Wesen unseres Überlegens, so viel ist richtig. Ich bin überzeugt, dass es im Schaffensprozess des Künstlers und in der Konzeption der Kunstwerke großartige Augenblicke und Erlebnisse der Freiheit gibt. Folglich gibt es auch innerhalb der Künste und der Kunst einen Strang von jener inneren Unabhängigkeit, die wir jetzt einmal Freiheit nennen wollen. Wenn Sie mir aber mit der mir sehr vertrauten und verführerischen Verbindung zum Unterbewussten Fragen über das Freiheitserlebnis des schöpferischen Ich stellen wollen, so folge ich Ihnen auf dieses Gebiet nicht. Es ist nämlich zu weit und zu tief, um in dieser flüchtigen Viertelstunde herangezogen, das heißt gestreift zu werden. Wie alle menschlichen Gebilde höherer Art entstehen die Kunstgebilde aus dem Zusammenspiel von Bindungen und Überraschungen. Der geschulte analytische Psychologe wird Ihnen sagen, dass gerade das System des Un-

terbewussten, das Freud das Es nennt, am wenigsten von Freiheit regiert wird, am stärksten unter Zwängen steht. Gleichwohl ist jeder Durchbruch aus diesem System in das des wachen Ich ein Akt, der vom Ich aus als etwas seiner Willkür Entrücktes verzeichnet wird. Der Psychologe nennt es einen Einfall, der Theologe sprach von Gnade, der Essayist nannte es Eingebung. All das von der Erlebnisfähigkeit des Ich her. Und hier zu Recht.

*Stern:* Wenn ich Sie recht verstanden habe, Herr Zweig, gilt bei Ihnen als frei derjenige Künstler, dem der ganze Komplex Ich-Es und auch die Unfreiheit und Passivität, die in diesem Verhältnis enthalten sein kann, also die Begründung, der Einfall etc., voll zur Verfügung steht. Wir kennen, wenn ich resümieren darf, also drei oder gar vier Formen von Unfreiheit. Erstens einmal die tausendfach genannte, heute freilich nicht erwähnte des Formzwanges: hat der Künstler erst einmal A gesagt, so und nicht anders begonnen, so kann er nicht mehr frei und beliebig fortfahren. Die zweite Unfreiheit besteht in der gesellschaftlichen Einbettung und der Verwurzeltheit der Kunst und des Künstlers in der Gesellschaft: Rubens konzipiert Bilder von derjenigen Dimension, die in die großen Barockkirchen hineinpassen, Vermeer kleine, die ihren Platz haben im holländischen Bürgerhaus. Die dritte Unfreiheit (die politische im zugespitzten Sinne) besteht in dem Faktum, dass ganz bestimmte künstlerische Tätigkeiten geradezu verboten werden und in falsche Kanäle gezwungen werden. Allein aus der neueren Geschichte des europäischen Dramas sind uns zwei Fälle bekannt, ein katholischer und ein protestantischer, in Spanien und in England, in denen sich die geistliche Diktatur gegen das Theater richtet und unmittelbar auf eine Hochblüte des spanischen und des englischen Dramas ein Verlöschen folgen lässt, das anscheinend dem spanischen Roman und dem englischen Epos Miltons zum Vorteil wurde. Die vierte Unfreiheit besteht darin, dass der Künstler wie jeder Mensch nicht nur ein Ich, sondern ein Es ist, und – wahrscheinlich gerade in den Augenblicken echten künstlerischen Schaffens von diesem Es abhängt. So wenn Shakespeare zur

Vorbereitung einer Hochzeit am Hofe der Königin Elisabeth schnell ein Stück verfassen soll und was herauskommt, als ein Sommernachtstraum weit über das hinausgeht, was geplant war: der an das Es angeschlossene Dichter hatte seine Freiheit des Machens verloren.

*Zweig:* Und die Freiheit des Genies gewonnen. Wir verstehen uns allmählich. Die Freiheit der schöpferischen Eingebung stößt den Künstler in Ausdrucksgebiete vor, die er sich selber früher nie hätte eröffnen können. Die Freiheit der revolutionären Haltung wendet ihn leidenschaftlich und prophetisch gegen die Schwächen seiner Zeit, die Fehler ihres Gesellschaftsbaus, die Laster und Gebrechen der menschlichen Natur selbst. Er treibt die Natur des Menschen über sich hinaus, er macht sie besser, gerechter, weiser, tiefer als sie vor seinen Worten nicht nur zu sein glaubte, sondern wirklich war. Und die Freiheit des Künstlers als Macher und Vollender gibt ihm die Kraft, gegen die Geschmacksrichtung seines eigenen Publikums und der zeitgenössischen Kritik zu verstoßen, auf den Erfolg zu verzichten, der ihn vielleicht erst nach seinem Tode ereilen wird, zu hungern, zu frieren und mit zusammengebissenen Zähnen dem Manuskript oder der Leinwand zu dienen, der er sich verschrieben hat – ich weiß nicht, ob aus freiem Willen oder aus dem Zwang der Persönlichkeit. Wahrscheinlich aus beidem.

*Stern:* Und bestimmt aus einem dritten Grunde. Denn er, der nur «hervorragt», ist hochgedrückt von der Gesellschaft, in der sein Platz nicht ist. Und trägt die Menge ihn fort auf ihren Schultern, wer weiß, ob sie ihn fortbringt, den Überflüssigen, oder ob sie ihm, dem Überlegenen, den Triumphzug bereitet?



## Was ist Surréalisme? [1934]

*Surrealismus = Die Realität*

### I.

Absicht des Bildes en général ist, dass der Beschauer ihm sich nähere, mit ihm sich identifiziere. Absicht des surrealistischen, dass der Beschauer zurücktrete, erschreckt und schockiert werde. Wodurch erschreckt: durch die Phantastik der Wahrheit.

### II.

Denn der Surrealismus enthüllt die *Unordnung* der Welt; der Welt, die in jedem anderen Bilde als geordnet erscheint oder komponiert wird oder in die Einheit der Perspektive oder der Atmosphäre getaucht wird oder schließlich – wie im Kubismus – nach einem handwerklichen Prinzip, nur durch die künstlerische Darstellung geordnet wird.

### III.

Diese Unordnung ist nicht bloß die angenehm improvisierte Unordnung verschiedener Dinge an einem Platze, die man (sub specie bourgeoisier Ordnung) als «Ausnahme», «malerisch» und als «fast natürlich» empfindet. Die Unordnung ist grundsätzlicherer Natur.

## IV.

Was sich nämlich in dem surrealistischen Bild durchdringt, sind nicht mehrere Dinge (in einer Welt), sondern mehrere Welten (in einem Ding). Dabei handelt es sich nur im einfachsten Falle psychoanalytisch [um] die Welten des Wachens und des Träumens, die sich durchdringen und die gewissermaßen gleichzeitig einen einzigen Gegenstand umgreifen. In jedem Falle aber um Welten, die für das surrealistisch unbewaffnete Auge als nicht miteinander mischbar erscheinen. Surrealismus «kreuzt» zwei Welten, wie man Pflanzen kreuzt.

## V.

Dennoch ist es nicht der Surrealismus, der diese Kreuzung erfindet. Sie ist nicht *sein* Werk. Sondern – und hier beginnt der technisch-wirtschaftlich-politische Teil des Surrealismus – das Werk der Wirklichkeit selbst. Sie birgt – und zwar heute, da die Welt unübersehbar geworden ist und «unsere» Welt größer ist als «unsere sichtbare Welt» – I) im Nebeneinander und gleichzeitig Elemente verschiedenster Welten; aber mehr noch als im Nebeneinander II) in ihrer kausalen Verknüpfung. 1. Beispiel: Gandhi auf einem Ozeanriesen. 2. Beerdigung eines Kindes in Sachsen, das starb, weil der Vater, ein Seifenarbeiter, arbeitslos ist, weil in China die Sojabohnen faulen, weil ... weil, etc.: Das Ganze ist logisch gesehen *ein* Geschehen, *eine* Kette.

## VI.

Fasste man die logische Einheit dieser Kette in einer optisch simultanen Einheit zusammen, die die wichtigsten Elemente nebeneinander enthielte, so ergäbe das ein surrealistisches Bild. Aber nur deshalb, weil der Tatbestand selbst surrealistisch ist.

## VII.

Warum surrealistisch? Weil sich hier der scheinbar private Tod des Kindes und der private Schmerz der Hinterbliebenen als Wirkung *eines naturwissenschaftlichen Faktums* entpuppt. Als solche Wirkung ist er von den Trauernden selbst nicht verstanden. Sie stehen nur an der Bahre ihres Kindes, nicht (wie es wahr und surrealistisch wäre) an der Bahre der Sojabohnen. Der «Realist» jeder Provenienz gäbe nur den Schein: privater Tod. Der Surrealist, freischaltend und angeblich die Welt zerschlagend, gibt das Ereignis richtig wieder. Er rektifiziert die Welt, bringt sie optisch auf die Höhe ihres wirklichen, nicht nur optischen Bestandes.

## VIII.

Die durch die Moderne faktisch gewordene Nähe der geographischen und nicht geographischen Kontinente wird also vom Surrealismus nunmehr optisch zusammengebracht. Der Neger, der, eine Logarithmentafel wie ein {Priester} im Arm, von seinen magischen Göttern gejagt wird, mag zwar (etwa gedacht als Bild von Max Ernst) phantastisch wirken. Aber nur deshalb, weil die Situation, in der die Logarithmentafel höchstens die Wirklichkeit seiner Götter für ihn hat, selbst phantastisch ist. Die Logarithmentafel spielt hier wirklich keine andere Rolle als die des Konkurrenzgottes. «Als» solche *ist* sie.

## IX.

Dieses «Als» enthüllt überhaupt das Prinzip des Surrealismus. Für uns existiert die Sonne *als* Gaskörper, und *als* unsere Sonne. Herr {Dupart} *als* physisches Stück Welt und *als* Kind Gottes und *als* Radikalsozialist. Nebeneinander und scheinbar ohne gegenseitige Störung. Der Surrealist würde, um die Unmöglichkeit dieses Zugleich zu zeigen, ein Als für das andere einsetzen. Die Situationen sind leicht vorstellbar. Auch die Aktion des Weltveränderns, die im surrealistischen Unternehmen stattzufinden

scheint, ist «von der Wirklichkeit» schon vorgemacht: der Surrealismus kopiert nur: der Mensch wird behandelt *als* Maschine. Der Ochse *als* Braten etc. Der Kleinbürger *als* Held. Und alles als Ware.

## X.

Jedes Ding ist also Angehöriger mehrerer Welten. Einmal spielt es diese Welt, einmal eine andere. Und jeden Augenblick ist es in Gefahr, umzukippen.

## XI.

Unendlich viele Mittel, um dieses dialektische Umkippen zu bewerkstelligen. Ein Gesicht im Film. Es wird langsam vergrößert. Zum Schluss: die Mondlandschaft der porigen Backen: Individualität und Name des Photographierten ist vergessen: er wurde Natur.

## XII.

Jedes Objekt gilt dem Surrealismus also als dialektisch. Nicht im hegelsch-metaphysischen Sinne, wo allzu glatt jedes Bestimmte gerade in sein Gegenteil umschlägt. Nicht im Sinne des M.-M.-Films\*, wo jedes Ding spielerisch fast jedes andere werden kann. Das Objekt, in das etwas umschlägt, ist weder apriorisch vorgesehen, noch ist die Amplitude der Transformation ad libitum offengelassen. Sie liegt dazwischen.

## XIII.

Sie ist das Maximum, was bürgerliche Kunst an Desillusionierung bieten kann. Sie zeigt die Absurdität, ohne vor ihr zu warnen. Sie legt den Finger auf die Wunden, ohne zu heilen. Sie ist

---

\* [Mickey-Mouse-Films]

nicht dialektisch im Sinne des Unterrichts, sie verändert nur scheinbar. Aber sie ist brauchbar. Und es ist kein Zufall, wenn eine große Zahl rein handwerklich gesehen gleicher Mittel im Russenfilm oder etwa im Werke Brechts benutzt werden.

#### XIV. Beispiele für Bilder einer Ausstellung

1. *Passphotos*: Viele Leute werden wie *einer* behandelt. Hier einer als viele.
2. Bilder von *Wagneroper*n. Das pathetische Genre. Mythos realistisch.
3. Kühe mit Melkapparat. (Natur als letzter ungenauer Rest der Maschine)
4. *Naturwissenschaftliches Porträt*.
5. Neger – Konfirmationsbild.
6. Vervielfältigung als surrealistisches Motiv: 1000 Kruzifixe im Laden in allen Preislagen.

## Irrenkunst

[1934]

Wo der Kontakt zur Welt ganz abreißt, bleibt nichts übrig als man selbst. Und dass man als einziges Wesen das höchste ist, dass man, gerade abgesprengt von der Welt, als Generaldirektor, Kaiser von China oder Gott sich gebärdet, ist nicht zu verwundern. Aber ehe\* ein solcher Mensch ganz in die Ferne seines Autismus versinkt, gibt er noch Zeichen. Er hat ja noch Hände, Arme, Augen, einen Mund – die Organe, die auf ein Außen und die auf die anderen hinweisen. Und wenn seine Bewegungen auch kaum mehr der Außenwelt verständlich sind, die Bewegung des Ertrinkenden erscheint als ein Winken und Zeichengeben. Von solchen Zeichen und von solchen Winken sind Sie hier umgeben.

Was Sie hier sehen, ist keineswegs eine Kunstausstellung. Damit soll nicht etwa gesagt sein, dass die Bilder an der Wand keinen künstlerischen Wert hätten. Aber die Bilder sind nicht als Bilder gemacht von dem, der sie machte. Der Unterschied von wirklicher Welt und Weltdarstellung ist bei ihm, dem bereits Abgesperrten, nahezu verschwunden. Wenn Sie sich in einer Ausstellung von Zeichnungen Primitiver befinden, haben Sie ja auch keine Kunstwerke, keine Weltdarstellungen in unserem modernen Sinne vor Augen, sondern praktische, magisch-praktische Objekte: Objekte zur Weltveränderung, zur Jagdbeeinflussung, Mittel zum Töten des Feindes, und Stücke, die identisch sind mit dem Feinde. Kurz: Sie haben *Stücke* einer sozialen Welt vor sich, nicht Bilder einer solchen Welt. Auf die Analysen dieser Objekte durch Lévy-Bruhl brauche ich wohl nicht extra hinzuweisen.

---

\* [Typoskript: «ehe» durchgestrichen, Korrektur unleserlich.]

In diesem einfachen Sinne sind nun die Bilder dort an der Wand freilich keine Weltstücke. Herzberg lebte nicht in einer Umwelt, die seine Objekte als ihre Objekte anerkennen konnte, und in keiner Welt, in der Bild und Abgebildetes sonst identisch sind. Er schuf sich seine Zauberinstrumente allein. Er unternahm, gewissermaßen hybride, dasjenige individuell auszuführen, was nur kollektiv gelingen kann: Magie. Aber gerade deshalb *weil* er in einem viel schärferen und unerträglicheren Grade Individuum werden musste, als es jeder von uns ist, gerade *weil* er sich mit seiner Krankheit ablöste von der Welt, schuf er sich diese Zauberinstrumente: um sich die ihm entschwindende Welt zu beschwören, um doch Welt zu haben. Er schuf, damit sie, die Welt, da sei, und nicht um sich selbst auszudrücken. So wenig wir diesen Stuhl, diesen Tisch und dieses Haus bauten, um uns auszudrücken, vielmehr, damit sie da seien, so wenig tat Herzberg es mit seinen Zeichnungen. Trotz dieser Feststellungen bleiben die Ausdrucksdeutungen von Herrn Dr. Jolowicz voll und ganz bestehen. Will auch der Autist eine Welt herstellen, weil er seine verliert (gewissermaßen in Reproduktion eines verlorenen Gliedes), so ist es doch das Wesentliche an diesen Objektivationen, dass sie nicht wirklich bis in die Wirklichkeit vorstoßen, nicht so wirklich werden wie Stuhl oder Tisch, dass sie in der Sphäre des Mimischen, des Physiognomischen, des Ausdruckschaften verbleiben. Gewiss: auch das Bild des Künstlers erlangt nicht die kompakte Realität eines Stuhles; aber das will es auch nicht. Aber es erlangt eine gleichwertige: die soziale. Kunst stellt jene Ferien vom praktischen Leben her, die das praktische Leben selbst verlangt, bestellt und kauft. Auch diesen Objektivitätsgrad erreichen die Irrenbilder nicht. Sie bleiben in halber, noch nicht objekthafter, noch subjekthaft-verhafteter Sphäre. Es ist, als wenn ich, der ich hier vor Ihnen etwas herstellen will, plötzlich einer Stummheit verfiel, und Sie sähen nur noch meine Ausdrucksgebärden, nicht mehr das, was ich sagen will, nur noch das, was in mir vorgeht. Was wäre hier der Ausdruck: nichts als das *Scheitern*.

Für uns als die Zusehenden, scheint nichts zu passieren als Ausdruck. Und nichts scheint ausgedrückt zu sein als der Autis-

mus. Und doch – das darf man nicht vergessen – ist die Begierde des Kranken, *etwas* herzustellen, die Beschäftigung *mit etwas*, der Wunsch nach Objektivierung geradezu noch die letzte Phase eines Kampfes gegen den Autismus und gegen die völlige Isolierung. Nur wenige Autisten zeichnen. Wenn einer zeichnet, so ist es ein Beweis, dass er eben noch nicht völlig zurückfiel. Wie und was er zeichnet, bezeugt freilich seine Isolierung\*.

Der normale und reelle Bezug zur Außenwelt dokumentiert sich nicht nur im gelingenden Herstellen von Gegenständen, sondern im Gelingen der Kommunikation mit anderen. Und ganz parallel zum Begriffe der scheiternden Objektivierung ist der Ausdruck auch scheiternde Kommunikation. Das zu betonen ist nicht ohne Wichtigkeit; denn es wird vielfach behauptet, dass tief in den Untergründen des Menschen verborgene Schichten, zum Beispiel die *Sexualität* nun in diesen Zeichnungen endlich einmal zum Ausdruck kommt. In solchen Formulierungen, die auch Prinzhorn zahlreich verwendet, wird dem Ausdruck gewissermaßen eine Heroldsrolle und ein Monopol zuerkannt; diese Rolle erscheint uns geradezu lächerlich. Gewöhnlich nämlich findet ja die Sexualität auf viel einfachere, viel reellere, nüchterne und angemessenere Weise nach Außen; wird sie aber wie hier auf den Bildern ausgedrückt, so wird sie eben *nur ausgedrückt*: das heißt, sie ist vorher bereits autistisch geworden. Und ein Innenleben geworden statt eines sozialen Faktums. «Ausdruck» ist also in solchen Fällen nicht gleichbedeutend mit einer Emanation, die wir als Offenbarung zu nehmen und zu bewundern hätten, sondern die bescheidenste, wirkungsloseste und ersatzhafteste Form, in der der Mensch sich nach Außen wendet und die Reste seines kommunikativen Willens noch gerade anmeldet.

Falsche Objektivierung, scheiternde Objektivierung, diese Dinge sind keine rein pathologischen Fakten, sie sind uns wohlbekannt aus der Geschichte der wirklichen Kunst. In bestimmten modernen Strömungen, die nicht selten Gemeinsamkeiten

---

\* [Im Original französisch: «isolement»]



mit den größten Stücken der Irrenkunst haben, zum Beispiel im Kubismus finden wir Ähnliches: Betrachten wir einmal den Kubismus unabhängig von seiner Cézanne'schen Vaterschaft. Der Maler, aus dem Sattel gehoben durch den Techniker und den Architekten, die die Wirklichkeit wirklich aufbauen, begeistert sich, um nicht zurückzubleiben, um nicht den Boden der Welt unter seinen Füßen zu verlieren, an dieser Idee der Wirklichkeit und wird nun auf der unverbindlichen und imaginären Ebene der Leinwand, auf der keine Konstruktion einstürzen kann, der strengste Baumeister. Ein unwirklicher Baumeister. Sein Tun ist ein Tun-als-ob. Er «drückt» Technik «aus», aber er stellt nichts Technisches her. Er beteuert Welt, aber er schafft sie nicht. Sein Ausdruck bleibt scheiternde Objektivierung. Und kein Mensch wird in einem kubistischen Kubus, der selbst die Natur darstellt, als sei sie von uns gemacht, wohnen können.

Zurück zu unseren Kranken, die nicht sozial, sondern medizinisch autistisch sind. Ihr Verhältnis zur Wirklichkeit wird immer deutlicher. Sie sind nicht Realisten, ihre Magie ist nicht real, ist nicht Realität. Aber sie sind hungrig danach zu realisieren. Gewiss: die Bäume, die Häuser und die Objekte aller Art, die da hergestellt werden, scheinen zwar einerseits ohne Tragfähigkeit, ohne Voluminosität und flach. Denn sie stehen nicht in jenem Raume, in jener freien perspektivischen Welt, die ihnen allen ihre Realität sichern würde. [Illustration I, S. 170]

Viele Zeichnungen von Schizophrenen zeigen doppelte Konturen. Was bedeuten diese sonderbaren Doppelstriche? Offenbar den Versuch, die Zweidimensionalität der Bildfläche zu vergewaltigen, herumzukommen um den Gezeichneten, auf seine andere Seite zu kommen, zur linken Seite, wenn nur die rechte gezeichnet ist, zum Rücken zu gelangen, wenn die Figur nur von vorne präsentiert ist – also das Bemühen, die Figur wirklich zu realisieren. Sie werden sich erinnern, ähnliche Dinge, ähnliche heiligenscheinartige Konturenverdoppelungen auf den Bildern Munchs gesehen zu haben. Ein solcher Versuch muss natürlich kläglich scheitern. Gerade in der krampfhaften Erzwingung der Realität entsteht etwas völlig Unidentifizierbares: ein Mann mit zwei Seiten ist auf einem Bilde eben unwirklicher als einer mit

nur einer Seite, obwohl schließlich jeder Mensch zwei Seiten hat. Ähnliche Dinge passieren bei großen Kompositionen: erst nach einer gewissen Zeit erkennt der Beschauer, das Ganze ist gar nicht wie von einem Maler, sondern wie von einem *Architekten* gemeint. Dieses Haus da ist nicht zweimal da; vielmehr einmal von hinten und einmal von vorn; von beiden Seiten kann man auf es losgehen, es ist gewissermaßen eine Landkarte, eine kleine und disponible Realität. [Illustration II, S. 170] Hat man diesen Trick, ein solches Bild anzusehen, einmal heraus, so ist es auch sofort verständlich, warum die *Wege* eine so große Rolle auf diesen Bildern spielen. Denn Wege sind hier nicht sichtbare Dinge unter anderen sichtbaren Dingen wie für den normalen Maler, sondern sie sind, obwohl auf dem Bilde, wirkliche Wege, auf denen der Maler im Geiste umhergeht, sein kleines Revier durchwandert, einmal von vorn nach hinten, einmal von hinten nach vorn. Er ist Wegebauer und Pfadfinder seiner eigenen, seiner Ersatz-Welt und nicht unbeteiligter Betrachter.

Im Vergleich zum Maler ist der Architekt, der seine Pläne zeichnet, ein Gott. Wenn er sich vorstellt oder wenn er wirklich etwas aufnotiert, ist er nicht wie der Maler eingesperrt in die engen Grenzen der menschlichen Manier zu sehen. Der Maler sieht sein Haus von Innen *oder* von Außen; immer von irgendwo aus; sein point de vue mag zwar von ihm selbst fixiert sein, aber er ist so begrenzt, dass sein Malen zugleich stets ein Verzichten ist. Der Architekt dagegen, der ein Haus entwirft, meint es gleichzeitig von Innen und von Außen: von Nirgendwoher. Er ist identisch mit der Vielheit der Seiten. Er zeichnet *nicht* die *Ansicht* des Hauses, sondern *das Haus*. Mit dieser Manier sind die Bilder der Schizophrenen außerordentlich verwandt. Nur freilich – und hier ist eben der springende Punkt – sind für ihn die *Entwürfe und die Sache selbst identisch*. Er baut auf Papier. Unter den Illustrationen zu den Grimm'schen Märchen, die Sie hier vor sich sehen, finden Sie ein Bild, in dem ein Haus resp. eine Stube sowohl von den Bewohnern wie von den draußen Befindlichen gesehen wird. Diesen Bildern gegenüber die Frage nach perspektivischer Eindeutigkeit zu stellen, hieße die Absicht der Bilder vollkommen missverstehen. Es handelt sich durchaus

nicht nur um den technischen Mangel eines Menschen, der nie zeichnen gelernt hat; wiewohl es snobistisch wäre, die technischen Mängel der Bilder zu leugnen. Man kann leicht sagen, die Unfähigkeit, einen Gegenstand in eindeutiger Sicht darzustellen, sei infantil; sie ist gewiss infantil: denn auch das Kind lebt ja in einer Phase von misslingenden Realisierungen und Ersatzrealisierungen. Die Ähnlichkeit mit der Kinderzeichnung ist nicht nur eine Ähnlichkeit der mangelnden Technik. Beide verlangen zu viel vom Bilde: nämlich Wirklichkeit. Also misslingen beide Bilder.

Mit der Nennung des Wortes Perspektive sind wir bei einer der wichtigsten Kategorien der Kunstbetrachtung. Was heißt Perspektive? Perspektive heißt: Weitergehenkönnen, die Welt vor sich haben, sie zu eigener Verfügung haben, den *point de vue* selbst gewählt haben, also frei sein, also über die Welt herrschen. Wir, die Zeichnenden, blicken die Welt an, sie, die Welt, ist die Angeblickte.

Das bedeutet negativ: wo wir heute ausgesprochenen Mangel an Perspektive vor uns sehen, dürfen wir auf Unfreiheit schließen. Betrachten Sie das Bild «Die Vision». Nicht wir stehen frei vor dem, was hier sichtbar ist, nicht die Welt liegt griffbereit vor unseren Händen – es ist genau umgekehrt: Wir selbst liegen griffbereit vor der Vision, identisch mit Herzberg, der sich selbst dargestellt hat, der gewissermaßen überfallen einen Stoß bekommen hat und aus dem Bilde auf uns zu heraufstauert. Die Vision deckt alles zu; statt dass wir in das Bild eintreten und durch den Rahmen hineinsehen, werden wir herausgedrängt und durch den Rahmen des Bildes werden *wir* angesehen. An die Stelle der Freiheit tritt der Stupor, an die Stelle der *Schönheit* tritt die *Maske*. Und so paradox es klingen mag, gerade von Gnaden dieser Maskenhaftigkeit hat das Bild nun wirklich einen Bildcharakter empfangen, hat das Bild eine Festigkeit erlangt, die andere Stücke – vergleichen Sie damit etwa das wirre Parkbild – nicht besitzen. An den anderen Bildern konnte Herzberg – das ist deutlich zu sehen – unendlich weiterbasteln. Hier aber scheint er durch den lähmenden Blick der Vision, die also nicht Sehen sondern Angesehenwerden ist, verhindert zu sein, ad libitum noch

seine Spielereien im Bildraume unterzubringen. Die anderen Bilder sind genau das *Gegenteil von Skizzen*, sie sind *nicht vor* der Fertigstellung, sondern erst lange *nach der* Fertigstellung aus der Hand gelegt worden. Dieses Bild dagegen ist im rechten Augenblick beendet.

Wenn wir betonen, dass das Gesicht Christi hier nur en face gegeben wird, so ist damit deutlich, dass die en face-Seite zur Stellvertretung für die Sache selbst wird. Hier ist Christus im Grunde genommen nicht von einer Seite gemalt, denn dieser Christus (oder wer auch immer mit diesem Gesichte, das starrt, gemeint sein mag) – dieser Christus *besteht in seiner Macht der Zuwendung*. Ganz dasselbe gilt etwa von dem sehr großartigen Arztbild, wo der Arzt selber, also der Mittelpunkt, also das Prinzip der Drohung und der Unwiderstehbarkeit, ganz von vorne gegeben ist, während er, Herzberg selbst, der sich hündisch dem gottähnlichen Arzte nähert, in jener matten Profilstellung dargestellt ist, in der von einer Macht des Blickes überhaupt nicht mehr die Rede sein kann. Profil und en face sind hier also nicht optische Mittel, sondern Mittel der Wertunterscheidung. En face bedeutet Mittelpunkt, Profil Sklaverei, das Akzessorische das nur Dazukommende und das, was eine mehr oder minder bescheidene Rolle im Bereich des Machtmittelpunktes spielt. (Zur Bestätigung dieser Rolle des en face betrachte man die beiden Bilder seines Surveillant, die in vollkommenem en face gegeben sind und die trotz der faktischen Subalternität der Physiognomie an Großartigkeit nichts einbüßen.)

Diese Analysen machen freilich nicht alle Bilder, die Sie hier vor sich sehen, verständlich. Das natürliche und harmlose Verhältnis zur Welt wird nicht nur durch den Stupor gehemmt, sondern durch Trubel und Schwindel. Wenn Sie etwa das Bild vom Parktor sich genauer ansehen, so werden Sie dabei nichts von visionärer Schrecklichkeit empfinden, sondern nur etwas Dikichtartiges, etwas von einem dekorativen Irrgarten und von einem Maschensystem, in dem tausendfach dieselben Elemente ineinander verwebt und wiederholt sind. Diese *Wiederholung* muss nun gleichfalls genauer erklärt werden. Dabei hat man nicht zu fragen, welche Wirkung Herzberg (oder welcher schi-

zophrene Maler auch immer) auf uns machen wollte, denn eine Wirkung und einen Beschauer hatte er wohl kaum im Auge.

Durch Wiederholung immer desselben Motivs ist der Zeichner (wie etwa beim Trällern des immer gleichen monotonen musikalischen Motivs) ununterbrochen bei der gleichen Sache und damit immerfort *an der gleichen Zeitstelle*. Trotz des Weitergehens der Zeit verhütet er für sich dieses Weitergehen. Und die Aktion der Wiederholung ist gewissermaßen der *Stupor unter der Maske der Beschäftigung*. Wir kennen dasselbe in Situationen der Langeweile, in denen wir die Langsamkeit der Zeit nicht ertragen und in denen wir einen Kringel neben den anderen setzen, derart, dass wir schon beim zwanzigsten nicht mehr wissen, ob er der zehnte oder der zwanzigste ist, und die Zeit dadurch neutralisieren. Was bei uns Methode ist, in Situationen, in denen wir uns gehen lassen, ist hier Prinzip der Tätigkeit überhaupt: Herzberg hält also nicht nur den Raum der Welt, sondern auch die Zeit der Welt von sich ab.

¶ Durch die hartnäckige Wiederholung desselben Elements kann der Kranke äußerst merkwürdige Effekte erzeugen. Es gibt ein berühmtes Bild in der Literatur, veröffentlicht von Prinzhorn, das an die hundert Kinder völlig gleicher Größe und mit gleichen Gesichtern vor melancholischen Bäumen zeigt. Es ist schwer zu sagen, ob es sich in diesem Fall um die hundertfache Wiederholung ein- und desselben Kindes handelt oder um hundert verschiedene Kinder, die den gleichen Mangel an Ausdruck zeigen. Jedenfalls ist der Eindruck, den wir davon bekommen, der einer vollkommenen Gemeinschaft, einer Gemeinschaft, die bei uns nicht existiert: Die absolute Identität der Wesen erzeugt eine sakrale Wirkung, alle scheinen von ihrer individuellen Existenz befreit zu sein, sie erscheinen wie ein einziges Wesen und die Tatsache ihrer Vervielfachung scheint nur nebensächlich zu sein.

Die Wiederholung derselben Elemente im gleichen Bild bringt die Wiederholung desselben Elements in anderen Bildern mit sich. Um das zu überprüfen, schauen Sie sich die Illustrationen der Grimm'schen Märchen an. Die Struktur und die einzelnen Elemente sind, trotz unterschiedlicher Szenen, immer dieselben.

Die Welt hat Merkmale einer qualitativen Identität angenommen, um damit ihre soziale Identität zu ersetzen: die Sonne befindet sich in Herzbergs Welt immer an derselben Stelle des Bildes, nämlich in der linken Ecke des Blattes. Sie bewegt sich nicht, es handelt sich sozusagen um ein Ordnungsprinzip optischer Natur, das Herzberg einsetzt, bis er selbst an dessen Existenz glaubt. Er erzeugt sozusagen eine individuelle Ideologie, in der sich diese Zeichen so oft wiederholen, bis die Welt nicht mehr ohne sie vorgestellt werden kann.

Herzberg besitzt jedoch keine absolute Freiheit bei der Erschaffung seiner Welt.\* Die früher einmal gesehene Wirklichkeit spukt noch bruchstückhaft in seine Bilder hinein, ja bei manchen Bildern ist es sogar schwer auszumachen, worin eigentlich die Andersartigkeit der Welt bestehe. Bezeichnend aber ist es, *wo* der Kranke in seinem Kampf zwischen seinem Formwillen und

---

\* [Textpassage im Original auf französisch: C'est par la répétition obstinée du même élément que l'aliéné peut produire des effets tout à fait étranges. Il y a un tableau célèbre dans la littérature, publié par Prinzhorn, qui nous montre devant des arbres mélancoliques, une centaine d'enfants de tailles et de visages tout à fait semblables. Bien difficile à dire s'il s'agit dans ce cas là d'un seul enfant répété cent fois ou de cent enfants reflétant le même manque d'expression. En tout cas l'impression que nous en tirons est celle d'une communauté parfaite, d'une communauté qui n'existe pas chez nous: l'identité absolue des êtres produit un effet sacral, tous semblent être libérés de leur existence individuelle, ils ne semblent qu'un seul être et le fait multiplié ne paraît qu'accessoire.

La répétition des mêmes éléments dans le même tableau entraîne la répétition du même élément dans des tableaux différents. Pour vérifier cela, regardez les illustrations des contes de Grimm. La structure et les éléments sont toujours les mêmes, malgré la différence des scènes. Le monde a gagné des marques d'identité qualitatives pour remplacer son identité sociale: le soleil dans ce monde de Herzberg se montre toujours au même point du tableau, toujours dans le coin gauche de la feuille. Il ne bouge pas, c'est pour ainsi dire un mot d'ordre optique, que Herzberg applique jusqu'à ce qu'il croit à son existence. Il se construit pour ainsi dire une idéologie individuelle dans laquelle ces marques se répètent jusqu'à ce que le monde ne puisse plus être imaginé sans elles.

Cependant, Herzberg n'a pas la liberté absolue en créant son monde.]

den noch erinnerten Gegenständen der Welt den Sieg davonträgt: er siegt, wenn er das darstellt, was *in der Wirklichkeit* formlos ist. Also hauptsächlich bei der Darstellung des *Himmels*. Da kann er nun bilden, was er will, und er benutzt seine Herrschaft ausgiebig. Dass er gerade im Himmel herrscht, hat natürlich zugleich einen anderen magischen oder theologischen Sinn: es ist ihm viel wichtiger, Herrscher im Himmel, als Herrscher auf der Erde zu sein. Die Serie der Märchenillustrationen stellt die sonderbarste Kombination dar, zwischen dieser Souveränität oben und dem etwas anekdotischen Dilettantismus unten, zwischen kosmischem Gebaren im Himmel und Marionettentheater auf der Erde. Aber gerade diese Kombination, gerade diese Zweiheit macht den Reiz dieser Serie aus.

Was quantitativ als Wiederholung auftritt, wirkt qualitativ als das erste Pendant, als die erste *Symmetrie*, als die erste *ornamentale Leistung*. Und es ist alte Gewohnheit, eine Gewohnheit, von der auch Prinzhorn sich nicht ganz ausschließt, die ornamentalen und dekorativen Qualitäten der Irrenzeichnungen zu betonen. Mir scheint aber, dass von Dekoration im eigentlichen Sinne hier nicht geredet werden dürfte. Es gehört ja zum Begriff der Dekoration, dass erst einmal eine nüchterne, nur praktische Welt oder ein solches Objekt anerkannt ist, das nun *nachträglich* geschmückt wird. Dekoration spielt sich immer auf dem Rücken der faktischen Welt ab. Aber eine solche Welt existiert ja für den Kranken nicht. Seine Blätter dekorieren nichts. Und so ist es begreiflich, dass sie nun *in sich selbst* die Prinzipien der Stabilität, der Ordnung, des Gleichgewichts herzustellen versuchen müssen, die sonst von der Basis: der menschlichen Welt gewährleistet werden. Diese Blätter werden also gerade deshalb symmetrisch, weil sie die ganze Sicherheitsapparatur, die gesamte Realitätsgarantie neu produzieren müssen.

Mit dieser Deutung angeblich dekorativer Motive könnte zwar die Symmetrie schon verständlich sein. Aber es ist sehr häufig der Fall, dass mehr Beweggründe zusammenkommen, als für die Entstehung solcher Charaktere logisch notwendig wären. Denn die Symmetrie schließt natürlich das Bild und damit die Welt des Malers in ganz anderem Grade nach Außen hin ab, als es bei je-

dem unsymmetrischen Bild der Fall wäre. Symmetrie bedeutet ja Konzentrierung, Zentrierung um einen einzigen Punkt. Und das symmetrische Bild ist, wenn man hier diesen Musikterminus verwenden darf, jeweils eine andere «Variation über das Thema des Mittelpunktes». *An diesem Mittelpunkte ist nun der Malende selbst in höchstem Grade interessiert.* Mit ihm ist er gewissermaßen identisch. Die Dinge rechts und links vom Mittelpunkt hat er gesetzt, sie stehen im engen Bereich seines Platzierens. «Hier bin ich Herrscher», scheint er zu sprechen. «Was es hier gibt und wo jedes Ding steht: von meinen Gnaden. Fremdes gibt es hier nicht. Nichts, was nicht wenigstens formal untergebracht und beherrscht wäre; Überraschungen gibt es hier nicht, ich bin außer Gefahr.» So scheint der Malende zu sprechen und sich zu schützen vor dem Einbruch des Fremden, vor dem Einbruch jener größeren Macht, die wir auf den Bildern der Vision und des gottgleichen Arztes gesehen hatten, die beide bezeichnenderweise völlig unsymmetrisch komponiert sind. Es scheint mehr als metaphorisch richtig, wenn man von diesen symmetrischen Bildern aussagt, sie seien das projizierte Abbild des menschlichen symmetrischen Körpers und seines symmetrischen Machtbereiches, mit seinem Rechts und Links, seinem Oben und Unten, ähnlich etwa einer Klaviertastatur, die zwar die Struktur der menschlichen Hand und die Paarigkeit im ersten Blick nicht verrät, letztlich aber in ihrer Struktur das Echo der Physiologie des Menschen ist. Ganz im Gegensatz zu der klassischen Auffassung des Menschen als *Mikrokosmos* ist hier jedes Bild ein *Makroanthropos*. Da aber jedes Stück Welt trotz dieser «anthropologischen» Struktur eben doch als Welt auftritt, scheint es das einzige Stück der Welt, der Mittelpunkt der Welt, die zentrale Achse. Und damit erhält jedes Stück den Charakter einer sakralen und heiligen Stätte – so wie jede sakrale Kunst umgekehrt automatisch zu dem Kunstmittel der Symmetrie gegriffen hat.

Bei dieser Deutung der Symmetrie denke ich vor allem an das schöne Zirkusbild. Es könnte absurd erscheinen, dass diesem Bilde etwas Sakrales zukommen soll. Aber gerade in der Unangemessenheit des verspielten Objektes und seines feierlichen



Aufbaus besteht sein eigentlicher Reiz, ein Reiz, den Sie aus jeder Zirkusvorstellung, aus jedem Varieté (aus jedem Turnverein) kennen, wo das Kunststück nichts bedeutet, seinen Stolz und seine Eitelkeit auf den altarähnlichen Aufbau setzt. Dieselbe Konstruktion finden Sie auch in jenem Bilde, das wir schon «Altar» benannt haben, wo an Stelle der Stifterfiguren Alkoholgläser stehen und in der Mitte als Allerheiligstes eine Flasche, die ihrerseits wieder in Form eines Fieberthermometers jenen heiligen Geist Elektro enthält, von dem Herr Dr. Jolowicz zu Ihnen gesprochen hat.

Sehr verwandt mit dem Symmetriewahnsinn, aber vielleicht in noch deutlicherem Zusammenhang mit aller sakraler Kunst, ist die Vorliebe für Hierarchien im Übereinanderbau der verschiedenen Elemente, die schließlich stets – auch dies eine Ähnlichkeit mit aller religiösen Kunst – in einem höchsten Punkte enden, einem Nullpunkte gleichsam, mit dem der Malende sich oder den vergötterten Arzt identifizierte. Was oft vielleicht dasselbe ist.

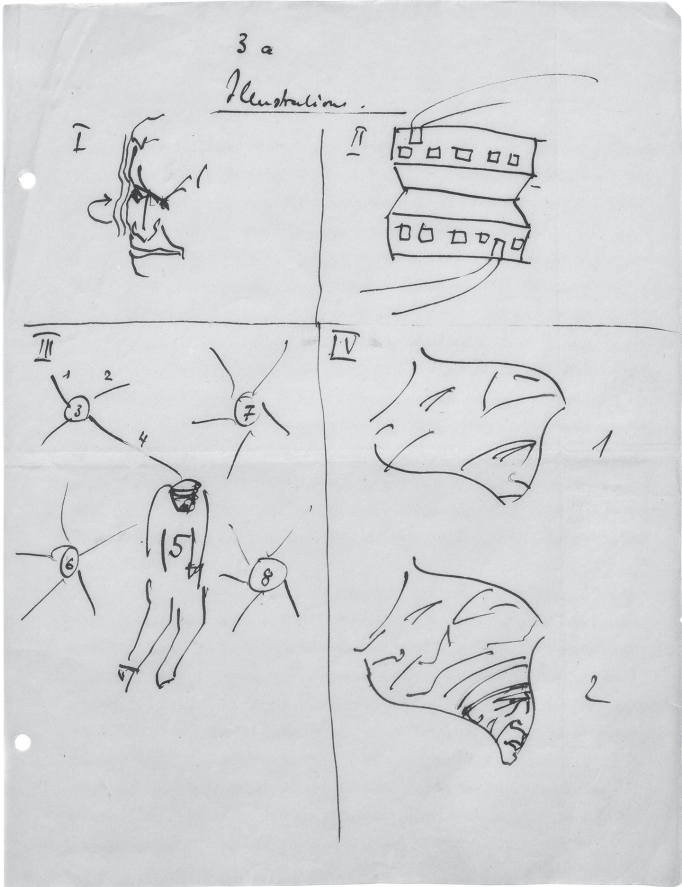
Aber das alles sind noch mehr oder minder Beschreibungen; im Grunde genommen müsste man die Entstehungsgeschichte eines solchen Bildes *filmen*. Um also ungefähr das Werden eines solchen Bildes verständlich zu machen, werde ich nachher versuchen, die einzelnen Etappen, die in diesen Bildern simultan gemacht und zusammengeschmolzen worden sind, aufzulösen.

Jeder, der einmal selbst den Pinsel in der Hand hielt, weiß, dass, wie der Appetit im Essen kommt, die Bildidee weitgehend erst im Malen selbst sich herauskristallisiert. Es gibt kein Bild, das hundertprozentig einfach eine Kopie des vorher fertig vorgestellten Bildes darstellte. Palestrina hörte die Engel singen, als er selber Orgel spielte. Und Vision wird durch das Zeichnen ebenso sehr beschworen als fixiert. Diese Zwischenstellung von Aktivität und Passivität, die schon im normalen künstlerischen Schaffen vorherrscht, ist uns ja vom Träumen her selbstverständlich. Wir sind Beute des Traumbildes, wiewohl wir selbst es sind, die es bilden. Was von unseren Träumen gilt, gilt weitgehend vom Wachsein der Schizophrenen. Ihre Bilder sind nicht Photographien oder Kopien ihrer Träume, sondern Photographien ihres Träumens, das in jedem Augenblick anderswo ist; nur dass eben

die vorbeiziehenden Bilder des Träumens auf einer einzigen photographischen Platte aufgenommen werden. Lösen wir die Bilder auf in ihre Entstehung, so haben wir also nicht nur den Phasen der Aktivität zuzusehen, sondern auch den Phasen der passiven Herstellung: Ihr Zeichnen läuft weiter wie das Träumen – immer auf dem gleichen Blatt Papier. Der Stift lässt sich gehen, er geht nicht nur von sich aus, und was das Wichtigste ist, der Anfang des Bildes ist zumeist ohne jede Bildidee da, er ist das erst zufällige Beschaffen des Rohmaterials durch ein Gekritzeln, das noch nichts ist und alles werden kann.

Wie zeichnet also so ein Zeichner? Machen wir also einen ersten ausdruckslosen Strich; dass dieser Strich bereits Spuren hinterlässt, ist am Anfang beinahe akzessorisch. Aber das erste Rohmaterial ist nunmehr da. Ein zweiter, ein dritter Strich werden zugefügt, eine erste Symmetrie entsteht, was entsteht ist ein Zentrum. Oder vielleicht eine Sonne. Ein Strahl wird länger als der andere, nicht nur zufällig, Herzberg ist es, der ihn lang zieht, denn der Strahl ist eine Schnur oder ein Strick. An den Strick hängt er einen Erwürgten. Und wiewohl die Sonne jetzt durch das, was an ihr hängt, nicht mehr nur Sonne zu sein scheint, bleibt sie trotzdem wieder auch Sonne. Die leeren Stellen, die entstehen, links unten, müssen abgedichtet werden. Es werden also wieder Sonnen hingemalt. Schon ist ein symmetrisches Gebilde vor uns, das ad libitum weitergehen könnte. [Illustration III, S. 170]

Man sieht deutlich den Charakter, der hier jedem Gegenstande zukommt, [er] ist uns allen bekannt. Es ist der *Mickey-Maus-Charakter*. Aus jedem kann jedes werden. A est Non-A, und jeder Umriss wartet, dass ihm Bedeutung zuströme. Und wie jeder Augenblick im Zeichnen des Malers sich verändert, so verändert sich in jedem Augenblick die Bedeutung des Gezeichneten mit. Er kritzelt: voilà eine Landkarte. [Illustration IV/I, S. 170] Der Zufall wird zur Landkarte umgesehen und ernannt; après coup. An dieser Landkarte setzt die weitere Beschäftigung an, sie marschiiert immer auf demselben Blatt, gewissermaßen auf der Stelle, und das Nacheinander wird zum Ineinander. Dieses Ineinander ergibt nun weiter völlig unbeabsichtigte neue Resultanten: voilà



Illustrationen I-IV von Günther Anders zu «Irrenkunst» (1934)

ein Gesicht. [Illustration IV/2, s. o.] Aber obwohl Gesicht, bleibt es eine Landkarte. Die erste Bedeutung ist in der zweiten auf eine witzige Art aufgehoben. Freilich was er herausieht, was sich scheinbar nur passiv ergibt, ist auch gleichzeitig wieder von ihm hereingesehen. Zufall und Assoziation halten sich die Waage. Aber was nun angeblich malgré lui auf der Landkarte erscheint, das Gesicht, das ihn plötzlich anstarrt, das nimmt er nun frei auf,

bringt es nun erst wirklich zur Erscheinung; ja, da es ja am Anfang nur erschienen war und nicht von ihm hergestellt, zeichnet er es noch einmal. Konzentriert auf dieses aus der Landkarte entsprungene Gesicht, verliert er begrifflicherweise die ursprüngliche Proportion der Landkarte. Der ganze restierende Teil, der nicht Gesicht ist, scheint plötzlich leer. Er muss ihn ausfüllen, muss ein Gitter machen, damit nichts durchdringe. Also wird nun jede kleinste leere Stelle ausgefüllt, und die Ausführung ergibt eine Strichkombination, die im Grunde genommen niemals aufzuhören brauchte. Diese Beschreibung einer Bildgenese macht also zwei Dinge deutlich: 1. diese Zeichnungen sind dreidimensional, sie enthalten neben Höhe und Breite die *Dimension der Zeit*, und 2. die Verdichtungen, die auf diesen Bildern zu sehen sind, sind in gewissem Sinne stärker als die Verdichtungen, die faktisch in jedem Querschnitt seines Lebens vor sich gehen; was in der Seele sukzessorisch ist, ist auf den Bildern simultan da. Je voller das Bild wird, desto länger könnte es weitergehen. In geometrischer Reihe liefert jedes Bildelement neue mögliche Kombinationen und neue mögliche Missverständnisse für den Zeichner selbst; *das Dickicht wächst mit der Dauer des Wanderns*. Betrachten Sie noch einmal das Bild des Parktores: die Penelope, die diesen Teppich webte, brauchte keine Furcht zu haben jemals ans Ende ihrer Arbeit zu gelangen. Niemals war der Zeichner des Bildes der Bildidee vom Abschluss weiter entfernt, als je weiter er zeichnete. Und das Bild wird oft einfach erst dann fortgelegt, wenn es technisch und aus primitivsten Raumgründen keine Möglichkeit mehr bietet, wenn es überfüllt ist.

Alle, die derartige Bilder unter den Händen haben, stellen sich sehr mit Recht die Frage, ob und wo eine Demarkationslinie zwischen diesen Dokumenten und *wirklichen* Kunstwerken bestehe. Über den Unterschied der sozialen Rolle zu sprechen – wobei sich herausstellt, dass selbst das soziale Outsiderleben des Künstlers weitgehend gewünscht und gefördert wird – ist hier nicht nötig. Es handelt sich hier um die Ähnlichkeiten und Unterschiede der Bilder als solcher. Nehmen wir als Gegenstück einen großen wirklichen Künstler, auch einen Kranken, also van Gogh. Dass auch er schlimmste Kommunikationsstörungen

hatte, dass auch zwischen ihm und der Welt eine fast unüberbrückbare Kluft bestand, wissen wir nicht nur aus seiner Biographie, sondern aus seinen Bildern, vor allem aus seinen *natures mortes*. Was besagen diese schraubenzieherhaft sich aus der Erde herausziehenden Bäume, was diese Pinsellinien, die den Porträtgesichtern nicht gönnen zur Ruhe zu kommen, und was die beinahe reliefartig aufgelegten Farben? Auch sie bedeuten, dass er sich die Welt noch einmal herstellen musste; dass ihm die Welt bereits als *nature morte* erscheint und dass er sie, um sie sich selbst glaubhaft zu machen, noch einmal realisieren muss, ihre Entstehung, ihr Werden wiederholen muss. Es ist deutlich, seine Krankheit und seine Verwandlung der für uns schon fertigen Welt in eine noch einmal werdende ist eine Chance. Auch uns öffnet er noch einmal die Augen: dass wir die Welt sehen als geworden, die Farbe als Dokumentation der Blume und das Gesicht nicht einfach als ein Objekt, sondern fast als eine Biographie. Daneben erscheinen die Bilder der Schizophrenen als bloße Ersatzstücke von Welt. Der Unterschied ist deutlich: Van Gogh, unserer Welt entfremdet, ergreift noch einmal *unsere* Welt und schafft sie von neuem; der Irre, abgetrennt von unserer Welt schafft seine *zweite* Welt. Über die unsere sagt er kaum etwas aus.

Aber auch große Kunst, wird man einwenden, hat sich von unserer Welt ganz freigemacht. Ägyptische und assyrische Steinwesen beweisen mehr als van Gogh und auch diese Wesen existierten nicht, sondern sind vollkommen neu geschaffen. Es ist richtig, auf diese Ähnlichkeit hinzuweisen, und es ist sichtbar, dass beide von dem gleichen Prinzip der Verdichtung leben: denn ein Mensch ist ein Tier und ein Tier ist ein Mensch etc. Aber von diesen großen Dokumenten menschlicher Phantasie ist trotzdem die Irrenkunst ebenso weit entfernt als von van Gogh. Denn diesen magischen oder mythischen Wesen kam eine reale Basis zu; *faktisch* betete man ein Tier als Gott an; *faktisch* gerierte man sich als Tier, wenn man auf die Jagd ging; und diese Vieldeutigkeit war glaubhaft, weil sie sozial gültig war. Die großen Werke der Vorzeit, die Sphinx und Harpyien setzten in der Geschichte gewissermaßen nur diejenigen Elemente durch, die allgemein

akzeptiert werden konnten. Irgendwelche individuellen oder momentanen Launen gab es hier nicht. Die Bilder der Irren aber sind der traurige Versuch, *individuell* das durchzusetzen, was nur kollektiv gelingen kann: unabhängig von der Welt einer Welt Realität zuzusprechen.

Ich möchte nicht enden, ohne Sie hingewiesen zu haben auf einige Stücke, die besonders schön sind, und bei denen ich nicht in der Lage bin, Ihnen zu sagen, inwiefern sie typische Bilder eines Schizophrenen sind. Ich meine die versöhnlichen und heiteren Landschaftsbilder mit den zwei Mühlen und das Sommerbild mit dem Getreidefeld. Wenn hier überhaupt noch Prinzipien der Anormalität festzustellen sind, so sind sie auf souveräne Art zu Kunstmitteln sublimiert worden. Der Wiederholungszwang zum Beispiel realisiert sich in dem Bild des Kornfeldes als eine Art Pointillismus, der dem Flimmernden des Sommers vollkommen angemessen ist. Dieses Bild ist ganz besonders auffällig, es enthält nicht nur die Wirklichkeit, sondern es ist momentanisiert bis ins Letzte. Es ist Sommer, es ist Mittag, es ist unsere Welt. Und wenn wir dieses Bild und das andere mit den zwei Mühlen sehen oder auch jene besinnliche Illustration zum Grimm'schen Märchen, wo unter einem silbernen Nachthimmel ein Mann in einsamer Landschaft sitzt, so haben wir das Gefühl: Herzberg hatte recht, sich in doppelter Gestalt zu sehen. Wer sich einmal als Krokodil zeichnet und andererseits eine derartige Landschaft malen kann, der ist zweierlei. Dass er zweierlei war, war zwar seine Krankheit. Aber seine Krankheit hatte recht. Und sein zweites Ich war das unsere.

# Obdachlose Skulptur Über Rodin [1944]

## I. Obdachlosigkeit

«Dinge.» Mit diesem nüchternen Wort begann Rainer Maria Rilke vor etwa vierzig Jahren seinen berühmten Vortrag über seinen Meister – jenen Lobpreis, der eine ganze Generation Rodin sehen, verstehen und missverstehen ließ. Als Rilke jenes Wort aussprach, erwartete und bewirkte er tatsächlich eine Art heilige Stille in der lärmenden Welt der Gegenstände, die uns umgibt. Die Generation von 1907 war zutiefst beeindruckt von diesem magischen Wort, obwohl sie nicht im Geringsten wusste warum. Heute haben wir genügend Abstand vom Beginn unseres Jahrhunderts. Heute können wir verstehen, was es mit diesem nüchternen Wort und seiner seltsam magischen Wirkung tatsächlich auf sich hatte.

Die Menschheit um 1900 lebte in einer Welt, die aus allem – dem Menschen, der Zeit des Menschen, der Beziehung der Menschen zueinander – ein austauschbares Element in einem System von Waren gemacht hatte. Austauschbarkeit bedeutet: Kein Ding ist mehr mit sich identisch, sondern bedingt und bestimmt durch sein universales Warenverhältnis, durch den Markt. Es ist – wie die Soziologie sagt – «entfremdet».

Es liegt auf der Hand, dass für das durchschnittliche Mitglied der Gesellschaft ein offener Kampf gegen diese Entfremdung nicht in Frage kam. Da Entfremdung das direkte Ergebnis des weiterbestehenden Systems war, konnte der Kampf nur auf indirekte Weise geführt werden. Nur durch «Verweigerung» oder verdeckt.

So versuchten Philosophie, Kunst, Musik und Poesie wütend, das Leben zu verherrlichen und die metaphysische Differenz zwischen «Person» und «Ding» zu betonen und die unaufhörlich wachsende «Verdinglichung» des Menschen mit einem unaufhörlich wachsenden, immer Schritt haltenden Romantizismus treu zu begleiten. Einer davon war Rilke.

Aber er sagte «Dinge». Gerade das Wort «Dinge». Warum nicht eher «Leben» oder «Seele» oder «Erlösung»?

Ist nicht «Ding» genau das Wort, das die «Verdinglichung» der Welt bezeichnet, die Rilke zurückweisen will? Was für ein Widerspruch! Da ist kein Widerspruch.

Es war nicht nur der Mensch selbst, der dem Menschen entfremdet war; sondern alle Dinge, die dem Herzen des Menschen teuer sind; alle Dinge, mit denen der Mensch zu tun hat; die Dinge, mit denen er arbeitet – die Maschinen –, sind nicht die Dinge, mit denen er in seinem privaten Leben umgeht und lebt; die Dinge, die er gebraucht, die Waren, hat er nicht selbst hergestellt. So waren Herstellen und Gebrauchen einander entfremdet, und die Welt des Menschen war in zwei Bereiche geteilt.

Wäre Rilke ein Philosoph gewesen, hätte er gesagt: Es gibt keine «Dinge» mehr, sondern nur noch Maschinen und Waren. Haus und Garten sind verloren. Rilke will sie wiedergewinnen; er möchte sie wiedereinsetzen an den Platz, der ihnen «gebührt»; wiedereinsetzen, indem er die Fäden durchschneidet, die sie mit dem – wie er es ausdrückt – «fürchterlichen Spinnennetz der Welt» verknüpfen und ihrer Identität berauben. Tatsächlich erscheinen diese einfachen Dinge immer wieder in Rilkes Poesie seltsam nostalgisch, beinahe beschwörend angerufen; eine Anrufung, die uns an Gandhis Heiligsprechung des Spinnrads erinnert. Denn im harmlosen und unverbindlichen Reich der Poesie war auch Rilke ein Maschinenstürmer.

Doch seltsam genug: indem er die Dinge aus ihrem «Entfremdungszusammenhang» herausnahm, entfremdete er sie erneut; und diesmal endgültig. Zwar sah er den Krug nicht mehr als Ware; aber sah ihn auch nicht als Krug für Bier – sondern als Ding, das aller Beziehungen beraubt ist. Indem er seinen Warencharakter abschnitt, gab er dem Ding eine insulare Identität. Der



Krug in seiner Hand war kein Krug mehr, sondern ein «Stück» aus einem Antiquitätengeschäft, oder sogar eine Art Talisman.

Er war nicht der einzige mit dieser Marotte. Die ganze Bewegung der *nature morte* – angekündigt durch den großen Chardin, erneuert durch Cézanne und Manet, später gefolgt von Kubismus und Surrealismus – ist eine Bewegung der Dingverehrung. Sie alle «stehlen» Dinge aus ihrem Zusammenhang, van Gogh den Stuhl, Cézanne seine berühmte Obstschale, um ihnen ihre Realität zurückzugeben – sogar eine Sur-realität, welche die Dinge verloren hatten, während sie in ihrem pragmatischen Zweck und Zusammenhang erstickten.

Als Rilke seinen Vortrag mit dem magischen Wort begann, beabsichtigte er offensichtlich, das Reich der Schönheit zu beschwören. Was hat dieses «Ein-Ding-aus-seinem-Zusammenhang-Nehmen» mit Schönheit zu tun?

Hängen Sie einen Teppich oder einen Dolch an die Wand – plötzlich wird er Ihnen als Kunstwerk erscheinen. Nimmt man einen Gegenstand aus seinem pragmatischen Zusammenhang heraus, so entfernt man ihn aus dem System unserer Bedürfnisse. Jetzt schauen wir ihn an als Menschen, die vom Bedürfnis frei sind. Da wir ihn nicht länger begehren, finden wir uns in der ästhetischen Haltung.

Es ist nicht schwer zu verstehen, dass das Wort «Dinge» besonders geeignet ist, die Arbeiten eines Bildhauers zu beschreiben. Aus zwei Gründen: sobald das Werk des Bildhauers vollendet ist, ist es ein massiver dreidimensionaler Gegenstand unter anderen Gegenständen in der Welt und beansprucht seinen Platz – wogegen das Werk des Malers, die zweidimensionale Illusion dreier Dimensionen, keinen realen Platz in der dreidimensionalen realen Welt besetzt. Ferner ist der Bildhauer *der* isolierende Künstler; während es dem Maler möglich ist, eine ganze Welt zu bieten – eine Landschaft, Menschen unter Menschen, Dinge unter Dingen –, schlägt der Bildhauer einen Gegenstand, bevorzugt den menschlichen Körper, aus dem Universum der Gegenstände heraus.

Diese Beobachtung scheint richtig. Aber es ist nur die halbe Wahrheit. Bis zum neunzehnten Jahrhundert *isolierte der Bild-*

*hauer nur, um zu integrieren.* Er war stets *dem Architekten unterstellt.* Die Architektur errichtete reale Objekte für die Gesellschaft; und was wir auch an Skulptur bis zum vorigen Jahrhundert kennen – jedes Stück ist für einen bestimmten Platz innerhalb des Ganzen einer Architektur gedacht; mithin des Ganzen einer Gesellschaft. Als «Reliefe» waren sie noch architektonische Elemente, als vollplastische Skulpturen stellte man sie in schützende Nischen.

Springen wir nun ins neunzehnte Jahrhundert, in die Welt nach der bürgerlichen Revolution in Frankreich. Die zwei sozialen Gruppen – Kirche und Hof –, die sich durch den Bau von Repräsentationsgebäuden hervorgetan und beim Bildhauer Verherrlichung und Unsterblichkeit bestellt hatten, hatten viel von ihrer Bedeutung eingebüßt. Verherrlichung und Unsterblichkeit, die zwei Antriebskräfte der Skulptur, widersprachen offenbar den Grundsätzen der bürgerlichen Gesellschaft. Die Gleichheit der Menschen, selbst wenn sie nur Ideologie ist, lässt marmorne Helden nicht zu. Und das bürgerliche Heim erlaubt es nicht, Denkmäler aufzustellen.

Vor der Duke Universität können Sie die Statue von Mr. Duke sehen, dem Schöpfer der Chesterfield-Zigarette und Gründer der Universität, wie er eine niemals brennende Metallzigarre der eigenen Marke raucht und beweist, dass die bildhauerische Verewigung des Bürgers auf eine Farce hinausläuft.

Selbst die Maler des neunzehnten Jahrhunderts (mit Ausnahme von Delacroix und Puvis) waren davon ausgeschlossen, zu öffentlichen Bauten beizutragen; und die meisten wussten nicht mehr, wozu und für wen sie malten. Ihre Bilder wanderten direkt in die Kunstausstellungen (um Waren zu werden und irgendwohin zu verschwinden), oder sie gelangten in seltenen Fällen in die Museen, diese Lagerstätten von Gegenständen der Vergangenheit, die obdachlos geworden waren. Während Kunstwerke früherer Epochen ihren Weg in die Museen erst fanden, nachdem ihre ursprünglichen Heimstätten ausgedient hatten, wurden die Werke des vorigen Jahrhunderts obdachlos *geboren.* Sie hatten ebenso wenig einen bestimmten Platz in der Gesellschaft wie die Künstler – die Künstler, die jetzt von einem festen,

wenn auch niederen gesellschaftlichen Rang (den jetzt der Photograph einnahm) aufstiegen in den Rang eines göttlichen Außenseiters.

Was auf die Malerei zutrifft, gilt in noch stärkerem Maße für die Skulptur. Der Bildhauer des vorigen Jahrhunderts (mit Ausnahme einiger Akademiemitglieder, die nicht zählen) schuf seine Skulpturen für keinen bestimmten Ort, für keinen bestimmten Zweck. Er musste isolierte Dinge schaffen. Jetzt – endlich – haben wir Rodins Welt erreicht; und jetzt endlich verstehen wir, warum Rilke seinen Rodin-Vortrag mit dem Wort «Dinge» begann.

## II. Obdach

Betrachten Sie den berühmten Torso der Adèle aus dem Jahre 1882. Der Körper ist nicht «aufgerichtet» wie eine gewöhnliche Skulptur, sondern liegt wie ein wirklicher Körper auf einer wirklichen samtenen Bettdecke. Es gibt keinen Sockel, keine Brücke, keinen Versuch, den Körper architektonisch mit der Welt zu verbinden, mit einem Ort, an den er gehören sollte, weil es tatsächlich keinen Ort gibt, an den er gehört.

(Übrigens ist der Effekt bereits, wenn auch unbeabsichtigt, surrealistisch, da Surrealismus darin besteht, die Kollision zweier unvereinbarer Dimensionen der Wirklichkeit zu fördern. Stellen Sie sich diesen marmornen Körper in einem wirklichen Bett vor, und Sie haben ein Sujet für Dalí.)

Versuchen Sie einmal, sich einen gesellschaftlich möglichen Ort für diesen Adèle-Körper vorzustellen. Eine Kirche? Ein Regierungsgebäude? Ein bürgerliches Heim? Ein öffentlicher Platz? Alle gleichermaßen unmöglich. Ein Garten? Kaum. Die Natur? Vielleicht.

Das, in der Tat, ist Rodins Theorie. Da es keinen passenden gesellschaftlichen Ort gibt, um seine Skulpturen aufzustellen, gab er vor oder glaubte wirklich, sie für die Natur bestimmt zu haben. Von seinen berühmten *Bourgeois de Calais* zum Beispiel wünschte er, dass man sie auf der Rasenfläche eines Platzes in

Calais aufstelle, wiederum ohne jeden Sockel, ganz auf dem Boden; und er wollte sogar, dass sich die Kinder von Calais zwischen den Figuren herumtreiben sollten, als wären es Bäume. Die spießbürgerliche Stadtverwaltung lehnte diesen aufsehen-erregenden Plan ab, woraufhin Rodin darauf bestand, die Gruppe auf einem rauen Felsen aufzustellen, unter freiem Himmel und nur der See und dem leeren Raum gegenüber, weil kein gesellschaftlicher Ort geeignet war, ihr Obdach zu geben. Erneute Ablehnung. Als die Gruppe schließlich aufgestellt wurde, 1895 – elf Jahre nachdem sie als ehrbares und mustergültig patriotisches Denkmal bestellt worden war –, verdankte Rodin es der diskreten Finanzierung durch die Familie Rothschild.

Dieser eine Fall ist charakteristisch für alle. Immer musste er seine Arbeiten «außerhalb der Welt» aufstellen, entweder in seinem Garten oder in einem eigenen Museum. Als die *Exposition Universelle* in Paris veranstaltet wurde, fand er keinen Ort – und konnte auch keinen finden –, an den seine Werke passten. Denn die Ausstellung war bereits eine Art von *Exhibition Industrielle*. So eröffnete er wenige hundert Meter vom Ausstellungsgelände entfernt eine Sonderschau, seine eigene *Exposition Universelle*.

Rilke hatte diese Obdachlosigkeit bereits gesehen und beschrieben, wenn auch mit einem Akzent, der andeutet, dass die Unplatzierbarkeit mehr eine göttliche Qualität als eine gesellschaftliche Abnormität wäre. Wie dem auch sei, dieser Begriff der «Obdachlosigkeit» ist der Schlüssel, sämtliche Skulpturen Rodins aufzuschließen. Versuchen wir es.

Da es keinen «gesellschaftlichen Grund» oder Hintergrund, kein architektonisches Obdach für seine Skulpturen gibt, muss Rodin selbst einen *Ersatz* schaffen. Deshalb stattet er die meisten seiner Figuren mit einem Stück Welt aus, zu dem sie gehören – aus dem sie entsprungen scheinen –, einem Stück versteinerten Ursprungschaos sozusagen. Betrachten Sie zum Beispiel die «Mutter mit Kind» oder die berühmte Mozart-Büste.

Manchmal versucht er, die Skulptur in einer schützenden Nische zu bergen, die selbst ein Teil der Skulptur ist. Betrachten Sie das Denkmal für Hugo. Die drei *Genies de la Poésie* schirmen die Figur Hugos wie eine Muschel. Aber solche Versuche, der

Skulptur innerhalb der Skulptur selbst Obdach zu geben, vermögen nicht wirklich zu befriedigen. Zwar mag sich die Hauptfigur jetzt einer Art Nische zu erfreuen – aber die Nische selbst bleibt ungeschützt, eine Nische im leeren Raum. Diese Vergeblichkeit erinnert an die traurige Geschichte aus «Tausendundeine Nacht», in der ein Mann, der sich in der Wüste verirrt hat, stundenlang versucht, sich in seinen eigenen Schatten zu legen.

Aber (und was ich jetzt sage, gilt für den gesamten Vortrag) missverstehen Sie solche Bemerkungen nicht als Kritik am Künstler Rodin. Die Unzulänglichkeiten, die wir gleich erörtern wollen, sind die Unzulänglichkeiten einer Epoche, die einem Bildhauer keine Gebäude und keinen Ort bot; nicht aber Rodins Unzulänglichkeiten. Es ist im Gegenteil gerade die verzweifelte Obdachlosigkeit seiner Figuren, gerade seine unermüdliche Arbeit, sie zu überwinden, gerade sein Scheitern, das ihn so unvergleichlich über all seine Zeitgenossen erhebt. Er war der einzige Bildhauer, der die «Zeichen der Zeit» sah und begriff, wie kindisch es war, weiterzuwursteln, als ob sich an der *Funktion* von Skulptur nichts geändert hätte. Verglichen mit Rodins grandiosem Scheitern, sind die Erfolge einiger zeitgenössischer Klassizisten nur dekorative Anekdoten; wie eben Bizet nur eine Anekdote ist im Vergleich zu Richard Wagner, dem gigantisch Gescheiterten.

Zurück zu Rodins Skulpturen. Wir kommen nun zu seinem dritten Versuch, die Obdachlosigkeit seiner Arbeiten zu überwinden.

Er schuf sich eigene Baulichkeiten – als Obdach für sie. Die berühmteste dieser Obdachstätten – eine Stätte ähnlich dem Grabmal des Julius, in dem Michelangelo seine Figuren unterbringen wollte – ist das sogenannte «Höllentor», eine Tür, die mit vielen seiner berühmten Stücke, wie dem «Denker» und den «Schatten», bevölkert ist, abgesehen von der anonymen Menschenmenge. Hier fanden sie ihren Platz, aber wie Ausgesetzte, die von einem Boot geborgen werden, das seinerseits auf dem Ozean verschollen ist. Zwar waren sie zu Figuren auf einem Tor geworden; aber wo fand das Tor seinen Platz? Wiederum nirgendwo. Während für gewöhnlich ein Tor eine Öffnung in einem

Gebäude ist, ist Rodins Tor ein – Gebäude im offenen Raum; es führt nirgendwohin, es ist reine Vortäuschung.

Als wir sagten, Rodin versammele seine Skulpturen auf diesem «Höllentor», meinten wir damit nicht, dass das Resultat eine «Komposition» sei. Nie plante Rodin das Ganze im Voraus; jede Figur kam in die Welt als verzweifelt einzelnes Geschöpf. Erst später wurde sie ein Insasse des «Höllentores». Tatsächlich war die Gesellschaft, in die sie dort eintraten, das genaue Spiegelbild der liberalen Gesellschaft; jede Figur stand für sich, die Zuordnung der Figuren war ganz beliebig; jede mögliche Harmonie sollte sich von selbst und aus dem Nichts ergeben. Rodin selbst gestand, dass er mit der Anordnung der Figuren seiner größten Gruppenskulptur, den *Bourgeois de Calais*, nie zufrieden gewesen sei.

Der andere Versuch, seine in die Welt ausgesetzten Stücke zu bergen, ist der sogenannte *Tour du Travail*. Aber wiederum dachte sich Rodin diesen Turm für keinen wirklichen gesellschaftlichen Zweck; sondern nur als Symbol, nur als gigantisches Stück Tand. Deshalb blieb es immer nur bei diesem kleinen architektonischen Modell.

Es war nicht einmal ein architektonisches Modell. Denn Rodin war ein so großer Bildhauer, dass er dieses Bauwerk als eine Art Lebewesen entwarf, als einen spiralförmigen Organismus, der vortäuscht, eher gewachsen zu sein als gebaut. In der Tat nahm Sauvage für sich in Anspruch, einen neuen architektonischen Stil dadurch gefunden zu haben, dass er den Wuchs von Blättern, Ästen und Tieren imitierte. Er war Rodins Zeitgenosse. Der *Tour du Travail* ist kein Bauwerk, sondern eine Skulptur, um Skulpturen Obdach zu geben.

Sie werden gleich begreifen, dass diese Interpretation nicht übertrieben ist.

Sie wissen, dass sich Rodin auf seine Art stark für den «gotischen Stil» interessierte, über den er sogar ein Buch schrieb. Wie sah und interpretierte er ihn?

Betrachten Sie diese Hände. Er nannte sie «Kathedrale». Dieser Titel beweist hinreichend seine Überzeugung, dass das architektonische Motiv des «Spitzbogens» in Skulptur übersetzt, in

der Sprache des menschlichen Körpers ausgedrückt werden kann. Und es war genau dieser Pan-Skulpturismus, den ich im Sinn hatte, als ich den *Tour du Travail* eine «Skulptur, um Skulpturen Obdach zu geben» nannte.

Sie erinnern sich an den europäischen Stil von den achtziger Jahren bis etwa 1910, insbesondere an den sogenannten *Jugendstil*, der jeden Spucknapffuß in Lilienschößlinge auslaufen ließ. Sie erinnern sich an das Goetheanum in Dornach oder an den Einstein-Turm in Potsdam, die busenartige Balkone und mundartige Fenster aufweisen. Die Gesellschaft, die auf puren Materialismus gegründet war, betrachtete es als Schande, bloß materielle Güter und praktische Werkzeuge zu brauchen, und verkleidete diese mit graziösen Pflanzen und imaginären Tieren. Jeder Gegenstand musste so aussehen, als hätte er keinen praktischen Zweck, weil praktische Zwecke den Menschen an sein Bedürftigsein erinnern. Letzten Endes schämte sich die Gesellschaft ihrer eigenen maschinellen Produktionsweise und tarnte sie mit den Feigenblättern der Natur. In diese Generation gehörte Rodin als ein zur Monstrosität verurteiltes Genie.

«Das Suchen nach natürlichen Formen», sagte Boccioni vor dreißig Jahren in seinem Katalog zur ersten futuristischen Ausstellung, «entfernt die Skulptur von ihrem ursprünglichen und höchsten Ziel: der Architektur. Das völlige Fehlen von Architektur ist der große Makel der impressionistischen Skulptur.» Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass diese Worte Rodin galten. Und schon bald setzte die extreme Reaktion ein. Schon bald konnte man Rodins Pan-Skulpturismus durch eine Bewegung verdrängt sehen, die auch aus der Bildhauerkunst eine Art von Häuser- und Maschinenbau machte.

Zurück zu Rodin. Der nächste Weg, auf dem er die Obdachlosigkeit seiner Stücke zu überwinden versucht, ist die Erfindung der sakralen «Gebärde». Was meinen wir?

Stellen Sie sich eine Skulptur von Verrocchio oder Praxiteles oder Bernini oder irgendeinem anderen Bildhauer vor. Entweder stehen die dargestellten Figuren nur da, zeigen nur sich selbst, bieten sozusagen ihre Existenz dar, oder sie sind offensichtlich damit beschäftigt, etwas *zu tun*: zu tanzen, so wie die berühmte

Carpeaux-Skulptur an der Pariser Oper; zu hämmern, wie die Meunier-Skulpturen, und so weiter und so fort.

Rodins Skulpturen gehören weder zur einen noch zur anderen Kategorie. Betrachten Sie den sogenannten «Schatten». Dieser Schatten ist weit davon entfernt, «sich selbst zu zeigen»; aber was tut er? Schwer zu beantworten. Schon allein das Wort «tun» scheint unangemessen zu sein. Eigentlich – spricht er mit seinem Körper. Aber dieses «Sprechen» ist erfüllt von jener Melancholie und Gefühlstiefe des Tieres oder des Stummen, welche die Folge von Vergeblichkeit und Verzweiflung ist, die Folge der Unfähigkeit zu sprechen. Er tut also nichts, außer bloß – sich selbst auszudrücken.

Er drückt sich aus. Aber gegenüber niemandem. Er kommuniziert, aber mit keinem Partner. Er betet, aber zu keinem Gott.

Mit der Einführung dieser äußerst seltsamen «partnerlosen» Gebärde hat Rodin Geschichte gemacht: Der ganze moderne Tanz, insbesondere die Kunst Mary Wigmans, lebt von dieser «reinen» und irgendwie narzisstischen Art von Gebärde. Zwischen 1900 und 1943 haben Sie es unzählige Male gesehen: die Tänzer, die zu «geben» schienen – aber da war kein Empfänger; die zu «tragen» schienen – aber kein Gewicht; zu fragen – aber nach niemandem; zu lieben – aber keine Geliebte. Das wurde große Mode aus einem sehr seltsamen Grund. Da die Kommunikation, die sich in der Gebärde ausdrückt, partnerlos ist, scheint sie einen unsichtbaren Partner anzudeuten, für den die Gebärde bestimmt ist. Und aus diesem Grunde nannte ich die «Gebärde» ein Mittel, um die Isolation zu durchbrechen. Da die Gebärde auf einen unsichtbaren Partner anspielt, wird sie «irgendwie» religiös. Die mangelnde gesellschaftliche Integration der Figur verwandelt sich in eine tröstende, wenn auch vage, kosmische oder religiöse Einbettung.

Es klingt paradox, dass Rodin, der eminent naturalistische Künstler, ein verkappter Priester gewesen sein soll. Aber im neunzehnten Jahrhundert war diese Mischung weit davon entfernt, unglaublich zu sein. Als Richard Wagner eine heilige und übernatürliche Situation dadurch herstellen wollte, dass er Gefühle naturalistisch in der Sprache der Musik «nachahmte», vereinigte



er offensichtlich gleichfalls diese zwei widerstreitenden Haltungen. Eine Analyse der seltsamen Mischung würde eine Deutung der gesamten Paradoxie des neunzehnten Jahrhunderts erfordern.

Zurück zur «Gebärde». Rodins Figuren «machen» keine Gebärden; sie sind ihre Gebärden. Jede Figur ist trotz ihrer meisterhaft naturalistischen Ausführung nur das Feld oder auch nur der Vorwand für die Gebärde. Andernfalls wären Rodins Skulpturen, wie zum Beispiel «Der Schreitende», nicht verständlich. Hier zeigt Rodin «Gehen» ohne einen Gehenden – darum kann er auf den Kopf der Figur verzichten.<sup>1</sup>

Indes ist Rodins höchst ingeniose und eindrucksvolle Methode, die Isolation und die Obdachlosigkeit seiner Figuren zu überwinden, eng mit dem Gehalt seiner Skulpturen verknüpft. Er verwandelt die Isolation in etwas Positives, in Begehren – das Begehren, aus der Isolation auszubrechen. So wird «Begehren» (in der Form des sexuellen Begehrens) das beinahe ausschließliche *Leitmotiv* seines gesamten Œuvres. Betrachten Sie diese Stücke. Sie ähneln sehr jenen von Aristophanes in Platos *Symposium* beschriebenen Wesen, deren Körper in der Mitte längs durchschnitten worden sind und sich jetzt danach sehnen, sich wieder zu vereinigen. Während die meisten Rodin-Stücke in ihrer Tantalus-Situation bleiben, sind einige glücklicher dran. Zuweilen spielt Rodin Gott und gibt einer seiner Statuen einen Partner, denn «es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei. Ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei».

Oder er ergänzte die isolierte Figur, indem er sie verdrei- oder vervierfachte, und gab ihr so zumindest den Trost ihrer eigenen Gesellschaft. Wie Sie sehen, sind die drei Figuren völlig gleich, genauso gleich wie Tillergirls.<sup>2</sup>

---

1 Da der Mann ohne Kopf uns nicht anblicken kann, ist er tatsächlich ein – Ding. Er ist auch isoliert von *uns*, den *Zuschauern*, isoliert wie ein Tier, das höchst gleichgültig seiner Wege zieht, wie sehr wir auch versuchen, es auf uns aufmerksam zu machen.

2 Es ist kein bloßer Zufall, dass die wenigen Figuren, deren Bewegungen *nicht* nach außerhalb ihrer selbst weisen, zu den beliebtesten im klassizi-

## III. Dehumanisierung

Die religiöse Verklärung des Sexus, wie wir sie bei Baudelaire, Wagner, Rodin antreffen (und selbst beim späten Goethe, der uns sagt, dass es nicht Christus, sondern das «Ewig-Weibliche» sei, das uns hinanziehe) – diese Verklärung des Sexus ist ganz verständlich, nämlich als der letzte Ausweg des Menschen des neunzehnten Jahrhunderts. Der zunehmende Mangel an religiöser «Kommunion» einerseits, und der Mangel an gesellschaftlicher Integration des Menschen, insbesondere des Künstlers, andererseits, lässt dem Einzelnen Sex als letzte List übrig, um sich in etwas hinein zu verlieren, das größer und allgemeiner ist als er selbst. Ein Wort Simmels lautet: «Musik ... die Religion von heute.» Es kann ergänzt werden durch das andere: «Sex, die heilige Kommunion von heute», oder vielmehr von gestern.

Hier zeigt sich die Ähnlichkeit zwischen Wagner und Rodin am eindrucksvollsten, trotz ihrer verschiedenen Plätze in der Geschichte. Nehmen Sie das Beispiel Isolde. Es wäre völlig unmöglich, ihre «Probleme», ihren «Charakter», oder ihre «Entwicklung» ... zu schildern; sie ist nichts als Begierde und Liebestod. Auf dieselbe Weise haben Rodins Geschöpfe keinen Charakter, keine dramatische Bedeutung; sie sind nicht einmal sie selbst. Sie

---

stischen Frankreich geworden sind. Die eine ist das «Ehernen Zeitalter», dessen Armbewegung zurück in den Körper fließt. Die andere ist der «Penseur», der über sich selbst gebeugt ist. Die dritte ist «Eva», die, Inkarnation der Scham, versucht, in sich selbst zurück zu kriechen. Und die letzte ist das sogenannte «Ewige Idol», diese berühmte Gruppe, wo der Liebende seine Geliebte wirklich gefunden hat; ich muss gestehen, dass ich diese Gruppe für das Kitschigste halte, was jemals vom großen Rodin gemacht wurde, bloß ein nacktes Happy-End, das uns nach der Wildheit der vorhergehenden Begierde mit seiner sonderbaren Anständigkeit verblüfft. Die Diskrepanz zwischen der animalischen Begierde und der verschämten Befriedigung ist jedoch weit davon entfernt, rein rodinesk zu sein. Dieselbe sonderbare Mischung von Begierde und Entsagung finden wir auch bei Wagner. Beide genießen lieber das Sehnen als dessen Erfüllung. Und die Spielregeln der Gesellschaft bleiben letztlich gewahrt.

sind bloß Begierde.<sup>3</sup> Weil sie rein physiologisch sind, sind sie ihrer Natur nach Torsi; und wenn Rodin sie als Torsi darstellt, stimmt ihre absichtlich fragmentarische Form völlig mit ihrer torsohaften Natur überein.

Die Kopfllosigkeit einiger seiner Geschöpfe, die wir vorhin interpretiert haben, ist ohne diese Dehumanisierung nicht verständlich.

Während es in früheren Kunstepochen bewusst als Torso nur den Kopf gegeben hatte, weil der Kopf der Mensch ist, bietet uns Rodin negative Porträts an: die prächtige Unzüchtigkeit kopflloser animalischer Männer- oder Frauenkörper.

Der animalische Körper des Menschen – ja, wir befinden uns am Ende des Jahrhunderts, in dem Darwin den Gedanken propagiert hatte, der Mensch sei nur ein Tier unter Tieren; und Rodin verkündet diese Botschaft in der Sprache der Skulptur.

Das erhellendste Beispiel der Dehumanisierung scheint der großartige *Penseur* zu sein; wahrscheinlich weil er vorgibt, geistig zu sein. Betrachten Sie seinen Bizeps; er ist wundervoll. Dieser Metaphysiker sieht wahrhaftig aus wie ein trauriger Boxer, der sich zwischen zwei Runden ausruht; wie ein Boxer, dem die Vorstellung, zu einer so kraftvollen Physis verurteilt zu sein, nicht gefällt. Wenn Sie ihn neben dem berühmten «Faustkämpfer» im *Museo Nazionale* sähen, diesem Stück latinisierter griechischer Skulptur, würden Sie ihn für dessen gefährlichen Gegner halten. Er ist nichts als Kraft. Denn außer Begierde ist Kraft das einzig Charakteristische dieses rodingeschaffenen Menschengeschlechts. Auch der melancholische «Schatten» kann nichts dafür, dass er mit einem keulenförmigen Arm ausgestattet ist.

Ja, wir befinden uns am Ende desselben Jahrhunderts, in dem Nietzsche den biologischen Gedanken eines Übermenschen und den Gedanken eines «Willens zur Macht» formuliert hatte; und Rodin verkündet diese Botschaft in der Sprache der Skulptur.

---

3 Als historisch bedeutsam ist hervorzuheben, dass die Frau in seinen Skulpturen dasselbe Recht auf Begierde hat wie der Mann; sie ist nicht länger nur der schöne Körper, Beute der männlichen Begierde. Die Demokratie des Geschlechts ist klar errichtet.

## IV. Nudismus

Jedoch spielt der Sex in Rodins Werk noch aus anderen Gründen eine wichtige Rolle. Wie wir zu Anfang unserer Untersuchung gesehen haben, eignet sich der Bürger nicht zur bildhauerischen Verherrlichung. Wenn er daher überhaupt dargestellt wird, muss er von den Zeichen seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit, von Stehkragen und Zylinder oder Lumpen, entblößt werden. Er muss nackt gezeigt werden. Aus diesem Grund zieht Rodin ihn aus und macht aus ihm eine Art mythische Figur, eine Art «erster Mensch»; und es ist kein Zufall, dass er seine erste Statue «Das eiserne Zeitalter» nannte.

Nicht nur, dass der Mensch der bürgerlichen Welt nicht dazu taugt, in Marmor verewigt zu werden; auch würde eine objektive Darstellung des Menschen, wie er ist, der Gesellschaft, wie sie ist, automatisch auf eine Art Anklage hinauslaufen. Nun war Rodin weit davon entfernt, ein mutiger Ankläger zu sein; sein mehr als zweifelhaftes Verhalten während der Dreyfus-Affäre ist hinlänglich bekannt. Deshalb muss er der gesellschaftlichen Wirklichkeit des Menschen ausweichen oder sie verschleiern. Da es stets eher erlaubt ist, die Qualen des Fleisches zu enthüllen als diejenigen, die von einem gesellschaftlichen System verursacht werden, vermeidet er es, die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen zu zeigen, indem er seine natürliche Wirklichkeit zur Schau stellt. Er verkleidet den Menschen als Nackten – während Zola, der den aufrichtigen Versuch unternahm, die «nackte» Wahrheit zu erzählen, den Menschen in den Roben und Lumpen seiner Epoche zeigte. In der klassenlosen Gesellschaft seiner Nudistenkolonie verschwinden nun alle gesellschaftlichen Probleme; alle gesellschaftlichen Flüche, Laster, Nöte sind vergangen; und was übrigbleibt, ist allein Begierde und Kraft.

Sie könnten einwenden, dass der nackte Körper das natürliche Thema der Skulptur sei. Aber das ist ein Irrtum. Perikles, Sokrates oder Plato hatten niemals in ihrem Leben die Skulptur einer nackten Frau gesehen. Myron, Polykleitos oder Phidias dachten nicht daran, ihnen das zu zeigen. Wenn sie nackte Männer zeigten – nun, Nacktheit ist nicht gleich Nacktheit. In Griechenland

spielte der nackte Körper eine ganz bestimmte, eine feierliche Rolle in der gesellschaftlichen Lebenswirklichkeit. Es handelte sich um den Körper des Wettkampfathleten beim Olympischen Festspiel, wo wirklich nackt gekämpft worden war. Diese Nacktheit war nicht das Monopol der Skulptur, sondern eine gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb des Ateliers.

Nehmen Sie nun die Nacktheit im neunzehnten Jahrhundert, im Jahrhundert von *corsage* und *cul*. Wenn da Nacktheit außerhalb des *Ateliers* existierte, war sie sicher nicht für Olympische Spiele bestimmt. Da ihre Rolle in der Wirklichkeit eindeutig war, war ihre Rolle in der Kunst gleichfalls eindeutig. Natürlich bedeutete sie in Rodins Werk nicht länger *la vie galante tout simple*. Aber Boucher ist noch nicht ganz vergessen. Obgleich es das *vie galante* des Universums ist, das Rodin im Sinn hat – eine pantheistische Variante der Idee Bouchers.

Man könnte ferner einwenden, dass Rodin andere als naturalistische Absichten hatte, als er den Menschen nackt zeigte. Dass er ihn in irgendeine Art Ewigkeit oder dergleichen erheben wollte. Das war sicher der Fall. Indes ist es zumindest sehr merkwürdig, dass er nun in dem eingefriedeten und unwirklichen Reich seiner Nudistenkolonie zum Meister des Naturalismus wurde, der uns die Unwirklichkeit des Reiches selbst vergessen lässt. Dieser Naturalismus ging so weit, dass Rodins erste Statue «Das eiserne Zeitalter» sofort nach ihrer ersten Ausstellung verächtigt wurde, durch Abguss gefertigt zu sein. Und als er seinen Balzac modellierte, schuf er ihn nicht so, wie Sie ihn hier sehen, sondern als einen unbedeckten Mann, sehr ähnlich diesem Hugo, der nicht nackt ist, aber offenbar unbedeckt. Dann arrangierte er wirkliches Tuch um die Figur und stärkte den Stoff.<sup>4</sup>

Wie naturalistisch auch immer Rodin die Wildheit der Begierde und des Sexus darbot, er fühlte sich stets etwas gehemmt,

---

<sup>4</sup> Übrigens ist dieser Herstellungsprozess seiner Figur bereits surrealistisch; das wirkliche Tuch auf einer unwirklichen Figur provoziert die Kollision, die wir als die surrealistische Kollision bezeichnet haben; obgleich das Resultat, die Figur als solche, natürlich noch vor-surrealistisch ist.

die Sache beim Namen zu nennen. Hier sehen wir wieder seine Vorsichtigkeit. Die Werktitel, die er sich ausdenkt, sind hauptsächlich der griechischen Mythologie entnommen; die brutalen Realitäten werden immer wieder als Symbole verkleidet; und manch eine Büste gibt vor, nur eine Metapher zu sein.

### V. Kinderschreck

Nur einmal versuchte Rodin, den Menschen der bürgerlichen Gesellschaft zu verherrlichen: in seinem grandiosen Denkmal Balzacs von 1897, das einzigartig dasteht in seinem Jahrhundert. Zum ersten Mal in der Geschichte der Skulptur ist hier der Mensch nicht als ein Gott oder Held, als eine Schönheit oder wie ein kaiserlicher Abgott dargestellt, sondern als eine Art glorifizierter Kinderschreck. Als ein Kinderschreck, in dem körperliche und geistige Kraft ausgesprochen grobe Züge annimmt. Dieser Balzac ist eine Mischung aus einem Riesen und einem Bauern aus der Auvergne. Er ist weit davon entfernt, ein Adliger zu sein; er verkörpert eher die bedrohliche Macht des *troisième état*. Ich nannte ihn einen «Kinderschreck»: das stimmt bis in die kleinste Einzelheit. Schauen Sie sich seine Augen an; das sind die Augen einer Maske; und Masken hat man nie gemacht, um zu erfreuen, sondern immer, um zu erschrecken. Kein Wunder, dass das Schriftstellerkomitee, das «nur eine Balzac-Statue» in Auftrag gegeben hatte und irgendeine Art von Dichturfürsten erwartete, die Annahme dieser Arbeit nahezu einstimmig verweigert hat.

Hässlichkeit als ästhetischer Wert war allerdings lange vorher entdeckt worden. Schon im fünfzehnten Jahrhundert hatten Maler Gefallen an der heiklen Darstellung hässlicher Gesichter gefunden. Van Eyck war ein Meister der Hässlichkeit gewesen – ganz zu schweigen von Velázquez, Brouwer, Bruegel und so weiter. Aber wenn diese Maler Hässlichkeit darstellen, taten sie es entweder, um einen Charakter zu zeigen, oder, um die Verderbtheit des Menschen anzuprangern.

Mit seinem Balzac tut Rodin keines von beiden. Er verherr-

licht Hässlichkeit, er macht aus ihr ein Denkmal. Geschichtlich gesprochen, macht er den gemeinen Menschen zum Helden des Jahrhunderts. Und wenn dieser Balzac aus dem Dunkel tritt, dann hat diese Gebärde eine eminent gesellschaftliche Bedeutung.

Nur noch ein kurzer historischer Zusatz. Schon 1891 hat Rodin erste Studien zu diesem grandiosen Werk angefertigt. Im Juli 1939, achtundvierzig Jahre später, genau neun Wochen vor Ausbruch des Krieges, kam die Französische Republik zu der «Überzeugung», die Statue aufzustellen – an der berühmten Kreuzung von Boulevard Montparnasse und Raspail. Die verdorbenste Regierung Frankreichs war zynisch genug, den größten Bloßsteller der Verderbtheit zu feiern.

## VI. Gott-Spielen

Als ich erwähnte, dass Rodin seinen einsamen Geschöpfen zuweilen einen Gefährten beigab, sagte ich, er spiele Gott. Dieses Gott-Spielen schließt jedoch sehr viel mehr ein.

Ein Künstler, der auf Bestellung arbeitet, der Figuren für eine Kirche oder ein Reiterstandbild für einen öffentlichen Platz macht, ist gesellschaftlich ein genauso normales Individuum wie ein Handwerker, der einen Kerzenständer für eine Kapelle oder eine Bank für einen Park macht. Er leistet einen Beitrag. Ein Künstler jedoch, der will, dass sein Produkt nicht zum integrierenden Bestandteil der existierenden gesellschaftlichen Welt wird, muss sich entweder wie ein Außenseiter oder wie ein Mensch fühlen, der, statt zur Welt beizutragen, eine ganze eigene Welt erschaffen muss; kurz: wie ein Gott. Und genauso fühlte sich Rodin. Und das ist der Grund, warum das neunzehnte Jahrhundert von sogenannten «Genies» nur so wimmelte. Nicht, wie Emil Ludwig uns weiszumachen versucht, weil ein plötzlicher Meteoritenschauer niederging; sondern weil der Künstler, der außerhalb der gesellschaftlichen Welt stand, außergewöhnlich wurde. Da jedenfalls die Ursache für dieses göttliche Gefühl zu tun hatte mit der allgemeinen Rolle des Künstlers im neunzehn-

ten Jahrhundert, war Rodin weit davon entfernt, der einzige «Gottspieler» zu sein.

Aber natürlich geht Rodin viel weiter als andere. Er porträtiert sich sogar selbst als Gott. Ich spreche von jenem erstaunlichen Stück, das offenlässt, ob es als Hand Gottes gemeint ist oder als seine eigene Hand, die den Menschen erschafft. Das schockierendste Zeugnis der Selbstvergottung des Menschen.

Wer immer Rodin traf und ihn arbeiten sah, beschrieb ihn durch Vergleiche mit Gott. Isadora Duncan zum Beispiel erzählt eine Anekdote, die zwar peinlich, aber zu charakteristisch ist, um unterschlagen zu werden. Als sie kam, um ihm Modell zu stehen, begann er ihren Körper zu kneten, als ob er noch Lehm wäre, der es dringend nötig habe, geformt zu werden. Wenn wir der Duncan glauben können, war dieses Kneten nur ein Modellieren und nichts weiter. Und selbst wenn es doppeldeutig war, der Pygmalion-Mythos zeigt, dass die zwei Bedeutungen nicht ganz so weit auseinanderliegen.

Kein griechischer Bildhauer hätte jedenfalls seine Arbeit «Er-schaffen» genannt. Er stellte seine Kunstwerke nur her. Und das griechische Wort für «Kunst» ist «téchne», Technik. Erst in dem Augenblick, in dem der Künstler seine eindeutige gesellschaftliche Funktion verlor, unterschied er seine Produktionsweise gesellschaftlich von der gewöhnlichen. Und erst dann nannte man seine Tätigkeit «Selbsta Ausdruck» oder «Schöpfung».

Sie verstehen, was ich meine, wenn Sie an die Filmindustrie denken. Da deren Produkte gesellschaftlich integriert sind, da sie eine eindeutige gesellschaftliche Funktion erfüllen (egal, ob es uns gefällt oder nicht), würde kein Produzent oder Regisseur sagen: «Verzeihung, ich drücke mich nur aus»; oder «Tut mir leid, ich erschaffe nur».

Übrigens stammt ein großer Teil des massenhaft verbreiteten «Selbsta drucks»- und «Kreativitäts»-Vokabulars des Künstlers (das noch heute unvermindert in der amerikanischen Ästhetik und Erziehungstheorie wütet) indirekt von Rodin. Jedem soll heute das Recht auf Selbsta druck zustehen; und wenn er etwas herstellt, das nicht oder nicht direkt für die Gesellschaft brauchbar ist, ist er stolz darauf zu «erschaffen». Durchaus verständ-



lich: Die Produktion ist so vollständig entfremdet und mechanisiert worden, dass kaum eine alltägliche Arbeit eine direkte Beziehung zu demjenigen hat, der sie tut. Um diese «Entfremdung» und diese «Indirektheit» der Arbeit auszugleichen, sucht der Mensch eine ganz und gar menschliche Tätigkeit zu finden: das Ausdrucksschaffen; das sich so nur als extreme Umkehrung des Phänomens der Entfremdung erweist. Acht Stunden lang ist er nur ein mechanisches Werkzeug; am Abend, zum Hobby, ein kreatives Genie – ein Dualismus, der sich schon heute als Katastrophe für die Menschheit erweist.

## VII. Cartoons

Seit der Zeit der ägyptischen Mumifizierungstechnik ist die Skulptur eine Technik des Unsterblichmachens, eine Technik, dazu bestimmt, dem Verfall des Lebens entgegenzuwirken. Unter diesem Gesichtspunkt sind Zeit, Bewegung, Werden nur negative Eigenschaften des Lebens, welche die Skulptur zu paralisieren versuchte. «Werden» sollte verwandelt werden in «Sein».

Schauen Sie sich nun die Skulpturen Rodins an. Was er unsterblich machen will, ist gerade das Werden als solches, der Zeitcharakter des Lebens als solcher. Er will sogar noch mehr. Er sucht die Beständigkeit des Körpers zurückzuübersetzen in Ausdrucksformen des Werdens. Die Köpfe, die Sie sahen, sind keine Substanzen, sondern Prozesse; jedes Gesicht scheint eine Art Erdbeben zu sein: Hügel und Täler haben noch nicht ihre endgültige Form gefunden, der Schutt der Schöpfung ist noch nicht weggeräumt; der siebente Schöpfungstag ist noch nicht angebrochen.

Wiederum: Rodin ist weit davon entfernt, der einzige zu sein, der «Sein» rückübersetzt in «Werden».

Bis zu einem gewissen Grad löst die ganze Bewegung des Impressionismus das substantielle Universum in einen Prozess auf, in den Prozess der Lichtwellen. Van Gogh malt die ganze Welt, als ob sie stets von derselben zähflüssigen Konsistenz wäre wie die aus der Tube kommende frische Ölfarbe. Was auf die Malerei zutrifft, gilt für die gesamte Gesellschaft der Epoche: sie

nannte sich selbst «dynamisch». Die Wissenschaft zum Beispiel hatte, wie der Philosoph Cassirer in seinem Buch *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* darlegte, Substanz rückübersetzt in Funktion. Der Philosoph Bergson hatte im Jahr 1889 (zur gleichen Zeit, als Rodin Figuren dehumanisierte) die Organismen als bloße Flutdämme inmitten des ewigen Keimplasmastroms des élan vital interpretiert. Dasselbe in den Gesellschaftslehren. Die Mehrheit der Menschheit betrachtete sich nicht als etwas, das ist, sondern als etwas, das automatisch wird, fortschreitet. Und nicht zuletzt: je härter das Leben des wirklichen Menschen wurde, desto mehr wurde Leben als solches, Bewegung als solche vergöttert – eine Einstellung, die schließlich von den verschiedenen faschistischen Bewegungen übernommen und ausgenützt wurde.

Wenn nun Rodin nur einer von tausenden solcher «Dynamisten» ist, warum sollten wir ihn so ernst nehmen?

Weil er die Krise ist; weil er der einzige ist, der mit paradoxen Mitteln zu dieser Bewegung beiträgt; mit Stein und Bronze sucht er die Welt zu verflüssigen; er will in einem Ozean aus Stein schwimmen. Und unter diesem Gesichtspunkt beurteilt, ist sein gesamtes Œuvre ein einziges gigantisches Zeugnis der Vergeblichkeit. Und es ist gerade diese Vergeblichkeit, die so erhellend und so ungeheuer eindrucksvoll ist.

Das einzige, was er mitteilen wollte, ist Bewegung. Da die Massivität und Kompaktheit der Figur reale Bewegung ausschließt, wird vom Betrachter, wird von Ihnen erwartet, dass Sie dafür sorgen; Sie sollen «Substanz» rückübersetzen in «Funktion»; von Ihnen wird erwartet, dass Sie um die Figur herumgehen und Gefallen finden am ständigen Wechsel von Licht, Schatten und Gestalt, der durch Ihre Bewegung zustande kommt. So ist jede seiner Figuren sozusagen ein Behältnis virtueller Zeit. Wir haben diese Zeit zu verwirklichen.

Da kaum eines dieser Stücke von dieser oder jener Seite aufgestellt und gesehen werden soll, werden alle Seiten gleich wichtig, verliert die Skulptur ihre Hauptansicht. Rückseiten existieren nicht mehr. Es ist einfach unmöglich herauszufinden, von wo aus die kauernde Frau gesehen werden «will», weil sie von überallher angesehen werden sollte. Während zum Beispiel Michelangelos

«David» oder der berühmte «Laokoon» immer aus ein und demselben Blickwinkel wiedergegeben werden, unterscheiden sich alle Rodin-Bücher in den Winkeln, aus denen die Figuren photographiert sind.

Hätte er es vermocht, Rodin hätte seine Figuren in den leeren Raum gehängt, damit man sie von überallher ansähe. Das ist kein Witz. Betrachten Sie diese «Fliegende Figur», in der er das Gesetz der Schwerkraft außer Kraft zu setzen versucht. Die Kühnheit dieses Experiments kann nicht übertroffen werden; obgleich wir kaum sagen können, dass es ihm wirklich gelungen ist, den Eindruck von «Fliegen» zu vermitteln. Die berühmte «Nike von Samothrake», die noch den Boden berührt, aber gerade dabei ist, sich in die Wolken zu erheben, fliegt weit mehr als diese schwere Bronze.

Es ist leicht verständlich, dass es für Rodin eine Qual war, Wochen oder Monate oder gar Jahre zu brauchen, um eine einzige Momentaufnahme in Marmor zu machen. Die Länge der Zeit widersprach dem intendierten Zeiteffekt. So wich er häufig auf eine andere Kunstform aus – auf eine Form, die nur Sekunden erforderte –, aufs Zeichnen. Er zeichnete abends, sozusagen zur Belohnung für den Fluch der Bildhauerei. Umgeben von einer ganzen Kolonie nackter Modelle, stand er herum und jagte nach Momentaufnahmen – «Instantanés», wie er sie selbst nannte. Was er zeichnete, war wahrhaftig kein menschliches Wesen, bloß dessen momentane Gebärde.

Schauen Sie sich diese Gesichter an; wenn es Gesichter gibt, sind sie nur Vorwände für ihre Bewegung. Beachten Sie die Konturen; sie sind zweifach, sie sind dreifach; sie sind eine Art Bild, das sich bewegt; zwei oder drei unterschiedliche Konturen konkurrieren darin, zwei oder drei unterschiedliche Bewegungsphasen zu beschreiben. Sie versuchen, uns um den Körper herum zu leiten. Beachten Sie die Aquarellfarbe: niemals füllt sie die Kontur genau aus; täte sie es, würde sie auf zu endgültige Weise eine bleibende Haltung festlegen.

Es sind tragische Dokumente: Dokumente des verzweifelten Wettlaufs zwischen der Bewegung der zeichnenden Hand und der flüchtigen Bewegung des Modells.

Skizzen? Nein, das sind keine Skizzen. Man macht Skizzen als erste hastige Vorbereitung für ein auszuführendes Gemälde. Es gibt keine ausgeführten Gemälde von Rodins Hand. Die Hastigkeit ist im Gegenteil als getreue und einzige Weise gedacht, um das Flüchtige des Modells einzufangen. Die Skizze ist das Gemälde selbst.

Angemessener mag es sein, sie Cartoons zu nennen – wenn man davon absieht, dass es stets ein ganzer Satz von Zeichnungen war, den Rodin auf ein und dasselbe Blatt warf.

Ich weiß, es klingt geschmacklos, Auguste Rodin und Walt Disney im selben Atemzug zu nennen. Gehört nicht Rodin trotz all seiner revolutionären Versuche und Leistungen immer noch zur genuinen Tradition der Klassik? Erinnern diese entzückenden Körper nicht an hellenistische Figurinen oder an Tanagra? Sicher. Sie tun es. Aber sie tun es zum letzten Mal.

Schauen Sie hin. Das sind keine Gemälde, keine Skizzen, und doch auch keine Cartoons. Das sind einzigartige Zeugnisse eines einzigartigen Augenblicks in der Geschichte. Und hier – und einmalig – sind wir umgeben von diesem einzigartigen Augenblick. Fassen Sie ihn.

*Aus dem Englischen von Werner Reimann*

## Cézanne

[Lecture, New School 1949]

Once upon a time, there were two great men living in the same century. The one was a famous *novelist*, the other one an outstanding *artist* in a different field.

Hard to judge, who was whose contemporary – whether it was the author who was the artist's contemporary or the other way round. Although the artist considered himself the only genuine initiator in his field none of them thought of this question: for their mutual respect was profound. Until ... until the idea occurred to the novelist to write a novel about a contemporary artist. In this novel he depicted the artist as a man madly striving for an artistically impossible goal, as a man doomed to failure from his very beginning.

Quite guilelessly the novelist sent a copy of his novel to his contemporary artist. «It's me!,» the artist exclaimed, «obviously he means *me*! Incredible! Should he thus misunderstand me? And be allowed thus misrepresent me?» And never again did they talk to each other.

Of course everybody knows what I am talking about. The great novelist's name is – *Zola*. His novel, written in 1886, was «*L'œuvre*,» the work. The figure in the novel is the confused, but ingenious painter Lantier. And the artist who exclaimed: «Why Lantier is me,» was – *Cézanne*.

Well – no matter whether Cézanne was right in considering the novel an offending portrait, no matter whether Zola's description of what he called: «impossible artistic goal» was absolutely correct – we can hardly deny that somehow Zola had hit the mark.

When we read in Cézanne's last letters, for instance, in the one

he wrote as an old diabetic man, three years before his death: «I have made some progress. Why so late and with such difficulty? Is art really a priesthood that demands the pure in heart who must belong to it entirely?»

Or when we run into the passage written one year before his death, in the year 1905: «My age and my health will never allow me to realize the dream of art that I have been pursuing all my life» – than we have the uncanny feeling, that he himself confirmed what Zola had foretold 20 years before. Now what was this unattainable goal?

In order to see him in the right *distance*, let us assume for a few minutes, that our gathering here does not take place in the year 1949, but in the year 2949. Let us assume furthermore – a rather improbable assumption I admit – that some of Cézanne's paintings have been preserved – while all traces of the man and his life have vanished.

Now, as archeologists, or as detectives of the past: *what* type of a man, what sort of a life would we reconstruct out of those paintings?

I think we would be entitled to the following biographical hypothesis:

From his earliest childhood on, little Paul had but one burning urge: to become an architect.

However (the story would continue) his father, as fathers do, with the usual lack of understanding for the younger generation, was stubbornly opposed to such a solid, sober and colorless profession as architecture. Thus he forced his unhappy boy into entering a less utilitarian, less materialistic, a more romantic career. Poor Paul had to become a painter.

However, his father's triumph was premature. It is not so easy to expel dreams. The repressed impuls finds a new way out. As a matter of fact, little Paul did not give up his architectural urge for one minute, although now he had to satisfy his passion for construction in a *wrong medium*. He took vengeance, so to speak. He became a *painting architect*, an architect who did his construction work by means of colors and who transformed into architecture whatever he touched with his brush.

*This*, ladies and gentlemen, is the Cézanne biography, which I would write, if I lived in the year 2949. And in a way it would give an answer to Zola's question: what is the artistically impossible task which Cézanne had set?

Needless to stress that this fictitious biography is wholly incorrect. In reality, his father, a banker, wanted his son to become a banker too, or at least a lawyer. And – as the correspondence between the two school-mates Cézanne and Zola shows – Cézanne had the quite normal never-ending difficulties in getting his father's assistance for his art-studies in Paris.

All the same, our fictitious biography is not entirely wrong. If we substitute for the fictitious *father* the historical period that actually fathered Cézanne, our story becomes true: It was a period of *painting* in which he was born: all événements, all révolutions artistiques were taking place in this medium. Although architecture is always a *public*, almost a political art, painting was the art in which the public was most interested. In an epoch which, for other than artistic reasons, moved from fashion to fashion, *painting* could satisfy this hunger for change far better than architecture, for architecture is far too expensive to lend itself to experimentations. Painting, on the contrary, can risk the most amazing revolutions with impunity, since its changes and peripeties do not shake up the real world. In the two-dimensional, phantom-like medium of painting you may try and experiment whatever you wish; you may make rebellions – they are always private actions and harmless. As a matter of fact the tempo of change is far slower in architecture than in painting. *Painting* was the order of the day.

On the other hand this obvious preponderance of painting in the 19<sup>th</sup> century from Ingres to Matisse was in a way a mere illusion.

The *actual* revolution had taken place not in painting, but in the art of *construction*. The industrialization of the modern world had resulted in so amazingly new products (machines, boats, bridges), in so amazingly new *ways* of production that this «ars nova» did not seem to belong any more to the same field: *art*. Painting was an old art which was proud of offering nice revolu-

tions every spring; industrial building engineering was an actual revolution which did not care as to whether it was called art or not, or even revolution.

Anyhow, in the 19<sup>th</sup> century the figure of the artist was represented by the painter who still had the obsolete chance of producing *his own product all by himself*, which privilege *no industrial engineer* shared with him. Whoever wished to do *his own work*, had to become *a painter, even if painting happened to be his wrong medium*. And this was Cézanne's lot.

Now, we would be wholly mistaken, if we considered this lot as private bad luck. In that unhappy and strange 19<sup>th</sup> century, whose contours only now seem to become clear, many, if not *all* great men, shared this unfortunate fate of *working in a wrong medium*.

*Nietzsche*, pretending to be a prophet, had to write books. Comte, too. Tolstoi even novels.

*Wagner*, trying to initiate a new myth, had to make use of Meyerbeer's opera house. Instead of his utopian community, he had audiences.

*Kierkegaard*, pretender to the throne of a reformer, instead of burning [papal] bulls, had to sit in a lonely room to criticize Hegel.

All of them are very great men, all of them *outstanding*, because *standing outside* their respective world, for the actual social reality in which they were living, conflicted with the inherent social implications of religious reform, or mythological community. *And it conflicted with the aspirations of a man whose architectural urge was so burning*, that he wished not only to construct a house, or a street or a city, but a universe: it conflicted with Cézanne.

All of those great men were sentenced to speak their words in a wrong language; to work in the wrong medium. If they wanted to be heard, they had to renounce their most natural media of expression.

We had said: he was an architect sentenced to working in the medium of painting. However, what did he want to construct as an architect?



To answer this question, we have to go back to those impressionists with whom he grew up. As everyone knows, Cézanne was not one of the generation of Manet or Pissarro – their work was already in existence when he started his studies in Paris, and Pissarro was even his master. What had they achieved?

To give a very brief answer, an answer which makes Cézanne's function all the clearer: they had achieved the dissolution, the *decomposition* of the visual world. In no painting of Pissarro (or later: of Sisley or Seurat) a flower is a flower, a face a face, a house a house – because there is «*rien que de la lumière,*» nothing but light which is the common denominator of everything. This *de-individualizing* that took place in this «school of painting» parallels surprisingly the concept of physical science of the period in which no flower is a flower, no man a man, no house a house, because everything – organic world, inorganic, man, animal, plant were dealt with over the one common denominator of inanimate physical processes. Just as the lines of demarcation between species are blurred or even annihilated in the science of those days, the lines of demarcation between individual objects are blurred in impressionist paintings. In a way, it already was an *abstract* art, in so far as *abstraction was made* of the definite objects which formerly (most outspokenly in classicist paintings) composed the world. There was but *one* object: the *visible world*: in the paintings this visible world was not «built up,» each painting rather offered a *decomposed segment* of the world. It is very characteristic that Monet painted the Notre Dame «à midi – au crépuscule,» in all conditions thus splitting up its *construction*, dissolving it into a mere visual impression.

The fact that this job of dissolving could produce artistic results, may be surprising. However, since each and every of those paintings is a unit (*not* «interrupted» – by individual figures) their «*mood*» is far more homogeneous than that of any compositional painting. Thus, in spite of its utterly lack of sentimentality, every impressionist painting radiates a mood, with which no sentimentally composed painting can compete.

Hence, the whole impressionist movement was just as *lyrical* as it was «*scientific*» – a very odd combination indeed.

This was the condition in which Cézanne (and van Gogh, too) found the art of painting, when they started on their respective careers. Both were saturated with impressionist technique, the technique of «pointillist» the canvas with color points and splinters, of *not* composing the visual plans by means of distinctly demarcated figures. And both – this is a very important point – were educated by the impressionists to reject of *five things*: romanticism; classicism; genre-painting; ornamentalism and psychologism.

The irritating marriages of impressionism and genre-painting (as in Renoir) was not in existence yet; just as little as Gauguin's combination of impressionism and ornamentalism; and as Puvis de Chavannes' blending of impressionism and classicism. In their fivefold rejection Cézanne (and again van Gogh) remained loyal followers of the generation of Manet and Pissarro.

However, this common denominator is purely negative. Cézanne's (and van Gogh's) *positive* concept of reality did not correspond at all with the «meaning» of reality as inherent in impressionism. Both: Cézanne as well as van Gogh took the *disaggregation* of the world (which had been carried out by the impressionists) far more seriously than the impressionists themselves had done.

Let us examine what it meant to the two great «heretics» of the movement.

For van Gogh, the dissolution of the objects was not just an affair for his retina; but a cosmological activity. He just could not bear the fact that the world was considered a ready-made object and creation a job brought to its petrified end: by painting the world, he wished, so to speak, to prove that it still was in *statu nascendi*. In each and every of his brush-strokes he re-translated world in terms of *genesis*; he transformed the world by re-deforming it into its previous chaotic condition, in which it still was boiling and liquid. Never did he present the *created world*, always the *world in creation*.

While for the impressionists the world was not a configuration of figures, but an atmospheric condition – for van Gogh every condition was in itself a violent process: like Heraclitus he could

have said: «nothing is, everything is becoming.» All the same very rarely did he present objects in movement, because for him every object was movement *anyhow*. Trees, houses, roads, cornfields – all things that are allegedly motionless are in perpetual screw-driver-like movement.

Thus, if he made a step beyond impressionism, this step did not consist of reconstructing the world with the splinters (which impressionism had left) but in giving the dissolution of the world a more profound, a more pathetic\* and a more philosophical meaning: that of a *creatio perpetua*.

Presumably, everyone here will understand the reason for which I dwelled so long on this van Gogh-problem. For van Gogh's fanaticism was the exact opposite of that of Cézanne.

Cézanne, too, proceeded from the disaggregated world of impressionism, he, too, recognized the legitimacy of the destruction of figures and distinct objects. But he did not give this destruction an allegedly «deeper meaning,» as van Gogh was doing. Standing in front of the nebbish heap left by the impressionists he asked: *What are the secret construction laws which determine the structure of this heap?* In our opening word we had called him an *architect*; however he is not an architect who takes up the debris to make a new building; he is rather a *geologist*, who is trying to *discover* the architectural laws of the world. No, he is far from wishing to *invent* architectural compositions. He never tired of stressing his work as discovery. «Nature reveals herself to me in very complex forms,» he wrote in 1904. She *revealed* herself – so he obviously understood himself as the observer. However, in the same year, he wrote: «Treat nature by the cylinder, the sphere, the cone.» And: «what you must strive to attain is a good method of *construction*.» Well – here we are in the very center of the problem: nature reveals itself – but we have to make a construction. Well, what did he mean when he made those two seemingly contradicting statements.

Did he mean conventional «composition» when he spoke of

---

\* [Gemeint ist: erhaben, pathetisch]

«construction?» Apparently not. – In order to «compose» in quotation marks you have first to recognize the individuality of isolated and clearly demarcated individual figures. «Composition» (in its academic sense) consists of the subsequent arrangement of such units. Yet, for Cézanne those units exist as little as for the impressionists.

Or, to make the problem still clearer: if there are *units* that compose his geological world, these units do not consist of *figures*, but *still* of the *splinters* he had inherited from impressionism. – True, in his paintings, these splinters are not vibrating points any longer (as in Pissarro or Monet), but pieces that look rather like glass-mosaics; they seem to be more massive. However, his color units are never coextensive, never congruent with figure units. *Never* did he hesitate to split an apple or a human face into two completely different visual units; or to make one visual unit comprise two or several objects which, as objects, have nothing in common.

What he was after was *never* to make a whole *out of parts*, but to *find and discover the elements which, as architectural factors, have made the whole a whole*. He does not arrange elements, but he tries to find and to unveil the *laws* of them. That's the reason why we used the figure of speech «geologist»: for the geologist is trying to find the laws of *existing* architecture, to *reconstruct* the blueprint, or as Cézanne called it, according to the famous Cézanne letters of Rilke (1907): He was after the «*plan secret*.»

Now, *one* question seems to have found its answer: the question, how could Cézanne stress both: painting after nature *and* constructing?

Yet, there remains another difficult point, precisely the point which, to use Zola's word, may represent Cézanne's «artistically impossible» aim.

He did a construction or a re-construction job. Yet, in order to fulfill this task, he had to try to translate gravitation-laws into the language of *colors* ... indeed, a very strange attempt, even a tormenting enterprise: for *color* is supposed to show or to represent the skin, the surface of things, not their weight. To put it in terms of classical psychology, he was trying to present *primary*

qualities in terms of *secondary* ones ... No wonder that the self-contradiction of his task filled him with a sisyphus-like furor: «Je me suis juré de mourir en peignant» – and that he did; no wonder that no realization ever satisfied him, that he became a suspicious man, a hermit, the sober priest of a paradoxical creed. You may even call «failures» the fruits of this attempts. All the same, these failures are for greater works of art than the perfect solutions of the comparatively simple tasks set by his contemporaries.

The paradoxical character of his task can be summed up by the following question: when he painted a landscape, let us say one of his innumerable «St. Victoire-mountains,» did he try to reveal the secret *architecture* of the mountain? Or did he try to reveal the image of the mountain as an architecture? Did he wish to represent architecture? Or to make his representation the *appearance* [of] an architecture? This he never asked and never answered. Yet, we may presume that he wished to do either one. However, the architecture of a three-dimensional object and that of its image are two completely different things as different as a house and its blueprint or as different as a mountain-slope and its perspective appearance.

Impossible to solve both tasks at a time: in order to make the image an architecture, he gradually had to sacrifice the other one; the more his paintings as such become structure, the more the world which he represents – «nature» as he never tired of stressing – had to become chaotic. It is not for nothing that he loved to present quarries and sandpits which – translated into his two-dimensional color-language – became pictorial buildings while buildings became just color-patches. – Rilke describes a *fauteuil* in one of the Cézanne paintings. «In spite of the fact,» he writes, «that it is an unequivocal *fauteuil*, it has yielded its «bürgerliche Realität» (this means its being a «fauteuil») to its new and final image-existence. Everything has become an internal and mutual interplay of the colors: Look at one of them: it pulls itself together in front of the next one, emphasizes itself, tries to become itself.» «It looks as if every spot on the canvas is well informed about all the others.» Thus Rilke describes the paradoxical phe-

nomenon that the *presentation of the architectural world* pretended to *become a field of architectural dynamics* itself.

While those of his contemporaries who actually did three-dimensional architectural work (the architects of his epoch) were after picturesque effects, he tried to give his phantomlike, two-dimensional canvases the heaviness and solidity of the physical universe.

«I love the one,» Goethe says, «who tries the impossible.» Cézanne was one of them.

## Die Verleugnung Theorie des Jugendstils [1953]

Der Zufall wollte es, dass ich kurz vor meiner Ankunft in Frankfurt in der Eisenbahn so etwas wie eine Generalprobe für diesen Vortrag durchzumachen hatte. Mir gegenüber saß ein 65-jähriger Herr, neben ihm ein 30-Jähriger und neben mir ein 50-Jähriger. «Und was haben Sie in Frankfurt vor?», fragte mich der 50-Jährige, mein Altersgenosse. – «Über den Jugendstil zu sprechen», antwortete ich.

Die Reaktion auf meine Worte war verblüffend. «Das ist gut», begann der Alte, «denn man geht mit dem Jugendstil höchst unfair um. Gut, dass Sie einmal den echten Ursprung unserer heutigen modernen Kunst und unseres Kunstgewerbes aufzeigen wollen.» Der 30-Jährige fragte in gedehntem Ton: «Worüber wollen Sie sprechen? Über welchen Stil?» Der 50-Jährige aber, mein Altersgenosse, meinte: «Über solchen Kitsch wollen Sie reden?»

Ich wandte mich dem 50-Jährigen zu, denn jedem einzeln zu antworten war keine Zeit mehr. «Ich weiß, woran Sie denken», begann ich. «An die Schirmständer, die wie gusseiserne Lianen sich emporranken, an die Spucknäpfe, die vorgeben, offene Lotusblüten zu sein, an die Innenräume, deren Tische sich bauschen und deren Büchereien sich brüsten, und in denen alles Tote auf dschungelhaft wuchernde, schwüle und hysterische Weise lebendig zu brodeln scheint. Auch ich möchte darin nicht wohnen.»

«Sehen Sie», antwortete er. «Monströs!»

«Monströs war auch manches Barock-Interieur», wehrte ich ab. «Aber sollte es nicht an der Zeit sein, das Monströse geschichtlich zu sehen? Und was Ihre Vokabel *Kitsch* betrifft, die

Sie gegen den Jugendstil anwenden – so ist sie Diebsgut: nämlich ein Ausdruck, den Sie dem Jugendstil selbst gestohlen haben. Denn der Jugendstil selbst war es gewesen, der dieses Wort geprägt hat, gegen die heute schon nicht mehr vorstellbare Hässlichkeit der damaligen Stadtwelt und gegen die Barbarei des damaligen Gründerschwulstes.»

«Ach», machte mein Nachbar enttäuscht.

«Jawohl, und was der Jugendstilvertreter mit dem Worte Kitsch bekämpfte, war die primitive Methode der Zeit, «schöne» Produkte angeblich dadurch herzustellen, dass man erst einmal rein praktische und nackte, nüchterne Gegenstände – Häuser, Türen, Lampen oder dergleichen – herstellte, und dann Schmuck, einfach additiv, aufpappte, aufkittete, aufkitschte, daher der Ausdruck. Diese Kunstbarbarei war noch nicht einmal klassizistisch, das heißt: noch nicht einmal an die Regel eines bestimmten geschichtlichen Stils gebunden – ob man einen gotischen, einen maurischen oder einen pseudo-antiken Schmuck «aufkitschte», war reiner Zufall; denn alle waren einem recht; zu keinem hatte man ein echtes Verhältnis.

Was der Jugendstil-Künstler gegen diese barbarische Praxis mit Recht ins Feld führte, war die Überzeugung, dass ein Produkt nicht durch eine bloße Schmuckzugabe ein Kunstwerk werden könnte; dass ein Gegenstand entweder als Ganzer ein Kunstwerk sein müsste, oder gar nicht ... eine These, die auch wir noch unterschreiben, wenn wir heute auch finden, dass wir in einer *schmucken Welt* leben sollten; während der Jugendstil-künstler nun sein ganzes Produkt, ja den ganzen Komplex seiner Produkte, der Möbel und Geräte, kurz: die Einrichtung in Schmuck verwandelte, sodass sich der praktische Sinn der Produkte dadurch vollkommen *verleugnete*.»

«Sie sagen auch: «verleugnete», meinte mein Nachbar etwas ermutigter und schadenfroh. «Und da der Stil verleugnete, war er eben lügenhaft.»

«Richtig», gab ich zu. «Und über die entsetzliche Lügentechnik dieses Stils werde ich mich auch ausführlich genug auslassen. Aber erst einmal lassen Sie uns fair sein. Denn der Jugendstil war ein echter *Stil*.»



«Was?», rief er, nun wieder fassungslos, «ein *echter* Stil, obwohl er lügenhaft war?»

«Kein *echter* Stil», verbesserte ich. «Aber ein *echter Stil*; das heißt: ein Stil, der nicht nur die Kunstwerke im engeren Sinne, nicht nur Bilder oder Plastiken prägen wollte, sondern schlechthin alle Geräte: Sofas und Damenschuhe, Lampen und Bücher, Salzfässer und Badewannen ... die ganze Welt, mindestens die ganze Welt des Zuhause. Und ein Stil, der darauf abzielt, der stellt (so monströs er auch sein mag) den Versuch dar, die entsetzliche Grenzlinie, die zwischen praktischer Welt und Kunstwelt, zwischen dem Sektor «Nutzgegenstände» und dem Sektor «Kulturgegenstände» besteht, aufzuheben. Ein solcher Versuch war der Jugendstil, und diese Tugend darf man ihm gewiss nicht absprechen.»

Mein Nachbar runzelte die Brauen. «Und wie kommt es», fragte er, «dass gerade ein lügenhafter Stil so tugendhafte Tendenzen hatte?»

«Weil er so lügenhaft war», antwortete ich. «Denn dieser Stil war eben der Versuch, die Realität des ganzen Zeitalters, die Tatsache der Industrialisierung, des Naturalismus, der Technik, der Hässlichkeit und der Not zu verleugnen; also der Versuch, eine ganze Welt zu verleugnen. Eine ganze Welt kann man aber mit Erfolg nur dann verleugnen, wenn man ihr eine scheinbare *Gegenwelt* gegenüberstellt, wiederum eine ganze Welt, die in jedem ihrer Gegenstände anders ist, und die durch dieses Anderssein den Blick in die Realität ganz und gar verstellt. Und das hat der Jugendstil versucht. Im Jugendstilzimmer soll man vergessen, was außerhalb wirklich ist: die Fabrik, das Geld, die Maschine, die Not.»

«Vergäße man das alles nicht auch zum Beispiel in einem pseudo-griechisch gebauten Salon?», fragte er.

«Das ist sehr fraglich. Denn die *Gegenwelt* oder, wie wir sie nennen können, die *Fluchtwelt*, sollte nicht nur anders sein als die wirkliche, sondern ihr wirklich entgegengesetzt. Das heißt: sie sollte so aussehen, als herrsche draußen nicht der Naturalismus in Form von Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft; so, als lebte man nicht nur für das Nützliche; so, als gäbe es gar keine industrielle Produktion.»

«Und wie erreichte man das?», fragte er.

«Dadurch, dass man sich mit Produkten umgab, die vorgaben, *nicht gemacht* zu sein, sondern dschungelhaft aus dem Urschleim der Welt aufgebrodelt zu sein. Alle Gegenstände des Jugendstils lügen über ihren Ursprung; sie geben grundsätzlich eine falsche Genese vor; ihre Faktur verleugnet ihr Gemachtsein. Machen Sie es sich einmal klar: in einer Zeit, in der Natur nur noch als Rohstoff angesehen wurde, als Rohstoff für mögliche Produkte – in dieser Zeit stellte man Produkte her, die aussehen sollten, als seien sie unschuldigste Natur.kehrte man aus der Fabrik nach Hause zurück, so landete man in einem hölzernen oder einem gusseisernen Dschungel oder in einem Schlaraffenland, in dem sich, in desorientierendsten Windungen, Lilien anboten, um Licht zu spenden, oder Sumpfreiher bereitstanden, um heißes Wasser aus ihren Schnäbeln zu sprudeln. Und die Kurven dieser hyperlebendigen Produkte, die leugneten, gemacht zu sein, und die vorgaben, gewachsen zu sein, waren absichtlich so verschlungen, dass sie den Bewohner einer solchen Jugendstilwohnung in Schwindel versetzten, nicht weniger als eine Barockkirche in Schwindel versetzt: wirklich kann man den Jugendstil als das Barock des Bürgertums um die Jahrhundertwende bezeichnen. Denn der Bewohner sollte eben nicht mehr wissen, wo er sich befand, wo Rechts war oder Links, wo Oben oder Unten; ob er sich in der Wirklichkeit, zwischen Möbeln, oder im Urwald oder zwischen bloßen Arabesken befand. Schwindelerzeugung gehört zum Schwindelhaften dieses Stils. Aber im Unterschied zu früheren Gegenbewegungen gegen den Naturalismus – etwa im Unterschiede zum Barock – versuchte der Jugendstil nicht mehr, zu etwas Übersinnlichem aufzurufen; der Jugendstilkünstler und der Bewohner der Jugendstilwohnung waren bereits ferne allem positiven Glauben, so ferne, dass sie aus dem Naturalismus nur in eine andere, eine Schein-Natur fliehen konnten. Der Kampf gegen den Naturalismus, den der Jugendstil darstellt, war also widerspruchsvoll, dialektisch. Denn er endete mit der Bejahung einer anderen Art von Natur.»

«Und warum tat man das alles?», fragte mein Nebenmann, der erstaunt war über die komplizierten Probleme, die der Stil auf-

gab. «Warum wünschten die Menschen damals so irreführt, so in Schwindel versetzt und beschwindelt zu werden?»

«Weil es niemals eine rein materialistische Zeit gegeben hat», erwiderte ich, «die sich nicht geschämt hätte, nur materialistisch zu sein. Kam man aus der Welt der Geschäfte oder von der Leitung der Fabrik, so schämte man sich, zu Hause davon zu wissen; die Wirklichkeit des Tages wollte man nicht wahr haben. Dass man nun die Jugendstilprodukte, die Schlinggewächse, die den Blick auf die Wirklichkeit des industriellen Zeitalters verdecken sollten, auch wieder industriell und in Massenproduktion herstellte, das machte diesen Schwindel freilich noch schwindelhafter. Wie dem auch sei – wichtig ist, dass es sich nur um eine Mußewelt handelte, dass also die Kunst des Jugendstils bis auf Ausnahmen eine Interieurkunst blieb. Kasernen, Mietskasernen, Gasanstalten oder Fabriken wollte man natürlich so praktisch und rationell wie möglich belassen; sie in Urwaldgewächse zu verwandeln, hätte man sich auch nicht leisten können; und die Häuserfronten, die sich so monströs benahmen, wie die Innenräume es taten, sind an den Fingern der Hand abzuzählen. Zwar hat es Außenarchitekturen in diesem Stil auch gegeben; aber auch sie waren fast durchweg Mußegeräte: etwa Kurhäuser, oder Zoo-Gebäude, oder Spielhöllen, oder Varieté-Theater. Den Anspruch, ein ganzer (also alle Produkte der Epoche prägender) Stil zu sein, erhob der Stil also zu Unrecht: er war ein Luxusstil, für Mußestunden zu Hause.»

Ein 60-Jähriger mir gegenüber hatte, wie ich heimlich schon längere Zeit bemerkt hatte, mit steigendem Unwillen zugehört. Jetzt aber schüttelte er seinen Kopf höchst energisch. «Die Darstellung», wandte er ein, «die Sie gaben, ist völlig einseitig. Dass alle Jugendstilprodukte sich als Dschungel-Stücke präsentieren, ist ja einfach unwahr. Sollte Ihnen nicht bekannt sein, dass der Jugendstil sehr puritanische, handwerklich gediegene Möbel und Geräte hergestellt hat? So besonders in England? Und dass alles, was wir heute noch Kunstgewerbe nennen, damals durch ihn entstand? Sie haben ausschließlich die hysterische und die vulgäre Form des Jugendstils beschrieben. Aber es gab eine sehr noble Spielart. Und mir scheint es sogar zweifelhaft, ob wir das

Recht haben, diese beiden Stile unter dem einen Namen, dem: «Jugendstil» zusammenzufassen.»

«Gut, dass Sie davon sprechen», nahm ich seinen Einwand auf. «Wirklich sehen die beiden Spielarten kaum wie Geschwister aus. Aber sie sind es trotzdem.»

Er blickte mich ungläubig an.

«Sehen Sie», erklärte ich, «die Produkte, die ich bisher besprach, die verleugnen, dass sie überhaupt gemacht sind: sie geben vor, gewachsen zu sein. Aber auch die puritanischen Geräte, auf die Sie anspielen, verleugnen etwas ... wenn auch weniger: nämlich, dass sie fabrikmäßig, in Massenproduktion hergestellt sind. Auch sie geben eine falsche Genese vor; präntendieren nämlich, durch altertümliches individuelles Handwerk entstanden zu sein. Manche der ersten Luxusstücke waren das auch wirklich. Aber gleich, ob angeblich oder wirklich: wer sich mit solchen Gegenständen umgab, der lebte gleichfalls in einer Fluchtwelt, in einer Welt, die den Blick auf die Realität der Epoche, die Industrie, trüben sollte. Man stellte zwar nicht etwa schein-antike Dinge, nicht Imitationen, her; im Gegenteil: die Möbel und Geräte waren ihrer Form nach sogar neuartig; aber man imitierte die antike Produktionsweise. Worauf es ankam, war, dass man dem Produkt ansah, dass es nicht mechanisch, sondern hand-gemacht war. Der kleine Symmetrie-Fehler im Kunstobjekt wurde gewissermaßen zur Quelle oder zum Zeugnis der Schönheit. Man spielte also Maschinenstürmerei. Freilich war das eine sonderbare Art von Maschinenstürmerei: denn in diesem Falle waren es nicht die Opfer der Maschine, die diese verneinten. Bezeichnend aber ist es, dass diese elegante Maschinenstürmerei geschichtlich völlig gleichzeitig auftrat mit der Hauptmann'schen Darstellung der Maschinenstürmer, die er in den «Webern» gegeben hat. Man umgab sich also mit Gegenständen, die, trotz ihrer betonten Modernität, auf unbestimmte Art historisch wirkten; und sich selbst machte man durch den Besitz solcher Gegenstände zu einer Art von Aristokraten, der im gleichen Produkt zugleich Neues und Altes sein Eigen nennen konnte. Da aber die Altertümlichkeit vage blieb, das heißt mit keinem bestimmten historischen Stil identisch war, hatte sie etwas *Legendenhaftes* an sich:

denn die Legende ist das Geschichtliche, das chronologisch unbestimmt Gewordene. Und tatsächlich ist das Legendenhafte neben dem Dschungelhaften das Wesensmerkmal des Jugendstils – und wo die beiden Züge sich verbanden, wie etwa bei Maeterlinck, da entstanden jene Werke, in denen der Stil seinen Charakter am deutlichsten verrät.»

So sprach ich, und draußen erschienen bereits die ersten zerbombten Häuser Frankfurts, und die neuen Gebäude, die sich nicht mehr, wie die Produkte des Jugendstils, schämten, Gebäude zu sein.

«Ungeheuer weit entfernt ist das!», fand der 30-Jährige, der den Stil schon nicht mehr miterlebt hatte. «So weit von uns entfernt», schloss ich 50-Jähriger, «wie unsere früheste Kindheit: also unendlich weit. Also weit genug, um zu verstehen, statt zu schimpfen.» So schloss ich. Und stieg aus in die Wirklichkeit.

## KÜNSTLERPORTRÄTS FÜR DEN RUNDFUNK

Die Gezeichneten: Francisco Goya, George Grosz  
[1953]

\*Die Gezeichneten – diejenigen, die zum Beispiel von Leonardo oder Dürer gezeichnet waren, waren das gewiss nicht in jenem Sinne, in dem die Bibel diesen Ausdruck verwendet, im Sinne des Kainszeichens. Denn ein Bild machen, die sichtbare Welt im Bilde wiederholen, das bedeutet fast stets die Welt bejahen. Die kräftigste Bejahung ist das monumentale Bild, das seinen Gegenstand der Vergänglichkeit zu entreißen sucht. Aber auch nicht-monumentale Maler, wie van Eyck oder Renoir, sind Bejahende,

---

\* [Ursprüngliche, später gestrichene Einleitung:] Dass man die ohnehin sichtbare Welt noch einmal, nämlich in Form von Bildern, sichtbar macht, also dass es bildende, besser: «*bildernde*» Kunst gibt, ist, so sehr wir daran auch gewöhnt sind, alles andere als selbstverständlich. Ja, einen Vorurteilslosen (etwa einen Mann vom Mars, der nie zuvor etwas von Kunst gehört hätte) würde dieses eigentümliche Bedürfnis des Menschen, *die Welt* zu *wiederholen*, aufs Äußerste verblüffen; und wenn er den Menschen als das Lebewesen definieren würde, das das Sichtbare in Bildern noch einmal gibt, «wieder-gibt» (statt, mit Aristoteles, als das der Sprache oder der Vernunft mächtige Wesen), so hätte er damit gar nicht so unrecht: er würde damit wirklich ein anthropologisches Monopol treffen.

Dennoch handelt es sich bei diesem Bedürfnis nicht etwa um einen in sich eindeutigen Instinkt: vielmehr können hinter ihm Triebkräfte verschie-

jedes ihrer Bilder scheint der Welt zu bestätigen, dass sie gut ist, und mit jedem ihrer Pinselstriche streicheln sie ihren Gegenstand. Was Rilke «preisen» nennt, ist mindestens ebenso eine Hauptleistung der bildenden Kunst wie der Dichtung.

Aber zuweilen gibt es auch Maler, deren Wiederholung der Welt im Bilde einer ganz anderen Quelle entspringt, einer negativen Leidenschaft: der Empörung darüber, dass die Welt so ist, wie sie ist, der Indignation über deren Entsetzlichkeit, Lasterhaftigkeit, Leidensfülle. Und wenn sie diese Welt im Bilde feststellen, so eben, um sie zu «stellen», um sie «festzustellen» im Sinne von «festnageln», da sie sich entweder der Sichtbarkeit zu entzie-

---

denster Art stecken. Um nur einige zu nennen: Da gibt es zum Beispiel die Hoffnung, das Objekt durch dessen bildliche Darstellung in seine Gewalt zu bekommen, es gewissermaßen zu *fangen*. Das war nicht nur die Hoffnung des vorgeschichtlichen Menschen, der seine Höhlenwände mit Zeichnungen von Beutetieren ausschmückte; auch wir sprechen ja noch davon, dass im Bilde etwas «eingefangen» sei, oder dass der Porträtierte «getroffen» sei, so als sei Abbilden eine Art von Schießen; und im Englischen heißt Photographieren tatsächlich «to shoot». – Oder hinter der Wiederholung im Bilde steht die Absicht, *abzuschrecken*; das Bild ist dann eine Maske, gemacht, nicht um angesehen, sondern umgekehrt, um vermieden zu werden – und auch davon haben wir noch ein Überbleibsel: die *Vogelscheuche*. – Oder hinter der Wiederholung steht der Verewigungswunsch: die Indignation über die Vergänglichkeit, der Wille, das Sterbliche oder den Gestorbenen dem Tode zu entreißen, ihn zu mumifizieren, demjenigen, was nicht mehr präsent ist, durch Re-Präsentation Dauer zu verschaffen – vielleicht das wichtigste Wiederholungsmotiv, das hinter heutigen Photos nicht weniger steht als hinter archaischen Gräberfiguren. – Mit diesem Motiv eng verwandt ist das andere Repräsentationsbedürfnis, nämlich das, durch ein Bild, zum Beispiel ein Standbild, die *Gegenwart* und Macht etwa eines Herrschenden zu *steigern*. – Oder es ist eine Art von *Bejahungsbedürfnis*, das dem Künstler die Hand führt, jeder Pinselstrich bestätigt der Welt, wie gut sie ist. – Oder hinter dem Wiederholungszwang steckt schließlich der *Unwille* darüber, dass die Welt bereits fertig vorliegt, und das Bedürfnis, sie in einem zweiten, gottähnlichen Schöpfungsakt noch einmal selbst zu schaffen: das etwa steckt hinter Van Goghs großartigem Versuch, die Landschaft vor unseren Augen noch einmal werden zu lassen.

hen sucht, oder weil der Mensch ihr gewöhnlich keinen Blick schenkt. Was diese Künstler dann wiederholen, ist nicht eigentlich die sichtbare Welt; vielmehr *machen* sie die Welt erst *sichtbar*, sie «spiegeln» sie erst in den Vordergrund der Sichtbarkeit «vor», damit sie als das, was sie ist, notorisch sei. Bei ihnen ist jedes Malen ein Racheakt, und ihr Pinsel- oder Federstrich kein Streicheln, sondern ein Schwertstreich. Und wer von ihnen gezeichnet wird, ist nun wirklich «gezeichnet» im biblischen Sinne, das heißt mit dem Kainszeichen gebrandmarkt. Die Radiernadel ist der Dolch, mit dem der Künstler denjenigen, den er umbringen will, im Umbringen erst herstellt.

Mit dieser Kennzeichnung ist aber nicht etwa nur eine Möglichkeit beschrieben; nicht nur, was hinter dem Bildschatten eines Künstlers stehen *kann*; sondern ein ganz bestimmter Künstler, der wirklich gelebt hat, nämlich *Francisco Goya*, jener große Maler, der einerseits noch ein echter Erbe des Velázquez und Tiepolo war, andererseits aber bereits schon tief ins 19. Jahrhundert hineinreichte, und ohne den die Daumiers und Manets nicht möglich gewesen wären. Wenn er aber – so nennt man ihn wohl mit Recht – der einzige ganz große Maler seiner Epoche war, so *nicht, obwohl* er seine Welt «zeichnete» im Sinne von «brandmarken», sondern *weil* er das tat. Denn die Zeit, deren Zeitgenosse er war, war eine der Proteste, der Kriege, Bürgerkriege, Glaubensverleugnungen und Revolutionen – also eine Zeit, in der die bildende Kunst, sofern sie Bestätigung des Seienden ist oder gar Verewigung, wenig zu melden gehabt hätte. Dass in dieser Epoche der Umwälzungen, die sich in der Politik, in der Philosophie und der Literatur vollzogen, die bildende Kunst eine unbedeutende Rolle spielte, ist also begreiflich. Verglichen mit polemischen Büchern, von polemischen Aktionen zu schweigen, sind ja polemische Bilder eine Seltenheit; und zwar deshalb, weil Bilder ihren Gegenstand eben nur *zeigen*, ihn aber nicht eindeutig beurteilen oder verurteilen. Soll ein Bild eine Aussage darstellen, dann muss seine Zeige-Leistung eine ganz eigene Qualität annehmen, und zwar die des *Anprangerns*: denn der Angeprangerte wird gezeigt, weil er verurteilt ist, oder um verurteilt zu werden, oder durch sein Ausgestellt-sein ist er bereits verurteilt.



Diese Zeigefunktion hat Goya seinen Blättern wirklich mitteilen können; keines seiner Bilder, selbst diejenigen nicht, die er als Hofmaler von der königlichen Familie gemalt hat, ist ein Denkmal, alle sind vielmehr Schandpfähle. – Andererseits hat Goya offensichtlich darunter gelitten, dass Bilder nicht mit der gleichen Direktheit und Eindeutigkeit aussagen und urteilen, wie es die Sprache vermag. Denn er nahm, in nahezu allen seiner graphischen Blätter, zur *Sprache* Zuflucht, erfand sich Unterschriften-Texte, die die Bilder sprechen machten – und damit wurde er zum ersten eigentlich *literarischen* bildenden Künstler im Jahrhundert der Literatur. Wirklich sind seine Radierfolgen: die frühen, in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts entstandenen 80 Blätter der *Caprichos* und die späteren berühmten, den Bürgerkrieg in aller seiner Grausamkeit zeichnenden *Desastres de la Guerra* zugleich schärfste zeitkritische Glossen, Flüche, Klagen, Proteste oder Hohnausrufe. Dennoch sind sie nicht etwa durch ihre Verbindung mit Text bloße Illustrationen, denn bei ihm sind es ja die Texte, die die Bilder illustrieren, nicht umgekehrt: also sind sie eigentlich die ersten Plakate.

In gewissem Sinn war freilich die Tatsache, dass Bilder nur indirekte Aussagen darstellen, für ihn auch eine Chance. Da er, wie erwähnt, amtlicher Hofmaler war und sich in dieser Stellung sogar gefiel, hatte er stets die Ausrede, nichts Bestimmtes behauptet zu haben. Autoren von seinem Schlage und seiner Vehemenz wären unter den Madrider Herrschaften, denen er diente, einfach verloren gewesen. Wirklich besteht sein malerisches Hauptwerk vorwiegend aus den Porträts jener, die er verhöhnte. Wie rücksichtslos, grausam, gemein, gierig, dumm und triebbesessen er Hof und Adel auch darstellte, stets hatte er das Alibi, sie eben nur abkonterfeit zu haben; ja mehr als ein Alibi: denn die Ironie des Schicksals, oder wohl richtiger: die Dummheit seiner Opfer brachte es mit sich, dass diese seine Bilder nicht nur akzeptierten, sondern sich geradezu darum rissen, von ihm gemalt zu werden – eine gesellschaftlich absurde Situation, die Goya selbst in manchen seiner privaten Radierblätter verhöhnt hat. Für den, der Augen im Kopf hat, sind seine Auftragsbilder also nicht einfache Porträts, sondern Brandmarkungen, die gerade noch den

Schein aufrechterhalten, Lobhudeleien zu sein. Großartig in diesem Sinne sind vor allem die Ölgemälde der konkurrenzlos hässlichen, vulgären, kalten, eitlen, das Volk als Dreck behandelnden Königin Maria Louise, die Goya dadurch vollends erledigte, dass er sie mit so ausgesucht malerischer Delikatesse darstellte, dass sie nun von ihrer Darstellung aufs Schauerlichste abstach. – Dass diese Hinrichtung in effigie nahezu gleichzeitig mit der tatsächlichen Hinrichtung der Königsfamilie im Nachbarland stattfand, ist natürlich kein Zufall. Tatsächlich hat Goya in diesen Stücken den Typus des repräsentativen Hofporträts ein für alle Mal erledigt; und benutzte er auch noch äußerlich das überlieferte Schema des Prunkbildnisses, so eben nur, weil durch die Differenz zwischen der Größe der Geste und der Minderwertigkeit des Porträtierten diese Minderwertigkeit umso eklatanter wurde.

Ihm freilich, dem ungestümen und angriffslustigen Manne, genügte diese Art der getarnten Aggressivität nicht. Sie ließ ihn so wenig befriedigt wie eine Rachehandlung, die ihr Ende nicht gefunden hat. Zu Hause, in der Privatheit seines Ateliers holte er schreiend nach, was er bei Hofe nur gedämpft hatte aussagen können. Aus diesem Nachholen entstand sein Hauptwerk, dasjenige Werk, mit dem wir den Namen Goya gewöhnlich verbinden: sein gewaltiges, aus ganzen Blätterserien bestehendes Radier- und Aquatinta-Werk. Blättert man dieses Werk durch, so findet man schon in den frühen *Caprichos*, außer den Phantasiefiguren und Szenen, jene Gesichter und Personen in unsäglicher Verzerrung und Bloßstellung wieder, die er als Auftragsporträtist zuvor gemalt hatte. Klänge es nicht widerspruchsvoll, man könnte sagen, die ausgeführten Bilder, auf denen er seiner Abscheu vor der Gewöhnlichkeit und Gewalttätigkeit nicht schneidend genug hatte Ausdruck geben dürfen, seien nur die «Skizzen» zu jenen Radierungen gewesen, die er nun auftraglos, erst einmal von niemandem bezahlt und niemandem Rechenschaft schuldig, in die Platte ritzte. Da findet sich in den *Caprichos* zum Beispiel das berühmte Blatt «Hasta la muerte»: die uralte, von Verehrern umschwirrte Hexe vor dem Spiegel, in der jeder sofort die Verdichtung zahlreicher Porträts der Königin erkennen kann.

Seine Bilder und seine Radierungen gehören also zusammen. Aber nicht nur deshalb, weil sie von den gleichen Figuren bevölkert sind, sondern weil bei ihm Realismus und Phantastik nur zwei Seiten eines großen Temperaments sind. So albruckhaft und phantastisch seine höchst realistischen Gemälde sind, so realistisch sind seine radierten Phantasien. Denn die Wirklichkeit empfand er als phantastisch, als phantastisch satanisch und gemein; und was er in seinen graphischen Phantasien darstellte: die Inkarnationen der Gier, des Aberglaubens, der Gewalttätigkeit und Bosheit waren ihm absolut real. *Weil* er eine so ungeheure Phantasie hatte, *weil* er in seinen Opfern Kinder des Satans sah, konnte er sie so enthüllen, also so realistisch darstellen; und umgekehrt: *weil* er die unwirklichen Gewalten, also die der Hexen, der menschenverschlingenden Giganten, der Riesenfledermäuse als so wirkliche Schrecken und Versuchungen seiner Seele kannte, konnte er ihnen eine so realistische Glaubwürdigkeit verleihen. Ja, in gewissem Sinne darf man ihn sogar, trotz Bruegel, trotz Bosch, den *ersten wirklich phantastischen Maler* nennen, weil die Gestalten, die seine Welt bevölkern, zum ersten Male nicht mehr aus dem geschichtlich vorgegebenen Figurenarsenal der antiken Mythologie oder des Christentums stammen, sondern Wesen eigener Art sind. Diese Unabhängigkeit vom geschichtlich vorgegebenen macht ihn zwar zum Vetter seiner revolutionären Zeitgenossen, der Aufklärer; aber wenn er aus der Autorität der Geschichte herausspringt, so landet er nicht einfach in der Helle der «Raison», sondern mindestens auch in der Finsternis eines vorgeschichtlichen Fabelreiches. Für den Aufklärer ist alles Dämonische und jeder Glaube einfach Aberglaube. Goya aber hat den Glauben selbst nie angegriffen. Der Aberglaube aber, dessen dunkles Wüten er in seinem Lande noch miterlebte, war ihm etwas wahrhaft Dämonisches; und wenn er es anprangerte, so nicht, um ihn einfach lächerlich zu machen (auch nicht, um malerisch gewordenes Mittelalter als Bildungsgut wieder zu beleben, wie Goethe es beinahe gleichzeitig in seiner Blocksbergszene tat), sondern um das Hexenhafte im Menschen wirklich zu brandmarken. Die Darstellung der «schwarzen Messen», mit der er sein Landhaus ausmalte, sind keine Entlarvungen des Diaboli-

schen als Humbug, sondern gewissermaßen selbst Hexenverbrennungen – denn auch in Goya steckt durchaus noch ein Stück Inquisition.

Ob die Karikaturisten, die ihn oft als ihren großen Ahnherrn reklamiert haben, dazu berechtigt waren, ist sehr fraglich. Neben ihm sind sie ein blutarmes Geschlecht. Viel eher war er in seinen zeitkritischen Blättern ein Mörder, wenn auch eben ein Mörder von Mördern, also ein Scharfrichter, und wenn auch nur einer, der in effigie seines Amtes waltete. Um in effigie umbringen zu können, gab er seinen Bildern die seit der griechischen Medusa verlorene Bildfunktion zurück: die des Schreckbildes. Viele seiner grausigen Blätter aus dem Bürgerkriege, «Schlachtbilder» im wahrsten Sinne des Wortes, waren das, was die Griechen *apotropaia* nannten, Geräte, voll Schrecken hergestellt, um Schrecken zu verbreiten und um die weitere oder künftige Existenz solcher Schrecklichkeit zu verhindern. Als er eines Nachts während des Guerillakrieges gegen Napoleon die entstellten Leiber der von der Soldateska Niedergemetzelten zu zeichnen begann, fragte der Diener, der ihm die Szene mit einer Fackel beleuchtete: «Meister, warum zeichnest Du das?» – «Damit sie sehen, was sie anrichten», erwiderte Goya, «und es nicht wieder tun.»

Überlegt man sich, dass Bilder im Laufe unserer Geschichte zumeist dazu gedient hatten, um Vergängliches zu verewigen, so wird man zugeben, dass seine Kunst eine Rebellion war. Denn sein leidenschaftlicher Wunsch war es eben, die ewige Gewalttätigkeit ihrer Ewigkeit gerade zu berauben. *Er zeichnete, um das, was er zeichnete, zum Vergehen zu bringen* und – hier nehmen wir den biblischen Ausdruck ein letztes Mal auf – *damit das Schlechte gezeichnet sei.*

Zwar lebt George Grosz noch. Drüben in Amerika. Wo er einen durchaus neuen, durchaus eigenen Stil in Zeichnung, Aquarell und Öl gefunden hat, ja seine eigentliche Reife vielleicht erst erreicht hat. Aber dieser nun auch schon seit zwanzig Jahren existierende «neue» George Grosz ist hier so gut wie unbekannt. Was wir mit dem Namen verbinden, ist der Zeichner des Deutschland nach der Niederlage 1918, der Berichterstatter jener

furchtbaren Mischung von Kriegselend, Nachkriegselend, Schiebertum, Laster, wiedereinsetzendem Junkertum – kurz: der rücksichtslose, fasziniert angeekelte Schilderer der Zeit, der als skandalös galt, weil er den Skandal zeichnete; und als gemein, weil er die Gemeinheit feststellte. Dreißig Jahre sind unterdessen verflossen, die Spannungen und Kämpfe von damals sind nicht mehr die heutigen. Und, dem Streit entrissen, steht er nun da als der unvergleichlich entlarvende unter den deutschen Künstlern seiner Zeit.

Wessen Gesicht er zeichnete, der war «gezeichnet». Wessen Typ er traf, der war getroffen wie von einer Waffe. Und wen sein Stift festhielt, der schien festgehalten, um abgeführt zu werden.

Ein Karikaturist im üblichen Sinne war er nicht mehr. Anderes, wohl mehr als das. Karikaturisten verhöhnen nur dies und jenes; selten eine Welt als ganze. Daumiers Opfer waren Taschendiebe, Richter, Betrüger, Pathetiker: aber die Welt Paris blieb ihm schön wie eh und je. Nicht so für Grosz. Für ihn bestand die Welt, die er zeichnete, außer aus Opfern nur aus direkten oder indirekten Mördern. Wie der Angeprangerte am Schandpfahl sich von einem Standbild unterscheidet, so unterschieden sich die Stücke von Grosz von dem, was man gewöhnlich «Bilder» nennt.

«Wenn sein Werk extravagant scheint», sagte einmal der spanische Frater Siquenza über Hieronymus Bosch, «so ist das nicht sein Fehler; sondern unserer. Denn was er malte, sind unsere Laster. Jeder sollte sich mit seinen Bildern anfüllen, um sehen zu lernen.» Und so fühlte die jüngere Generation in den zwanziger Jahren vor den Werken George Grosz'.

Es verstand sich von selbst, dass er handwerklich, als Zeichner im akademischen Sinne, hervorragend war. Aber nichts lag ihm ferner, als diese seine Meisterschaft für alle Gegenstände auf gleiche Art einzusetzen. Er wusste genau, welcher Gegenstand die Behutsamkeit des Ingres'schen Striches verlangte, und welcher sie verbot. «Nachzeichnen» ist stets eine Art von Liebeserklärung an das Sujet, ausdrückliches Einverständnis. Darum sind die meisten der Grosz'schen Zeichnungen nicht einfach «Nachzeichnungen»: vielmehr ließ er seine Hand von der Rohheit des

verhassten Objekte, das er darstellen wollte, infizieren, oder von der Empörung, die die Rohheit in ihm entzündete. Die Geräte seines Abscheus: Messer, Bajonett und Stiefel, schien er seinen Feinden entrissen zu haben, um sie als Arbeitsgeräte zu benutzen: manche seiner Zeichnungen sind mit dem Mordmesser ins Papier gekratzt; andere mit dem Kommissstiefel hineingegraben.

Eine Art von «Mittun» ersetzte also das «Nachzeichnen». Das ging so weit, dass er auf Aquarellen, wo er verspritztes Blut zeigte, die Blutlache nicht abmalte, sondern die Farbe effektiv aufs Papier spritzte. Sein Zeichnen schien also eine Art von Wiederholung der Aktion selbst, nicht einfach das Konterfei eines Handlungsergebnisses.

Derartige Blätter sind natürlich auf den ersten Blick grauenhaft und schreckenerregend. Aber nur für denjenigen, dessen erster Blick auch sein letzter ist. Wer etwas länger bei den Blättern verweilt, für den ist Trauer darüber, dass eine solche Welt statt einer humaneren gezeigt werden muss, die eigentliche Botschaft, die von der Zeichnung ausgeht. Die nicht endende Rohheit der Grosz'schen Sujets beweist seine nie abgestumpfte Sensibilität. Wenn einer, so war gerade er, und gerade in seinen angeblich rohesten Stücken, ein *humaner* Maler.

Völlig neuartig seine Methode, die angeblich sichtbare Welt und die angeblich sichtbaren Menschen *durchsichtig* zu machen: dem eleganten Schieber sieht man durch seinen zu geschneiegelten Anzug bis auf seinen ordinären Körper; den Häusern sieht man durch die Wände, kurz, was er uns gibt, sind *Röntgenbilder*. Das war keine Caprice von ihm. Die Jahre nach der Niederlage von 1918 waren eine Zeit, in der in Deutschland das «Durchschauen» eine ungeheure Rolle spielte. Kein Zufall, dass zum Beispiel die Psychoanalyse, die durch die Oberfläche der Erscheinungen des Seelenlebens auf «Eigentlicheres» durchzustossen trachtet, in der damaligen Zeit ihre breite Wirkung auszuüben begann. Aber wenn das Durchschauen eine so große Rolle spielte, so deshalb, weil man sich damals eben in jeder Hinsicht *betrogen* fühlte, betrogen von einer Welt, die einen in Krieg und Niederlage, also in die Irre, geführt hatte. *Hinter* den Betrug zu kommen, *hinter* die Kulissen der Katastrophe zu blicken, den

bloßen Schein von Parolen zu durchdringen, war allgemeines Bemühen, das von echtem Wahrheitsfuror nicht weniger genährt war als von Neugierde. Die Marx'sche These von der Selbsttarnung jeder herrschenden Klasse spielte dabei, was ja nach dem Umschwung im Jahre 1918 geschichtlich begreiflich ist, eine große Rolle; und das Vertrauen, dass die Welt wirklich so sei, wie sie aussehe, wie sie zu sein schien oder vorgab, war wirklich erschüttert; zum ersten Male war in Deutschland Skepsis eine Massenerscheinung.

Das war eine schwierige Situation für die bildenden Künstler. Denn was sollten, wenn das Aussehen der Welt und der Schein derart in Misskredit geraten waren, die bildenden Künstler tun, deren Leidenschaft sich ja schließlich auf das Aussehen der Welt wirft, und die doch von der unausgesprochenen Voraussetzung ausgehen, im Element des Scheins «Sein» darstellen zu können.

Was sie *nicht* taten, genauer: womit sie Schluss machten, ist rascher beantwortet, als was sie positiv taten. Schluss machten sie nämlich endgültig mit dem Impressionismus, dessen Vertrauen in die Oberfläche der Welt ihnen plötzlich unglaubwürdig und naiv vorkommen musste – ebenso naiv wie einem Arzt im Zeitalter der Röntgentechnik das Porträtphoto eines Kranken. Auf das Seiende kam es ihnen an; und dass der Expressionismus, der nun seine große Zeit hatte, dem Seienden zum Ausdruck verhelfen wollte, es sichtbar machen wollte, ist keine Frage. Aber das Seiende, das die Expressionisten nun herausschrien oder enthüllten, hatte mit der wirklichen Welt, die sich einen Schein gab, kaum mehr etwas zu tun. Nicht die betrügende Welt zeigten sie, sondern ihr eigenes Elend, ihre eigene verletzte Menschenwürde; aus Anklägern, als die sie, halb religiös, halb politisch, 1917 und 1918 begonnen hatten, wurden bloß Klagende, Selbstenthüller und Beichter – eine Verwandlung, die geschichtlich völlig begreiflich ist: denn jene Erwartung einer totalen «Menschheitsdämmerung», die nach Kriegsschluss lebendig gewesen war, war in der Alltags-Realität des Nachkriegs-Deutschland bald versandet.

In dieser Situation war nun George Grosz tatsächlich der Einzige, der nicht Expressionist wurde; der weiter die Welt dar-

stellte, aber eben durchaus nicht, weil er dem Aussehen der Welt naiv vertraut hätte, sondern umgekehrt darum, *weil er, um die Welt wahr und vollständig zu zeigen, im gleichen Bilde ihr Sein und ihren verbrämenden Schein, also die Differenz von Sein und Schein darstellen wollte*. Diese, freilich von ihm nicht theoretisch formulierte, Absicht brachte ihn dazu, seine Bilder *röntgenhaft* zu zeichnen, also durch den Bekleideten hindurch den Entkleideten zu zeigen, durch den Wohlwollenden hindurch den Böserartigen, durch die Prunkfassade hindurch das Elendsquartier. Da er, um so den Hintergrund mitzuzeigen, die Massivität und Undurchdringlichkeit der Menschen und der Gegenstände verneinen musste, wurden diese zu eigentümlich phantomhaften und unwirklichen Wesen, denen gegenüber man das Gefühl hatte, dass der Sturm der Zeit einfach durch sie hindurch blasen könnte. Und das hat der Sturm der Zeit auch getan. Denn die Menschen, die er zeichnete, die damals von ihm zum Tode Verurteilten, sind nun tot; und die Mauern, die er mit seinem Röntgenblick durchbrochen hatte, stehen nun als Ruinen.

Dass er als Moralist ein Darsteller des Lasters war, ist nicht sonderbar: große Moralisten waren das immer, Hogarth nicht weniger als Bosch oder Goya. Aber nicht zu leugnen ist, dass die Lasterhaften, die er im Bilde festhielt, um sie festzunehmen, und die er zeichnete, damit sie als Gezeichnete notorisch würden – dass er von ihnen *fasziniert* war. So wenig wie Goya ist er etwa eine Mimosennatur, der das Gewalttätige und Gemeine fremd wäre. Vielmehr ist er ein stämmiger Pommer; zu seinem eigenen Amusement sieht er kaum anders aus als jene Typen, die er als Gesichter der herrschenden Klasse verewigt hat, und wenn er das Vulgäre so furchtbar in flagranti ertappen konnte, so weil es ihm vertraut war. Niemals klagte er über die Gewalttätigkeiten, die Wollust und Gemeinheit, die er darstellte: vielmehr schlägt er voll Gewalttätigkeit und voll Wollust zurück; und die Kraft, mit der er zuschlägt, ist ein Teil der Kraft jener, auf die er einschlägt.

So jedenfalls war der alte George Grosz, vielmehr der jüngere, dessen Blätter wir gewöhnlich mit dem Namen verbinden. Während der Hitlerzeit und des Krieges freilich (die er, vom Grauen dessen, was vor sich ging, niemals losgelassen, außerhalb Deutsch-



lands verbrachte, natürlich verbringen musste) hat er sich völlig verändert. Zerfiel seine Welt früher nur in die zwei Typen: die Mörder und die Opfer, die Gewalttätigen und die Vergewaltigten – so gibt es nun in seinem späteren Opus einen *dritten Typ: den ins Jagen Hineingejagten, den zur Gewalttat gewalttätig Gezwungenen, den Menschen, der zugleich Mörder und Ermordeter* ist – also den Menschen unter dem Nationalsozialismus. Man behauptet, diese seine späteren Bilder hätten nicht mehr die gleiche didaktische Heftigkeit wie seine früheren. Gewiss nicht die gleiche, sondern eine völlig andere. Waren seine ersten Stücke Anprangerungen gewesen, so sind nun seine letzten *«Mahnbilder»*. Da gibt es ein großes Ölbild, die Vision eines, aus seinem noch glühenden Trümmerkeller heraufsteigenden Überlebenden, der alles, selbst sein Fühlen, hinter sich gelassen hat und ausgebrannt ist wie die Welt um ihn. Dieses Gemälde scheint mir das einzige feierliche Bild, das aus diesem Kriege gekommen ist; und obwohl der, der es malte, im vulgären Sinne nicht «dabei gewesen» war, sondern den Schrecken sich selbst erfinden musste, scheint es mir das einzige zu sein, das der Größe des damaligen Schreckens würdig und angemessen ist, und das die Kraft haben wird, das Verblassen der Erinnerung zu verhüten. Welch sonderbare, Welch großartige Entwicklung, dass derjenige, der verrufen war als der Schmäher seiner Zeit, nun als einer unter sehr Wenigen die Kraft hatte, der wirklich schmachvollen Zeit ein schmerzvolles Denkmal zu setzen.

## Geniale Pedanten: Ingres, Holbein

[1954]

Im Jahr 1860 oder 1861 unternahm sich ein achtzigjähriger Maler, der sein großes, höchst eigentümliches Œuvre bereits hinter sich hatte und neben Delacroix als der unbestritten größte Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anerkannt war, täglich der Mühe, durch die Straßen von Paris zu wandern, in der Rue Visconti mehrere Treppen zu steigen, um dort das Bild eines anderen – nein, nicht nur zu betrachten, sondern um es zu kopieren. Der alte stämmige Mann, der da mit äußerster Gewissenhaftigkeit kopierte, war zwar schon seit sechzig Jahren selbst ein Meister – schon mit zwölf Jahren war er, wie er oft betonte, er selbst gewesen, hatte also eine Entwicklung im eigentlichen Sinne nicht durchgemacht –, aber als man ihn fragte, warum er sich dieser täglichen Mühe unterziehe, antwortete er: *pour apprendre*, um zu lernen. Der Kopist war der große Maler *Ingres*. Das Bild aber, das schon damals altmeisterliche, 300 Jahre vor seiner Kopierung gemalte Porträt der Marie Tudor von der Hand *Holbeins*.

Dass aber der Meister des 19. Jahrhunderts gerade von dem des 16. Jahrhunderts fasziniert war, war kein Zufall. Und wir glauben, es hat sein gutes Recht, wenn wir heute die beiden nebeneinanderstellen. Denn beide waren – jeder auf seine Art – *«geniale Pedanten»*. Betrachten wir erst Ingres, der uns zeitlich näher steht.

Hören wir den Namen *Ingres*, so verbinden wir mit ihm den Mann, dessen Devise lautete: «Die Zeichnung ist die Redlichkeit der Kunst»; den unübertroffenen, unübertreffbaren, verlässlichen, selbst bei der Darstellung zartester physiognomischer Details präzisen Stiftzeichner: den Künstler – man missverstehe nicht –,

der gewissermaßen nicht skizzieren konnte, weil jeder erste Strich bereits endgültig saß und seinen Gegenstand bereits so unwiderprüflich festlegte und feststellte, dass die Striche zusammen eben bereits ein Bild ergaben – keine Skizze; den Meister – man missverstehe wieder nicht –, der keine eigene Handschrift zu besitzen schien, weil ihm, gemessen an den schroffen Maßen seiner Kunsttugend, jede nicht vom Gegenstand diktierte Kontur, also jede subjektive Handschrift, bereits als Schwindel galt.

Vor Ingres' Ohren hätte man diese Charakterisierung seiner Kunst freilich nicht laut werden lassen dürfen. Die Porträttätigkeit, die er als junger Mann (als damals schon vollendeter Meister) während seines römischen Aufenthaltes ausübte, war ihm, milde ausgedrückt, eine für den Broterwerb nötige Nebenbeschäftigung, zuweilen war sie ihm aufs Tiefste verhasst, in jedem Fall aber eine Tätigkeit, die er, trotz der einfach unübertroffenen Vollkommenheit dieser Arbeiten, für eine Kunst zweiten Grades hielt, und die er im Durchschnitt in vier Stunden absolvierte. Wenn wir bedenken, dass er allein auf die *Madonna* auf seinem riesigen Raffael-artigen Gemälde «Das Gelübde Ludwigs XIII.», das vermutlich keinem unter den Hörern bekannt ist, vier Jahre verwendete – also nahezu *neuntausendmal* mehr Zeit als auf seine Porträtzeichnungen –, dann verstehen wir, was er meinte.

Ja, warum war er so pedantisch?

Nun, man könnte sich damit bescheiden, zu erklären, er sei eben «von Natur aus» so gewesen. Aber so nichtssagend eine solche Pauschalerklärung Holbein gegenüber wäre, so fruchtlos wäre sie im Falle Ingres'. Sie wäre auch deshalb umso weniger am Platz, als wir wissen, dass er ein höchst temperamentvoller, ja jähzorniger Mann war, ein seinen Schülern leidenschaftlich ergebener Lehrer, dass er grenzenlos hilfsbereit war, ein passionierter Musiker; dass er in seinem Haus in Rom, wo er als Direktor der dortigen Académie de France waltete, regelmäßig Beethoven, Gluck, Weber spielen ließ und mitspielte; dass er bis in sein höchstes Alter Aktbilder von einer geradezu ans Laszive grenzenden Sinnlichkeit gemalt hat; dass er als 71-Jähriger noch einmal eine um dreißig Jahre jüngere geheiratet hat – nein, für eine konstitutionell lederne oder pedantische Natur spricht das alles nicht

gerade. Die Eigenheit muss schon anders begriffen werden. Geschichtlich.

Machen wir uns einmal klar, in welchem geschichtlichen Augenblick Ingres Kunstschüler wurde. Als er sechzehnjährig nach Paris kam, war die Kunsttheorie und -ausübung ausschließlich von den kunstpolitischen Schlagworten der Revolution beherrscht. Diese können wir uns gar nicht doktrinär genug vorstellen. Im Vordergrund stand die politische Nützlichkeit der Kunst; die Idee der Revolution, so hieß es bei den offiziellen Ideologen, solle durch die Kunstwerke in Erscheinung treten und bestätigt werden; diese dürften niemals nur den Reichen, niemals nur als Schmuck dienen, sondern allen; jedes Standbild habe eine «Abhandlung über Moral» zu sein; nicht was sei, habe sie zu zeigen, sondern was sein *solle* – jeder, der etwas mit der Geistesgeschichte vertraut ist, hört durch diese Maximen sowohl die Tugendlehre Rousseaus hindurchklingen wie dessen, im «Contrat Social» festgelegte, Theorie vom totalen Staat; aber er hört auch jenes Thema, das wir aus den edleren Variationen Schillers kennen; eben die Theorie von der Kunst als «*moralischer Anstalt*». Kurz: es handelt sich, da nicht Seiendes, sondern Seinsollendes dargestellt werden sollte, um einen revolutionären Platonismus, der nicht zufällig, da die antike Kunst als *Kanon* galt, auf klassisches Erbe zurückgriff – also um einen *revolutionären Klassizismus*.

Diese Ideale, die uns heute phantastisch aktuell klingen, wurden nun bei Ingres' Lehrer, im Atelier des Pariser Malers *David*, orthodox und militant durchgeführt. Die Kunst, die dort entstand und die dem geschichtlich Ahnungslosen einfach kalt pathetisch und akademisch vorkommt, verzichtete auf alles Malerische, Graziöse, nur Schmuckhafte – das heißt, sie war puritanisch-heroisch.

Aber die Periode der Revolution war, als Ingres bei David lernte, bereits vorüber; die bürgerliche Gesellschaft war dabei, sich trotz der politisch-militärischen Konvulsionen, die «Konsulat» und «Kaiserreich» hießen (oder mit deren Hilfe), zu konsolidieren; die neue Wirklichkeit hatte die Ideale, wenn auch nicht gerade erfüllt, so doch mindestens überwuchert.

In dieser veränderten Welt stand nun der junge Ingres, unwiderruflich geprägt von dem puritanischen Klassizismus, den die Revolution hervorgebracht hatte, aber eben dieser Basis beraubt – was ihm blieb, war also ein *basisloser Klassizismus und Puritanismus* – also ein *rein künstlerischer*; der aber, obwohl er kein Motiv mehr hatte, ungleich großartiger und eindrucksvoller bei ihm wurde als bei seinem Lehrer, da er diesen an Kraft, zeichnerischer Kompetenz, koloristischer Delikatesse und an Kenntnis der großen Meister unendlich übertraf. Aber diesem Klassizismus fehlten eben Sache und bestimmtes Ziel: so konnte es geschehen – und damit sind wir bei der Lösung des angeblichen «Rätsels Ingres» –, dass Ingres in den gleichen Jahren, in denen er das ganz unrealistische, geradezu byzantisierende, Ikon von Napoleon malte *und* in Kompositionen die reinen Konturen Peruginos oder die Figuren Poussins nachahmte, der «Wirklichkeit» der bürgerlichen Gesellschaft seinen Tribut zollte in seinen unsäglich genauen, Holbein-artigen Porträtzeichnungen. Er war also durchaus nicht ein Klassizist im üblichen Sinne, nicht einfach der verspätete Nachahmer eines bestimmten klassischen Stils – obwohl er sich dafür hielt, denn in Raffael sah er durchaus sein Vorbild –, sondern der *Erbe mehrerer Stile zugleich*: und das machte ihn trotz seiner weiten Entfernung von der Romantik, besonders von Delacroix (den man gegen ihn so ausspielte wie 75 Jahre später Wagner gegen Brahms), ob er es wollte oder nicht, geistesgeschichtlich gesehen zu einem *Romantiker*.

Wir hatten gesagt: Ingres' Puritanismus habe die *Sache* verloren, aus der der revolutionäre Puritanismus Davids entsprungen sei. In der Tat stand er auch allen den brennenden Zeitfragen, die in der Zeit seines Lebens welthistorisch entscheidend waren, fast indifferent, *neutral* gegenüber; der Sturz Napoleons, die Revolution 1830 änderten seinen Stil oder seine Stile nicht; den Ausbruch der Revolution von 1848 verbrachte er sogar, wie eine Anekdote erzählt, im Louvre, erregt über Raffael diskutierend. Er war also ein Fanatiker ohne Sache, der freilich, was er künstlerisch in Angriff nahm, mit einer so unabdingbaren Strenge durchführte, dass sein Œuvre wirklich eine Sammlung von Meisterwerken geworden ist.

Aber gerade, weil er eben keine Sache hatte außer eben der der Kunst, hatte er aufs Eigentümlichste künftige Stile vorausnehmen können. Es gibt Porträts von ihm, die durch ihre Kälte und Sachlichkeit bereits wie *Manets* aussehen; Konturenzeichnungen schon aus dem Jahre 1812, die durch den Verzicht auf jede male- rische Schattierung an Picasso'sche Zeichnungen gemahnen – und es ist wahrhaftig kein Zufall, dass nach Abschluss des Impressionismus in Frankreich (also im Jahrzehnt vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges) Ingres gerade von den damals Modernsten wiederentdeckt wurde. Dieser Einfluss reicht in der Tat bis zu den Surrealisten: wenn es nämlich Prinzip des Surrealismus ist, das Lebendigste tot und das Tote als lebendig darzustellen, also durch einen mörderischen Austausch von Leben und Tod die Welt zu verdinglichen, so ging ihm darin Ingres voraus. Das zeigt sich besonders an seiner Behandlung des weiblichen Körpers. Während seines ganzen Lebens spielte der Frauenakt eine entscheidende Rolle, und zwar der wirkliche Leib als Lustobjekt; nicht nur der Leib, der (wie Tempeltorsi, Helme oder dergleichen) zum «Kostüm» des klassischen Bildes gehört. Da Ingres aber das Lustobjekt durch die Präzision seiner Darstellung fremdartig machte, verbanden seine Akte auf eine durchaus schon surrealistisch wirkende Weise Kälte und Hitze, Objektivität und Lüsternheit, Pedanterie und Wollust. Diese sehr eigentümlichen Bilder werden durch den berühmten Rückenakt der «Badenden» vom Jahr 1808 eingeleitet ... was beweist, dass es sich nicht etwa um eine greisenhafte Sinnlichkeit handelt, denn Ingres war damals erst 28 Jahre alt. Allein schon die Tatsache, dass das Gesicht dieser Badenden fast unsichtbar bleibt, macht den Leib zu einem Ding. Die Entwicklung führt dann zu dem berühmten, in seiner Glätte fast emailliert wirkenden, Harems- bild im Louvre (1828); um schließlich in dem sogenannten «Türkischen Bade», einem Werke des fast 80-Jährigen, gekrönt zu werden, auf dem der alte Meister die laszivsten Stellungen des weiblichen Körpers auf die adrettteste Weise festhält. Man bedenke: das Bild stammt von dem Manne, der sich als der wieder- geborene Raffael verstand, und dem wohl der Gedanke, wie eklatant diese Lüsternheit seinem angeblichen Ideal widersprach,

überhaupt nicht kam. – Man bedenke aber gleichzeitig, in welchem geschichtlichen Augenblick das Bild entstand: im Jahre 1858, in dem Wagner seinen «Tristan» komponierte – der Höhepunkt der Romantik (von der Ingres sich keinen Augenblick lang hatte berühren lassen) war also bereits erreicht; *er* aber, der Puritaner, dessen scharfe Zeichnung noch von David stammte, und dessen Sinnlichkeit noch einen Schuss Rokoko verriet, war bereits ein merkwürdiges Überbleibsel des vorigen Jahrhunderts; dennoch wurde sein «*Noch*» zum «*Schon*», denn die kalte Delikatesse und die sachliche Lüsterheit überstiegen alles, was die damals Modernsten wagten, und sie beschämten sogar die «*Fleurs du Mal*» des so viel jüngeren Baudelaire. – Schon relativ früh verband er diese Art der Darstellung mit dem klassischen Vorbild der liegenden Venus – seine «*Große Odaliske*» vom Jahr 1814 ist *noch* die Schwester der Venus des Tizian, aber auch *schon* die Schwester der frigiden Olympia von Manet: ein echtes Bindeglied zwischen Klassik und Moderne, wie es deren in der deutschen Malerei kaum je gegeben hat.

Wie viele Stile! Da ist das hieratische Bild Bonapartes, in seiner Strenge fast byzantinisch. Da ist die Nachahmung Raffaels in seinem riesigen Wandbild «Apotheose Homers». Da sind diese eigentümlichen Aktbilder – gewiss, alle sind gleichermaßen präzise, aber jedes scheint doch der Hand eines anderen Meisters zu entstammen. Und doch sind wir noch nicht bei jenen Bildern, die wir eigentlich mit dem Namen Ingres verbinden: bei den Stiftzeichnungen, die der Inbegriff der wohlständigen bürgerlichen Porträtkunst des 19. Jahrhunderts wurden.

Und doch können, doch müssen wir auch diese in Zusammenhang mit dem übrigen Œuvre begreifen. Sie sind, erst einmal negativ ausgedrückt (das gehört eben zum Begriff der bürgerlichen Porträtkunst), nicht Repräsentationsbildnisse, sondern eben Bilder von Privatleuten: kleine Stücke, die nicht prunkhaft erhöhen sollen, sondern die Einzigartigkeit jedes einzelnen Gesichts mit absoluter Verlässlichkeit wiedergeben wollen. Diese Funktion, die es natürlich früher auch gegeben hatte, wird nun so deutlich zur Hauptfunktion des Bildes, dass seine Zeichnungen geradezu die Rolle der Photographie vor deren Erfindung

innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einnehmen; und wirklich hat die frühe Photographie, das Daguerreotyp, seiner Art, den Einzelmenschen ins Bild zu setzen, oder Gruppen zu komponieren, so vieles entliehen, dass der geschichtlich Uninformierte den Eindruck haben kann, Ingres sei durch Photos beeinflusst worden. In gewissem Sinne lebte freilich Ingres auch schon wie ein Photograph, besonders während seines frühen Romaufenthaltes: er zeichnete die zahllosen ausländischen Rom-Besucher in Sitzungen von nur drei bis fünf Stunden; und sein Unterhalt hing davon ab, ob jeder so «getroffen» war, dass er seinen Bekannten als nächsten Kunden schickte. Ingres war auch der erste, der das typische Gesicht des selbstbewussten, ganz unadeligen Bürgers bildfähig gemacht hat: der Höhepunkt ist das Porträt eines Zeitungsmannes, des Leiters des «Journal des Débats», dessen Ölbild jedem Louvre-Besucher vertraut ist. In der Tat ist sein aus zahllosen Blättern bestehendes Porträtopus das Gegenstück zu dem Menschenarsenal, das uns sein Zeitgenosse Balzac in der «Comédie humaine» aufbewahrt hat: das genial-pedantische Porträt der französischen Menschheit zwischen 1800–1860.

Wenn ich Sie fragen würde: wer war der erste große Dekorateur im nördlichen Europa? Welcher Künstler hat die elegantesten Waffen, die köstlichsten Goldschmiede- und Juwelenarbeiten, die luxuriösesten Tafelaufsätze und Standuhren, die schwellendsten Guirlanden mit Putten und nackten Frauen entworfen? Wer hat die virtuosesten Architekturmalereien hergestellt, wer auf seinen Bildern die kühnsten Kuppeln konstruiert, wer schon als Zwanzigjähriger ganze Häuserfassaden mit den großflächigsten illusionistischen Malereien bedeckt? Wer hat die prunkvollsten Triumphzüge arrangiert? – Und wenn Sie dann hören, das war *Holbein*, dann werden Sie gewiss stutzen und aufs Tiefste befremdet sein. Denn mit diesem Namen verbinden Sie, nicht anders als mit dem Namen Ingres, die nüchternsten, ja asketischsten Porträts, den Inbegriff von Verzicht auf Prunk, ja von Verzicht auf Phantasie – nein, das Letztere vielleicht nicht: denn einigen von Ihnen ist vermutlich auch Holbeins makabrer Totentanz be-



kannt: der Knochenmann als Trommler; die kleinen Bilder jener Figuren, die mit reißenden und schwungvollen Bewegungen sich dem Griff des Todes zu entziehen suchen, und die unvergessliche Darstellung des vom Tode begleiteten Ackersmann in der deutschen Landschaft. Aber auch diese Stücke scheinen nun ihrerseits sowohl seiner Prachtliebe wie seinem Phantasieverzicht zu widersprechen. Glauben Sie mir: nicht anders als im Falle Ingres' handelt es sich bei diesem wohl größten Zeichner, den Europa hervorgebracht hat, um einen nicht nur vielseitigen, sondern vielschichtigen Künstler, um ein Schlagwort zu gebrauchen: um einen typischen Renaissancekünstler, um einen homo universale, der einfach alles konnte. So viel aber ist klar: das genial-pedantische Zeichenwerk, das wir mit seinem Namen verbinden, lässt sich nur dann recht begreifen, wenn es mit der Vielfalt seiner Produktion zusammen betrachtet wird. Wie kam es zu dieser eigentümlichen Vielschichtigkeit?

Will man Holbein recht verstehen, so hat man sich erst einmal von dem Begriff «Altmeister», mindestens von der gotischen Assoziation dieses Ausdrucks, ganz und gar frei zu machen. Holbein ist der Inbegriff eines *modernen* Menschen, vielleicht der erste moderne deutsche Mensch; und der erste völlig unprovinzlerische, für den das Ausland: die Schweiz, Italien, Frankreich und England selbstverständlich zur Lebensluft gehörten. Er wuchs nicht, wie Dürer, in einer mittelalterlichen Stadt auf, sondern in einer für damalige deutsche Verhältnisse geradezu amerikanischen: Augsburg war zu Beginn des 16. Jahrhunderts einer der zentralen kommerziellen Umschlagplätze Europas, ein Mittelpunkt des Geldverkehrs, der Platz der Fugger, allen fremden, orientalischen und italienischen Einflüssen offen; das Bild der Stadt veränderte sich in den Jahren von Holbeins Jugend so grundlegend, dass er, als er ihr 1513 den Rücken kehrte, eine beinahe neu gebaute Stadt verließ. Hier erhob sich auch, als Zeichen der neuen Zeit, der erste deutsche Renaissancebau, die Annakapelle – kurz: seine Umwelt war anti-traditionalistisch, eine Welt der Vorurteilslosigkeit.

Dass er sich als 17-Jähriger von dort nach Basel begab, lag durchaus in der Linie dieses Beginns. Denn auch Basel war eine

moderne Stadt, einer der wichtigsten Buchdruckersitze Europas, vor allem aber der Mittelpunkt humanistischer Kreise; der Platz, den Erasmus von Rotterdam, der ungekrönte König des Humanismus, zum Wohnsitz gewählt hatte. Dort brauchte man im modernen Buchgewerbe bildende Künstler als Illustratoren und Typenentwerfer – etwa so, wie man heute im Film Autoren braucht: eben als Mitarbeiter in einer Reproduktionsindustrie. Die erste Funktion, in die Holbein hineingeriet, war also eine höchst moderne, nicht, was die Hauptfunktion der Maler noch eine Generation vor ihm gewesen war, die des Kirchenmalers. Da die Humanisten in Nachfolge der großen italienischen Bewegung die Bibel oder die Kirchenväter nicht anders als die römischen und griechischen Klassiker herausgaben; die beiden großen Traditionsgeleise also gewissermaßen als *gleichberechtigt*, und die Dokumente der Antike und der Religion als große «Kulturgüter» behandelten, herrschte in ihrem Kreise, auch wenn dieses Wort damals nicht fallen durfte, bei allem Enthusiasmus eine Atmosphäre der Glaubenslosigkeit. Da aber die Wiederbelebung des Alten aufs *Skrupelhafteste*, mit aller philologischen Akribie durchgeführt wurde, ergab sich als Gesamtattitüde eine höchst eigenartige Mischung von *Enthusiasmus*, *Glaubenslosigkeit*, *Skrupelhaftigkeit*, *Italianismus* – also von Charakterzügen, die man für widerspruchsvoll und unmöglich halten müsste, wenn nicht eben die geschichtliche Wirklichkeit des Humanismus bewiese, dass sie möglich war. Alle diese Eigenschaften waren großartig in der Figur des Erasmus vereinigt, des Erasmus, der mit dem gleichen Verleger Frobenius zusammenarbeitete, bei dem die jungen Brüder Holbein angestellt waren, so dass der noch nicht zwanzigjährige Hans Holbein die gleiche Luft einatmete, die Erasmus atmete, und mit dem großen Manne immer wieder zusammenkam.

Und alle diese erasmischen Eigenschaften finden sich nun, soweit sich die Eigenschaften eines Gelehrten in einem Künstler wiederfinden können, im Stile oder in den Stilen Holbeins wieder: enthusiastische Übernahme der *Renaissancemotive* Italiens – so in seiner Darstellung der Triumphzüge des Reichtums und der Armut, die ganz im Geiste Mantegnas konzipiert sind;

so in den Dekorationsentwürfen, in denen das bereits zur Verfügung stehende romanische Idiom mit Selbstverständlichkeit verwendet wird. Die erasmische *Vorurteilslosigkeit* findet sich in Holbeins geradezu empirisch-anatomischer Darstellung des toten Christus, der nichts zu sein scheint als ein Leichnam, beraubt aller Möglichkeit einer Auferstehung. Und hatte Erasmus in seinem Buche «Lob der Narrheit» (ein Werk, das der junge Holbein graphisch kommentierte) *Kritik* und Hohn über die Beschränktheit des Menschen gegossen, so spiegelt sich diese Menschenverachtung auch in Holbeins Totentanz-Bildern wider, die immer von neuem die Torheit des Menschen vor dem Tode zeigen. Seine Zeichnungen aber reflektieren die philologische *Skrupelhaftigkeit*, die er bei Erasmus gelernt hatte; und im großen Ganzen spiegelt seine Einstellung zur Welt die Attitüde des Erasmus wider: denn allen entscheidenden Fragen seiner Epoche steht er so eigentümlich *neutral* gegenüber, dass man schon beinahe von Zweideutigkeit zu sprechen versucht ist. Ein Beispiel dafür:

Als nämlich im Jahre 1526 die Religionskämpfe der Zeit auch nach Basel übergriffen, da emigrierte der damals Dreißigjährige, ausgerüstet mit einem Empfehlungsbrief des bereits zwei Jahre zuvor nach Freiburg ausgewanderten Erasmus an seinen Freund Thomas Morus, den berühmten Autor der «Utopia», den Kanzler Heinrichs VIII., nach England und wurde dort von Morus, der eine große katholische Figur war, aufs Freundschaftlichste aufgenommen. Offenbar doch wohl als Flüchtling vor der Reformation; aber andererseits hatte Holbein bereits drei Jahre vorher Illustrationen für Luther gemacht. Wo er eigentlich stand (wenn er in den Kämpfen der damaligen Zeit, deren Fronten nicht weniger vieldeutig waren als die heutigen, überhaupt irgendwo stand), das ist wohl sehr schwer zu beantworten. Denn Holbein blieb nicht nur in England, er wurde nicht nur dortiger Hofmaler und Arrangeur der Prachtumzüge, als Heinrich VIII. in seinem Lande die Reformation durchgeführt und seinen Kanzler, den Schutzpatron Holbeins, Thomas Morus, hingerichtet hatte – nein, er kehrte ganz ausdrücklich dorthin endgültig zurück, nachdem er vorübergehend an seinem früheren Wohnsitz Basel, wo er Frau und Kinder hatte, und wo man ihn halten

wollte, Aufenthalt genommen hatte. Das heißt also, er verstand es in einer Zeit ungeheurer Kämpfe eindeutige Stellungnahme zu vermeiden, und als Renaissancekünstler und Humanist sich Unabhängigkeit zu bewahren. Es ist kein Zufall, dass er eigentlich der erste große Künstler war, in dessen Werk die religiösen Gegenstände, mindestens die Sujets des Neuen Testaments, eine untergeordnete Rolle spielen; und kein Zufall, dass seine Bilder so «objektiv» wirken: *denn Objektivität ist eben die Chance der Neutralität.*

Die Rolle, die er in England als Porträtist spielte – und damit kommen wir auf jene Stücke, deren Verlässlichkeit so bewundernswert ist: die berühmten Windsor-Blätter –, war höchst eigenartig. Er zeichnete vor allem Gesichter von Gebildeten – die Porträts sind also nicht eigentlich Prunk- oder Repräsentationsbilder, sondern solche, die für den Familiengebrauch innerhalb der Adelsfamilien bestimmt waren. Ihre Absicht war nicht so sehr, den Gezeichneten zu verherrlichen, als ihn zu treffen. Die Präzisionsanforderung, die man an ihn stellte, ging aber noch weiter. Als zum Beispiel Heinrich VIII. das Projekt in Betracht zog, die junge Anna von Cleve zu heiraten, da wurde Holbein zu der prospektiven Braut aufs Festland geschickt, um sie zu zeichnen, das heißt um Heinrich ein genaues Bild des Mädchens zu verschaffen, ein Bild, von dem vielleicht die Entscheidung für oder gegen mit abhing. Das Porträt musste also von geradezu *protokollarischer Präzision* sein, stimmte es nicht, so wäre es gewissermaßen eine Art von Falschmeldung gewesen: und so entstand dieses berühmte Mädchenbild, dieses delikate, ganz symmetrische Porträt einer kaum Siebzehnjährigen, beladen mit dem kostbaren Schmuck, den zu zeigen sie zu scheu scheint. Das Bild hatte also die Funktion einer *Nachricht*; und dass für eine solche Leistung eine Genauigkeit im Empirischen geboten ist, die der bildende Künstler früher nicht nötig gehabt hatte, das liegt auf der Hand.

Gewiss, der Stil der Holbein'schen Porträts war schon immer für Sie höchst eindrucksvoll gewesen. Und auch der sogenannte «reine Eindruck»: das Sehen ohne geschichtliche Kenntnis vermittelt schon viel, zuweilen eben den ersten Eindruck der ge-

schichtlichen Epoche selbst. Wenn aber, wie wir es hier versucht haben, ein paar kleine geschichtliche Daten dazukommen; und wenn man es versteht, *das Wissen gewissermaßen in das Sehen hineinzunehmen*, dann sieht man doch ganz anders. Und ich hoffe, dass die genial-pedantischen Porträts Holbeins Ihnen künftig hin noch mehr erzählen als bisher.

## Prosperitätsmaler: Rubens, Makart

[1954]

Niemand, der vor einem Werk des Peter Paul Rubens steht, wird sich dem zwingenden Eindruck entziehen können, dass diese blühenden Farben, diese gesunden, oft geradezu athletischen oder strotzenden Figuren, diese rotierende und strudelnde Bewegung, in die nicht nur alles Lebendige mit hineingerissen ist, sondern auch jedes Stück Landschaft, ja sogar jedes allegorische Utensil – Ausdruck der Abundanz und höchsten Prosperität gewesen seien.

In der Tat hat es wohl niemals einen Künstler gegeben, der dem Bilde des Künstlers als Bohemien oder Hungerleider so wenig entsprochen hätte, der so blühend prosperiert hätte, wie Rubens. Keinen vor oder nach ihm, der sich in solche Höhe hinaufgemalt hätte, in eine Höhe, in der er sein Leben nicht nur *wie* ein Fürst, sondern *als* Fürst unter Fürsten führen konnte; keinen außer ihm, der als Diplomat zwischen den Höfen hin und her gependelt wäre; keinen, der wie er als Palastbesitzer in der Stadt oder wie Rubens in seinem Alter, als Gutsherr zwischen eigenen Gärten und Wäldern residiert hätte. Dass man sich dies alles ermalen, dass man es durch Kunst erwerben kann, klingt uns Heutigen einfach ungläubhaft. Höchstens könnte man bei solcher Kunst-Karriere an Filmproduzenten denken (die ja in Hollywood wirklich «Zaren» heißen); oder an Architekten allergrößten Stils, deren Arbeit der Nachfrage der wirtschaftlich Mächtigsten entgegenkommt.

Und etwas Derartiges war nun bei Rubens tatsächlich der Fall. Dass ihm sein ungeheuerlicher Aufstieg nur deshalb möglich war, weil er nicht *erst* einmal Kunstwerke herstellte, um sie *dann* zu verkaufen, das versteht sich ja von selbst, das tat damals

schließlich kein einziger Künstler; dazu hätte man ihm auch kaum Zeit gelassen, und zum Malen «für sich selbst» in erwähnenswertem Maßstabe kam er eigentlich erst im Alter, auf dem Lande. Entscheidend war, dass er, auf Grund seiner einmaligen Persönlichkeit: auf Grund seiner *Verbindung von Vitalität, Lebenswürdigkeit, Katholizität, Realismus und Bildung*, genau dasjenige anbieten konnte, wonach die Mächtigsten seiner Zeit: die Großmächtsfürsten wie Philipp von Spanien und Maria de' Medici von Frankreich und die nachtridentinische Kirche verlangten. Der Mann, den diese brauchten, musste vor allem ein Künstler sein, der ihnen blendende *Apotheose-Geräte* herzustellen vermochte, Bilder also, mit deren Hilfe sie sich selbst glorifizieren konnten; ein Künstler, der in diese Bilder alle machtvollen Impulse der Zeit, die sie sehen und sehen lassen wollten (sogar diejenigen, die sie unverbrämt damals nicht sehen oder sehen lassen durften) zu investieren fähig war. Diese Aufgabe war alles andere als einfach. Denn sie enthielt krasseste Widersprüche, Widersprüche, an denen Kleinere scheiterten. Was er befriedigen sollte, war einerseits das Verlangen nach *Übersinnlichem*: das forderte der neu belebte Katholizismus, namentlich der Jesuitismus. Zugleich war aber Verherrlichung unbändiger *Kraft* nötig: denn die Mächtigen und Skrupellosen der Erde wollten das Gewühl ihrer Kämpfe, ihrer Macht und den Sieg ihrer Macht gerühmt sehen ... das aber doch wieder in «raffiniertem Zustand», also so, dass die Skrupellosigkeit ihrer Gewalt dabei nicht verraten wurde. – Das erforderte wiederum absolut zuverlässigen *Realismus*: Denn die Ruhmsüchtigen wünschten ja ihr Spiegelbild, und Ungefähr-Porträts kamen nach der Epoche der Renaissance, im Zeitalter der aufkommenden Naturwissenschaften, natürlich nicht in Betracht. Schließlich hatte der Maler *gebildet* zu sein und den ganzen Apparat des Allegorischen und Mythologischen zu beherrschen: das nicht nur, weil die Auftraggeber ihre Eitelkeit durch das Mythologische zu verbrämen wünschten; nicht nur, weil gerade die mythologisierende Apotheose den Porträtierten ins Zeitlose zu heben schien; sondern *aus dem prinzipielleren Grunde, weil ohne die Transmissionsleistung der Allegorie das Sinnliche und das Übersinnliche, die beide zugleich ver-*

langt wurden, *hätten auseinanderfallen müssen*. Der Künstler musste also *vital genug* sein, um selbst das Übersinnliche sinnlich-überzeugend, ja als Schmuck, darzustellen; er musste *katholisch genug* sein, um selbst dem Sinnlichen Überschwänglichkeit und Übersinnlichkeit zu verleihen; *leidenschaftlich genug*, um das Ekstatische, ja Fanatische der damaligen Zeit zu begreifen; *souverän und heiter genug*, um die Kraft des Fanatismus und die des Rausches oder des Enthusiasmus oder des bloß Dekorativen zu verwandeln; *nüchtern genug*, um das Überschwängliche in großen Mengen und verlässlich herzustellen; *gebildet genug*, um dem Wirklichen mythologischen Glanz zu verleihen; *frisch genug*, um dem Mythologischen Lebendigkeit einzupumpen; *vornehm genug*, um das Animalische in den Grenzen dessen zu halten, was als salon- bzw. palastfähig galt; *natürlich genug*, um der Gefahr allegorischer Trockenheit nicht zum Opfer zu fallen. – Wahrhaftig eine lange Liste von einander widersprechenden Erfordernissen.

Aber ersetzt man das Wort «Erfordernisse» durch das Wort «Gaben», dann hat man den Charakter des Rubens vor sich, mindestens dessen Grundstruktur, und die herrliche Vielfalt seiner Genialität ist definiert. *Nie in der Kunstgeschichte haben wohl Angebot und Nachfrage auf so wunderbare Art ineinandergepasst*. Kein Wunder daher, dass die Nachfrage niemals versiegte, dass Rubens so ungeheuer beschäftigt war, dass er dieser nur durch Einrichtung einer riesigen vielhändigen Werkstatt nachkommen konnte; oder richtiger dadurch, dass sein von der Gründung an von Schülern überlaufenes Atelier eben zu einem Großbetrieb wurde, in dem stets Reservebilder zur Verfügung zu stehen hatten. Zweifellos war diese Werkstätte seine Goldgrube; und zwar dadurch, dass sie eine seltsame *Mischform von Original- und Massenproduktion* verkörperte. Obwohl nämlich die physische Hauptarbeit an den meisten Stücken von seinen Schülern und Gehilfen geleistet wurde, geleistet werden musste, also Werkstättenarbeit war; obwohl manche Stücke Dubletten, also Reproduktionen waren, konnten sie doch in ganzen Kollektionen als «Rubens» abgeliefert werden, da es eben kein Bild gab, das nicht von ihm selbst konzipiert und skizziert worden wäre,



und wohl nur wenige, die er nicht vor der Ablieferung mehr oder minder lebhaft übergangen, also in *seine* Bilder verwandelt hätte. Die Prosperität des Rubens erklärt sich wohl also aus dieser Tatsache, dass *die Grenze zwischen Original und Reproduktion fließend* blieb; also daraus, dass Rubens nicht nur ein Maler war, sondern ein *Unternehmer* der von ihm entworfenen und unter seinen Augen hergestellten Waren; ein *Lieferant* größten Stils.

Die Geschichte dieses fabelhaften Aufstiegs ist rasch erzählt: Als Knabe ist der junge Rubens Page, lernt also das Benehmen der höchsten Welt. Nachdem er, der vielfach Begabte und in einer Jesuitenschule religiös und klassisch Gebildete, mit 21 Jahren in die Lukasgilde von Antwerpen aufgenommen, das heißt offiziell als Meister der Malerei akzeptiert ist, geht er im Jahre 1600, 23-jährig, nach Venedig, wo er, der junge, frisch aus dem Norden kommende Mann, fasziniert vor den üppigsten, vielleicht sogar schon etwas welkenden Blüten der italienischen Welt steht. Die großen Meister sind alle noch «modern»: Tintoretto ist erst vor sechs Jahren gestorben, Veronese erst seit zwölf Jahren tot, Tizian erst seit 24. Die Eindrücke, die ihn ergreifen, ergreift er stürmisch; und «ergreifen» bedeutet bei seiner Vitalität erst einmal: kopieren, um es sich anzueignen. Tizian nicht weniger als Tintoretto oder Veronese. Und es bedeutet ferner: selbst probieren. Mit jugendlicher Kraft verleiht er dem Raffinement, der Pracht, der Vehemenz, die er vorfindet, Gesundheit und jugendliches Feuer. Was ihm dabei, wohl ohne dass er sich dessen bewusst wird, gelingt, ist so etwas wie eine eigentümliche *Legierung* aller Züge, die er bei den einzelnen Großen vorfindet: eine Verbindung des Heiter-Repräsentativen des Veronese mit dem Schmelz Tizians und mit den wirbelnden, durchaus schon barocken Riesenskompositionen des Tintoretto. Der tut es ihm besonders an: in seinen, zu Trauben geballten Menschenleibern erlebt Rubens gewissermaßen Michelangelo, den er noch nicht kennt, zum ersten Male; von ihm lernt er die tausend überschwänglichen Bewegungen des Schwebens und Schwingens, und die Kühnheit der Verkürzungen, die er später für seine apokalyptischen Bilder brauchen wird. – Schon in Venedig wird seine Meisterschaft entdeckt, schon hat ihn der Fürst von Mantua an sei-

nen Hof gebunden, und rasch ist er so bekannt, dass man ihn nach Rom holt, wo er nicht nur die für seine realistische Entwicklung entscheidenden Caravaggios kennenlernt, sondern nun auch die Fresken des Michelangelo, ohne deren Gigantik er nicht mehr auskommt. So lebt er aufnehmend und schaffend, kopierend und malend in Italien, ein Allesfresser, aber auch ein Allesverarbeiter. Und nimmt bei seinem Fürsten bereits eine derartige Vertrauensstellung ein, dass der ihn als Überbringer einer Kollektion von Geschenken, darunter vielen Bildern, an den Hof von Madrid sendet. Welche Vorteile dem Fürsten aus dieser Geschenkreise erwachsen, ist mir unbekannt. Aber Rubens, der Maler, machte in Madrid – man bedenke, dass Velázquez und Murillo noch unbekannt sind – Furore. So merkwürdig es klingen mag: *Er, der Holländer, ist für die Spanier der faszinierende Bote Italiens*; was umso eigentümlicher ist, als ja ein Teil Italiens von den Spaniern beherrscht wird.

Als er nach neun Jahren Aufenthalt in der Fremde, zum Bersten gefüllt mit den Eindrücken der großen Welt, in sein heimatliches Antwerpen zurückkehrt, ist er kein Antwerpener Maler mehr, sondern bereits der Repräsentant der Kunst seiner Zeit. Obwohl nicht Italiener, vielleicht weil er keiner ist, ist er wohl der Einzige, der als Künstler zugleich Venezianisches und Römisches Erbe verwaltet. Begreiflicherweise wird er zu Hause sofort *der* Maler, sofort Hofmaler und sofort der von Schülern überlaufene Meister. Er heiratet, er floriert, es gibt kaum etwas, was ihm nicht glückte. Aber Glück ist nicht nur sein Schicksal, sondern seine Tugend: er ist glücksbegabt, er ist dem Glück gewachsen, Glück kann ihn nicht korrumpieren. Aufs Erstaunlichste bringt er es fertig (sofern es sich dabei überhaupt um bewusstes Tun handelt) seine Eindrücke zu temperieren; das zu Athletische, die Übertreibungen des Michelangelesken zu dämpfen. Und obwohl er mit Aufträgen bestürmt wird, findet er doch sogar jene stillen Tage, an denen er so friedlich-glückliche Bilder malen kann, wie das berühmte Doppelbildnis mit seiner Frau. – Der Stil seines Lebens ist nun festgelegt, wenn man dieses weltmännische Reiseleben ein «festgelegtes» Leben nennen kann. Zu Hause ist er Maler, Lehrer, Unternehmer, Sammler, Antikenkenner, Palast-

besitzer und Gatte; dazwischen unterwegs in Paris, London, Madrid, ein Weltmann unter den Herren der Welt. Dass er bei einer Gelegenheit einmal 112 große Bilder an den Hof von Spanien bringt, sei am Rande erwähnt, um einen Eindruck von den *Kunstmengen*, um die es sich handelte, zu vermitteln. Es ist begreiflich, dass die hohe Politik auf einen Mann von solcher Unermüdlichkeit, solchen Erfolgen, solchen Beziehungen, solcher Liebenswürdigkeit, auf einen Arrangeur so großen Stils nicht verzichtet. Die Verhandlungen zwischen England (das auf Seiten der von Spanien unabhängigen holländischen «Generalstaaten» steht) mit Spanien, das die südlichen Niederlande beherrscht, legt man zum großen Teil in seine Hand. Glück ist auch hier seine einzige Devise, und Glück in der Politik bedeutet Friede. Dass er dieses Glück im wilden 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges, ebenso wenig erreicht wie andere, darf man ihm wohl nicht ankreiden.

Einen Arrangeur so großen Stils würde man heute vermutlich einen Schmeichler nennen. Denn es versteht sich für ihn und seine Zeit von selbst (und niemand wäre auf den Gedanken gekommen, ihm das zu verübeln), dass er seine apotheotischen Bilder für jeden Mächtigen bereithält. Dass er Spanien, dass er die Kirche, dass er sein heimatliches Antwerpen beliefert, ist natürlich. Aber da ist zum Beispiel auch die Serie von biographischen Bildern, Verherrlichungen der angeblichen Ruhmeslaufbahn der alles andere als rühmlichen Maria de' Medici, die an den Hof von Paris abgeht; jene zwanzig Riesenbilder, auf deren ersten die glorifizierte Herrscherin dem Jesuskinde gleicht, während sie auf anderen der Serie abwechselnd wie die Göttin Abundantia aussieht oder wie eine geharnischte Köchin oder wie eine himelfahrende Madonna. Alle mythologischen, alle religiösen Assoziationen sind ihm recht, alle versteht er wirklich im Bilde zusammenzuschmelzen; alle Auftraggeber sind ihm recht, alle kann er befriedigen; und er ist allen mehr als recht, nämlich hochwillkommen. Dass er, der Antwerpener, der als solcher doch eigentlich zu Spanien gehört, in England, dem Spanien feindlichen Land, die höchsten Ehren einheimst, ist ungeheuer charakteristisch: durch die von blutigen Feindschaften zerrissene

Welt fährt er wie gefeit; und wo er hinkommt, erwarten ihn nicht Gefahren, sondern Auszeichnungen.

Als Dekorateur des Zeitalters beschränkt er sich nicht etwa nur auf Bilderherstellung; wo es erforderlich ist, kann er auch die Wirklichkeit selbst in ein Prachtbild umwandeln. Als im Jahre 1634 die Erzherzogin Isabella von Spanien in Antwerpen einzieht\*, verbrämt er die ganze Stadt, alle Künstler Antwerpens arbeiten unter seiner Leitung. Prachtwagen lässt er bauen, die Schiffen gleichen – nicht nur, weil das für die Hafenstadt Antwerpen und für das seefahrende Spanien symbolisch ist, sondern weil Schweben und Schwingen, wie alle seine Bilder zeigen, für das überschwängliche Barock die natürliche Bewegung darstellt, und weil die Beschränkung auf den bloß vertikalen Stand oder auf die bloß geradlinige Bewegung für die damaligen Menschen von unerträglicher Ärmlichkeit gewesen wäre. Er errichtet Triumphbögen und Ehrenpforten, höchst eigentümliche Theaterarchitekturen – die Skizzen existieren noch –, die einerseits Naturobjekte zu sein vorgeben, andererseits von Allegorien so überladen sind, dass ihr Verständnis sich nur dem Gebildeten erschließt. Es gab eben nichts in seinem Leben, das nicht Natur gewesen wäre; und keine Natur, der er nicht Geist eingehaucht hätte.

Diese Regietätigkeit im größten Stil fällt bereits in jene Epoche seines Lebens, da er wie ein Landedelmann auf eigenem Grund und Boden sitzt; neben sich, wie er es in einem späten Bilde von schönster Heiterkeit gezeigt hat, seine zweite Frau, jenes junge Mädchen Hélène Fourment, die, 37 Jahre jünger als er, ihn, den selbst noch Jugendlichen, beglückte; und deren samtäugiges und verschmitztes Gesicht und deren Leib er (oft bewusst, oft wohl auch unbewusst) voll Dankbarkeit in zahllose seiner Bilder hineinschmuggelt. Jugend, Liebe und Lebensbejahung sind also um ihn bis zu seinen letzten Tagen.

Und Lebensbejahung schien sogar noch der Tenor seines

---

\* [Einzug Ferdinands von Österreich, Kardinalinfant von Spanien, in Antwerpen 1635]

Todes. Denn die Leichenfeier, die Antwerpen für ihn veranstaltete, war von einer Pracht, als wenn sie von ihm selbst arrangiert worden wäre. Dass er selbst sie finanziert hat, ist symbolisch: er, der die Welt so üppig bewirtet hatte, war also noch immer ihr Wirt, als sich Magistrat und Gesellschaft zum kolossalen Totenmahl zusammenfanden. Und, wie wir heute noch, waren sie Gäste des Posthumen.

Im Jahr 1877 feierte Antwerpen mit großer und gewiss gebührender Pracht den 300. Geburtstag dieses ihres größten Sohnes. Unter denen, die aus der Ferne gekommen waren, um mitzufeiern, befand sich einer, der vielleicht mehr Recht darauf hatte, mitzufeiern als irgendein anderer Gast, da er – mindestens in seinen eigenen Augen und in denen seiner faszinierten Mitwelt – als der letzte große Erbe, ja als die Reinkarnation des flämischen Meisters galt; und den vielleicht auch wir noch als den letzten, wenn auch gewiss sehr fragwürdigen, sehr inferioren Enkel des Rubensstils ansprechen dürfen: *Hans Makart*. Ein Urenkel des Rubens, der in unsere Zeit reicht: gewiss keine uninteressante Erscheinung.

«In unsere Zeit hineinreicht?», wird man befremdet und gereizt zurückfragen. Dieser (man entschuldige schon, aber die Worte stammen nicht von mir, sondern von dem gewiss unanrühlichen Schwind) «syphilitische Salonmaler»? Dieser (auch diese Charakterisierung ist nicht meine, sondern Gutzkows) Fabrikant «vergrößerter Bordell-Lampenschirme»? Dieser (und nun hören wir Feuerbachs Urteil) «hetärenhafte, obszöne, geschminkte, nur auf Wirkung bedachte Lakai» von Veronese – kurz: dieser Massenhersteller längst verstaubter, monströs großer, opernhafter, bombastischer und schwüler Historienbilder, der sollte etwas mit uns zu tun haben? Mit der Moderne?

Machen wir uns nichts vor: so verstaubt mutet uns immer nur dasjenige an, was doch mindestens mit einem Zipfel noch in unsere Generation hineinreicht; nur, was doch noch einen letzten Reizanspruch erhebt, macht uns derart gereizt. Nicht die Mode von 1820 – die ist heute bereits Geschichte; sondern die von 1920. – Aber davon abgesehen: überlegen wir uns doch einmal,

wessen Zeitgenosse Makart war. Reicht nicht auch Manet in unsere Zeit hinein? Der war aber acht Jahre *vor* Makart geboren, im Jahre 1832. Ist nicht Cézanne Pate unserer heutigen Kunst? Der war um ein Jahr älter als Makart. Sind nicht Monet, Zola, Rodin höchst aktuell? Die waren Jahresbrüder Makarts, Söhne des Jahres 1840. – Ja, Makart *war* Zeitgenosse der Moderne. Er hätte nur siebenzig Jahre zu werden brauchen, und er wäre der Zeitgenosse unserer Jugend gewesen – auch wenn er außerdem den Anspruch erhob, ein verspäteter van Dyck, ein Jünger des Rubens und des Barock zu sein.

Ich sage bewusst: «den Anspruch erhob». Denn zu der Übertreibung, ihn als einen echten Barockmaler zu bezeichnen, will ich mich natürlich nicht versteigen. Aber ebenso unberechtigt wäre die «untertreibende Behauptung», er sei einfach ein Barock-Klassizist gewesen: also einer, der über den Rücken der Geschichte hinweg auf den längst historischen Stil wie auf einen Kanon zurückgriff, oder der nur Schnörkel oder Fetzen aus dem Kostümmagazin dieses Stils herauskramte.

Denn dieses Entweder-oder ist falsch. Man vergesse nicht, wie lange der Barockstil, der sich gewiss schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts angekündigt hatte, in Österreich, der Heimat Makarts, lebendig geblieben war. Dass *Maulbertsch*, der bedeutendste österreichische Barockmaler, erst geboren wurde, als Voltaire seinen Ruf als Deist bereits begründet hatte, ist schon eigentümlich genug. Und dass *Bruckner*, dem gewiss niemand Barockseligkeit absprechen kann, seine «Neunte» erst schrieb, als Lenin bereits über seinen Projekten saß, das ist auf eine schon geradezu erschreckende Weise befremdlich. Auf wie unwahrscheinliche Weise sich die Nochs und Schons der Geschichte überschneiden, macht man sich eben nur viel zu selten klar.

Mehrere geschichtliche Tatsachen hatten zusammengewirkt, um dieses eigentümlich lange Nachleben des Barock in Österreich möglich zu machen. Entscheidend war erst einmal gewesen, dass Österreich, abgesehen von der Josephinischen «Aufklärung von oben», niemals eigentlich aufklärerisch gewesen war, also diejenige Bewegung, die das Barock ablöste, nicht durchgemacht hatte. Sowohl aus der Perspektive des Jesuitismus, dessen

Erziehungseinfluss in Österreich gar nicht überschätzt werden kann, wie aus der späteren Perspektive Metternichs hatten moderne Wissenschaft und Philosophie als kirchliche oder politische Häresie gegolten, sodass sich in Österreich eine Kultur der Sinnlichkeit, des *spectaculum*s entwickelt hatte, die, verkörpert in Oper und Theater, nahtlos an die des Barocks anschließen konnte. Und jene Mächte: Hausmacht und nachtridentinische Kirche, die als Auftraggeber der eigenen Apotheosen für das Barock unerlässlich gewesen waren, bestanden ja im Österreich des 19. Jahrhunderts noch fort. – Dazu kam, dass Venedig, das seinen künstlerischen Höhepunkt in demjenigen Augenblicke erreicht hatte, als die Renaissance in Barock umschlug, lange zu Österreich gehört hatte: als Makart, 27-jährig in die Lagunenstadt einfuhr, um dort seine entscheidenden Eindrücke zu empfangen, war diese gerade erst italienisch geworden. Sogar Hofmannsthals Werk beweist ja noch, dass für Österreicher Tizian und Veronese, also Venedig, Italien bedeuteten. Österreicher, die an Italienisches anknüpften, taten das also nicht im uns geläufigen Sinne von Klassizismus; sie wurden keine Feuerbachs. – Da es aber Rubens gewesen war, der die Rezeption Tizians und Veroneses in die nicht italienische Kunst durchgeführt hatte, reihte sich jeder, der wie Makart erst einmal den Venezianern folgte, von selbst auch in das Gefolge von Rubens ein ... was einem Österreicher wiederum deshalb besonders leicht wurde, weil Belgien ja bis zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Österreich gehört hatte, Österreicher also Brüssel und Antwerpen als nicht unverwandt empfanden. Kurz: wer im 19. Jahrhundert in Österreich aufwuchs, der atmete noch so viel Barockluft, wie man es sich in Deutschland, außer vielleicht in gewissen Teilen Bayerns, schwer vorstellen kann. Und wenn ein Künstler barockisierte, so bedeutete das nicht unbedingt, dass er auf einen nur dem Historiker interessanten Stil zurückgriff.

Und trotzdem. Trotzdem war, was hinter Makarts Prunkliebe, hinter seinem Dekorationsfieber, seiner Leidenschaft für das Üppige und Ausstellungshafte stand, auch wieder etwas ganz Unbarockes, etwas durchaus Modernes. Barockbilder waren die sieben Meter langen, hundertfigurigen «*Sieben Todsünden*» mit

ihren lasterhaften, unausstehlich schönen Figuren, die Makart in Österreich berühmt machten, schon deshalb nicht, weil sie ja nicht – was die Riesenformate der Barockbilder gerechtfertigt hatte – für riesige Palast- oder Kirchenräume gemeint waren, sondern genau so wie alle anderen Bilder des 19. Jahrhunderts, für *Nirgendwo*; in der Tat waren sie derart heimatlos, dass sie auf Ausstellungen, wie zum Beispiel auf der in Paris, den Bau eines eigenen Pavillons nötig machten.

Dasselbe gilt von jenem noch monströseren Bilde, das Makarts Ruhm in Deutschland begründet hat: von dem «Einzug Karls V. in Antwerpen». Gewiss: das triumphale Sujet war barock; Apotheosen (besonders von nackten Frauen umspielte) waren ein Lieblingsgegenstand des 17. Jahrhunderts gewesen; und auch Rubens hatte solche Einzüge (zum Beispiel den Heinrichs IV. in Paris) gemalt; ja, wie wir gesehen hatten, sogar einen wirklichen Prachteinzug arrangiert; und Makart hatte sogar Antwerpen, also die Rubensstadt, als Ort seines Triumphbildes gewählt. Und trotzdem: das Sujet entscheidet nicht allein; nicht weniger wichtig ist die *Bildfunktion*; und die war bei Makart eben eine völlig andere als im Barock.

Denn was Makart glorifizierte, war weder Kirche noch Hof, sondern die moderne *Prosperität*, der parvenuhaft Aufstieg des neuen Bürgertums der Gründerzeit, dessen Wirtschaftsmacht und Lebensstil trotz der Niederlage von 1866 in Wien nicht weniger rapide, nicht weniger wuchernd aufblühte, als in den anderen Hauptstädten Europas. Das walfischgroße Format seiner Bilder diente ausschließlich dem Zweck, den maßlosen Unternehmungsgeist und das Protzbedürfnis der Epoche widerzuspiegeln und diesem Bedürfnis zu schmeicheln. Dass sich dieser Gründerstil barockhaft tarnte, dass er sich so tarnen konnte, konnte freilich, eben auf Grund der noch lebendigen Barocktradition, nur in Wien geschehen. Nur hier war es möglich, dass sich die *Akkumulation* der Reichtümer und die Maßlosigkeit der parvenuhaften Klasse im mythologischen Bilde der barocken, Veronese'schen oder Rubens'schen «*Abundanz*» missverstand oder verbrämte. Und das ist es, was auf den mit Samt, Seide, Nacktheit, Laster, Exotismen gefüllten Bildern Makarts stattfin-



det. Die Wiener Großbourgeoisie sah sich durch seine Bilder zu einer alten europäischen, ja mythologischen Aristokratie erhöht; die Damen der Gesellschaft, die ja bekanntlich von Kopf bis Fuß Modell standen, konnten sich nun auf mittelmeerische oder flämische Ahnen berufen, die süßen, allzu süßen Mädchen, auf zyprische Prinzessinnen – so wie sich im 17. Jahrhundert die abscheuliche Maria de' Medici auf ihren zahllosen Rubens'schen Darstellungen auf allegorisch-mythologische Prä-Existenz hatte berufen können. Die Porträtierten waren durch Makart also *nobilitiert*, gewissermaßen *zum Barock befördert*. Dass die Beförderung der Parvenus zum Adel selbst das Werk eines Parvenus war, machte diese soziale Verbrämungsaktion vollends konsequent und verlieh der Unwahrhaftigkeit ihre letzte Pointe.

Denn Parvenu war auch *er*. In der Tat ist die Herkunft dieses barockisierenden Malers höchst lehrreich. Barocker konnte man wirklich nicht geboren werden. Das Licht der Welt erblickte er nämlich im *Mirabellschloss* in Salzburg. Barocke Pracht war also das erste, was er als Kind sah; barocke Figuren waren seine Puppen; zwischen Amoretten und Brabanter Teppichen spielte er seine Kinderspiele. Aber das tat er nicht etwa als Prinz oder Page; sondern als Sohn eines Schlossdomestiken. Als solcher lebte er also von früh auf in einer Prunkwelt, die, obwohl seine *Welt*, doch nicht *seine* Welt war. Diese Tatsache kann man nun durchaus als eine Geburtskonstellation ansehen und sein ganzes Leben als den (gewiss ressentiment-gejagten, aber doch auch enthusiastischen) Versuch betrachten, sich selbst in einen Prachtherren zu verwandeln, zumindest *die Pracht, die nicht die seine war, durch eine eigene zu ersetzen*. Dass Makart diese Verwandlungskarriere gelungen ist, und zwar durch Herstellung von Scheinpracht, ist unbestreitbar. Tatsächlich ist sie ihm in so schwindelerregendem Ausmaß gelungen, dass man ihn als *eine der frappantesten Selfmademanfiguren des 19. Jahrhunderts* bezeichnen muss.

Wirklich war er, als er seinen Höhepunkt erreicht hatte, nicht nur Herr im Hause: er war *Meister* in jener Akademie der schönen Künste, die er als Schüler wegen angeblicher Unbegabung verlassen hatte, und von der sich nunmehr der bisherige Haus-

herr, der ungleich vornehmere Feuerbach, zurückzog; er war *Herrscher* in seinem von Raritäten, Teppichen, Federn, toten Blumen vollgestopften warenhausartigen Atelierreich, das, nicht anders als kaiserliche Paläste, bereits zu seinen Lebzeiten stundenweise dem Publikum als Museum offen stand; er war ein *Ebenbürtiger* der Prinzen, da diese ihn aufsuchten – nicht anders als Prinzen seinen «Vorgänger» Rubens aufgesucht hatten (der ja – die Analogie reicht weiter – als Bürgerlicher gleichfalls Palasteigentümer gewesen war); er war *Pascha*, da sich die Damen der Gesellschaft drängten, ihm als Modell, und gewiss nicht nur als das, zu dienen, also seinen Hofstaat bildeten und durch Kabbalen und Eifersüchteleien die Ähnlichkeit mit einem Hof vollends glaubhaft machten; und schließlich war er Veranstalter von *Hofbällen* – womit ich jene, in den 1870er Jahren so berühmten phantastischen Atelierfeste meine, an denen teilzunehmen Adelige, Millionäre, Künstler, Welt- und Halbwelt gleich gierig waren. Den Ausdruck «Hofbälle» hat man dabei natürlich *cum grano salis* zu verstehen: denn gerade die gemischte Gesellschaft, die er einlud, bewies ja eben, dass er der *Kunstkaiser des Bürgertums* war; auf einem Hof oder Adelsfeste wäre die Einladung oder Zulassung aller Klassen als gleichberechtigter Teilnehmer, sofern sie nur Eigentümer von Vorfahren *oder* von Geld *oder* von Talent *oder* von Schönheit *oder* von leichter Sitte waren, natürlich unmöglich gewesen. Und dennoch, *als* Bürger waren die Gäste eben doch nicht erwartet, *als* Bürger erschienen sie eben dort nicht; *als* er selbst kam eben doch niemand. Nicht zufällig waren die Feste eben *Kostümfeste*: der Bankier trat als spanischer Höfling auf, die Soubrette als zyprische Göttin, zwar nicht dem Meeresschaum entstiegen, aber doch eben einem Gemälde des Makart. Was zuerst auf seinen Bildern, also nur in effigie, stattgefunden hatte: *die Verbrämung der prosperierenden Ringstraßengesellschaft als Adelsgesellschaft des 17. Jahrhunderts, das fand auf den Festen nun effektiv statt.*

Lange allerdings hielt Makart, der der Sonnenkönig dieser betäubend falschen Welt war, dieses nächtliche Treiben nicht aus ... was umso weniger verwunderlich ist, als er tagsüber hektisch seine Leinwand bearbeitete. Ob er, der sogar statt seiner Alltags-

kleidung eine Tracht trug, zwischen Sein und Schein überhaupt zu unterscheiden vermochte, es je vermocht hatte, kann einem zweifelhaft werden; dass er schon als Siebzehnjähriger auf seinem ersten Porträt seine Eltern im Rubenskostüm aufstellen ließ, ist jedenfalls sehr auffällig. Aber tragisch war dieses Leben, weil es sich ausschließlich im Schein bewegte und ihn schon im 44. Jahr ruinierte, gewiss nicht. Eigentlich war es bei allem Glanz einfach geistlos, oberflächlich, naiv-geradlinig; und die oft gezogene Parallele mit Wagner ist unsäglich unfair gegen diesen. Zur Tragik fehlte ihm allein schon die unerlässliche Minimaldosis an Fehlschlägen; und da an deren Stelle Erfolge von gigantischem – um nicht zu sagen, von geradezu blödsinnigem – Ausmaß traten, fand die Chance, menschlich oder künstlerisch zu reifen, niemals Eingang in sein Leben. In der Tat war es ihm ein paar Jahre vor seinem Tode vergönnt, seine Scheinherrschaft als effektive Herrschaft, seine Regie als Regierung zu genießen und einen Triumph auszukosten, wie ihn selbst Rubens als Arrangeur des Triumphzuges nicht erlebt hatte. Im Jahre 1879 wurde er nämlich damit betraut, den ungeheuren Huldigungsfestzug zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaars, also ein Kostümfest in allergrößtem Maßstabe, an dem außer ganz Wien hunderttausende von Fremden teilnehmen sollten, zu arrangieren. In acht Wochen war der von Trophäen und Allegorien überfüllte Wagenzug aller Stände der Monarchie – natürlich nicht der Monarchie des 19. Jahrhunderts, sondern der Monarchie Maximilians – von ihm entworfen und bald unter seiner Aufsicht hergestellt. Als er nun, Herr über 14000 Agierende, hoch zu Ross im blauen Samtgewand und mit Brabantnem Hut durch die Ringstraße zog und die Huldigungen der Menge, selbst den Dank des Herrscherhauses, entgegennehmen konnte, da war der Traum des Palastdomestikensohnes aus dem Mirabellschloss auf so phantastische Weise in Erfüllung gegangen, wie selbst er, der phantasierende Hans im Glück, es sich wohl niemals vorzustellen getraut hätte. Fünf Jahre danach war er tot. Was blieb?

Mehr als man glaubt. Mehr als man wahrhaben will.

Wenn wir nämlich zu Beginn betont hatten, dass Makart in unsere Zeit hineingereicht habe, hatten wir nicht nur gemeint,

dass er nur Zeitgenosse derer gewesen sei, die auch uns Heutige noch mitgeformt haben; sondern dass er selbst *eine öffentliche und weiterwirkende Stilmacht* dargestellt habe. In der Tat gab es in den 1890er Jahren kaum eine großbürgerliche Wohnung, auch in Deutschland nicht, die nicht in irgendeinem Stück Nachahmung des Makart-Ateliers in Wien gewesen wäre; kaum eine, in der nicht, in scheinbar improvisierter Unordnung, also arrangiert, Malerischkeiten und Köstlichkeiten der Renaissance, des Barock und des Orients, zumeist ad hoc hergestellt, herumgestanden hätten; und in der nicht die Kultur der Jahrhunderte und die der (von der Industrie eroberten) fremden Kontinente wie in einem Bazar ausgestellt gewesen wäre. «*Bazarstil*» wäre wirklich der treffendste Ausdruck für diesen Makartstil.

Ein gewisser Bazarstil war ja stets der Stil großer Handelsplätze gewesen. Nun, da Europa als Ganzes auf Grund seiner Industrie zum Export- und Importhafen der Welt geworden war, konnte der Bazarstil *der* Stil werden – mindestens der Stil jener, die von dieser Entwicklung getragen waren. Wenn Ludwig Richter ihn den «Stil asiatischer Trödlerbuden» nannte, so traf der Ausdruck zwar zu, aber er war keine Erklärung. Die Erklärung besteht eben darin, dass die Granden der Gründerzeit nicht nur sich selbst (als Dogen oder Höflinge) zu verkleiden liebten, sondern auch *Stil und Prinzipien der eigenen Aktivität durch den Schein des Gegenteils unsichtbar zu machen suchten*: dass sie also dem Kalkulatorischen ihrer kommerziellen Tätigkeit das Aussehen sorglos morgenländischer Improvisation verliehen; dass sie die Schärfe des Konkurrenzkampfes durch die Schärfe pittoresk herumliegender Dolche ersetzten; dass sie das Spekulantenhafte als das Ritterliche ausgaben; dass sie die Prosa der fabrikhaft werdenden Welt mit der Poesie des Ateliers verbrämten. Das Wort «verbrämen» nehme man dabei nicht als bloße Metapher: Denn wenn es ein Lügen-Utensil gab, das den Stil als Ganzen repräsentierte, so bestand dieses in dem schwer fallenden, künstlich gebauschten Samtvorhang, der, das Kubische und Rationale der Wände verbrämte, die Wohnungen der Kattunfabrikanten in schwellige Barockräume verwandelte.

In der Tat war Makarts Einfluss so stark, dass man sagen kann:

was von ihm blieb, waren nicht eigentlich seine Bilder. Dass diese, durch die Flüchtigkeit ihrer Faktur, schon bei ihren Ver-nissagen abbröckelten und ihren, heute gar nicht mehr glaubhaf-ten Farbreiz sofort einbüßten; dass sie nach seinem Tode wie schwindelhaftige Aktien ihren ursprünglich phantastischen Kauf-wert verloren, ist eine Tatsache von höchster symbolischer Be-deutung. *Die Bilder hatten sich eben bereits überflüssig gemacht, da sie als Vorbilder der Mode und des Interieurs so ungeheuer wirksam geworden waren.* Glücklicherweise nur als Vorbilder der Interieurs. Arrangeur, der er war, hatte er sich nämlich, auch darin Rubens nacheifernd, eingeredet, auch Architekt zu sein. Wie er Wien verschandelt hätte, wenn es ihm geglückt wäre, den Bau seiner opernhafte(n) Monsterpalast-Entwürfe durchzusetzen, ist gar nicht auszudenken. Aber trotz dieses Fehlschlags – wohl des einzigen in seinem Erwachsenenleben – war doch sein Ein-fluss so gewaltig, dass sich der Jugendstil (den wir heute zu Un-recht als makartisch empfinden) eigentlich fast ausschließlich gegen ihn wandte. Da das berühmte kunstmoralische Pamphlet gegen Makart, Lichtwarks «Makartbouquet und Blumenstrauß», erst 1911\*, also mehr als vierzig Jahre nach seinem Tode erschien, geht man wohl kaum fehl, wenn man seine Wirkungszeit auf mindestens vierzig Jahre bemisst.

Aber glauben wir nur nicht, dass seine Zeit damit endgültig vorbei gewesen sei. In denen, die er beeinflusst hatte, lebte er fort. Zumeist in österreichischen, sowohl in noblen wie in vulgä-ren Erben. Der zweifelhafte Venezianismus Makarts fand bei Hofmannsthal seine, gewiss gedämpftere und vornehmere Fort-setzung. Richard Straußens Vorliebe für prunkvoll arrangiertes Laster ist ohne Makarts Vorgang nicht denkbar; in den üppigen Massenszenen Reinhardts gab es genügend Anklänge. Hitler (der, wie Makart, aus der österreichischen Provinz stammend, nach einer Lehrzeit in München als Herr in Wien einzog) trug, wenn auch ins Makaberste übersetzt, durchaus Makart'sche Züge. Und dass schließlich die Regiekünstler des Nationalsozia-

---

\* [1892/1894, s. Anm. S. 430f.]

lismus, bei ihrer Passion für triumphale Aufzüge, auch Geschmack an Makart fanden; und dass sie im Jahre 1940, an dessen hundertstem Geburtstag, versuchten, den kolossalen Arrangeur durch eine Monsterausstellung zum monumentalen Künstler zu befördern – *sie, die Parvenus – ihn, den Parvenu* –, das war gewiss alles andere als Zufall.

Rubens  
Nachtrag  
[1954]

Dass der kulturelle Höhepunkt eines Landes mit dem der politischen und wirtschaftlichen Prosperität zusammenfällt, geschieht äußerst selten. Ihre Höhe erreichte zum Beispiel die Venezianische Kunst in den 70er und 80er Jahren des 16. Jahrhunderts, in einer Periode also, in der Venedigs Macht bereits eindeutig im Sinken war. Der große französische Historiker *Taine* hat die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Kurven: die des politisch-wirtschaftlichen Aufstiegs und die des künstlerischen, zueinander stehen, bei der Gelegenheit seines Venedig-Aufenthaltes in seinem Tagebuch aufgeworfen; aber befriedigend beantwortet worden ist seine Frage in den seitdem verflossenen hundert Jahren nicht.

{.....} Ein äußerst fragwürdiger Eindruck; ein Schluss, der geradewegs ins Schwarze der Unwahrheit trifft.

Um bedenklich zu werden, genügt es schon beinahe, sich klar darüber zu werden, dass ein Großteil der Werke des Rubens – und zwar die wichtigsten und reifsten – in die Schreckenszeit des Dreißigjährigen Krieges fallen. – Aber auch Antwerpen selbst: der Platz, an dem er seine blühenden, wilden, riesenformatigen Werke schuf, war zu seinen Lebzeiten nicht etwa die blühende Hafenstadt, die wir uns vorstellen; im Gegenteil: eine Stadt, deren Stern rapide sank, eine Stadt, die Jahrzehnte hindurch aufs Grausamste von den Spaniern unterdrückt und ausgepresst worden war; schon in den 1580er Jahren, also in jener Zeit, da der 10-jährige Rubens nach Antwerpen kam, hatten die, den Spaniern nicht untertänigen Nordstaaten den Schelde-Hafen blockiert und durch diese Blockade zum Haupthafen der Nordsee ge-

macht. Dass in der blutenden Stadt die prunkende und strotzende Kunst des Rubens aufblühte – während man sich in den tatsächlich prosperierenden Nordstaaten mit der großen Kunst der Unscheinbarkeit beschied, mit einer Kunst, die selbst dort, wo sie von stärkster Vitalität war, wie bei Frans Hals, ganz und gar unrhetorisch blieb, das ist schon höchst auffällig. Was stand hinter der eigentümlichen Vitalität des Rubensstils? Was war der Motor, der ihm seine ungeheure Lebendigkeit verlieh?

Gewöhnlich antwortet man auf derartige Fragen mit dem Hinweis auf persönliche Qualitäten des Künstlers. Nun soll die blühende Gesamtheit, die Tatkraft, die Unverwüstlichkeit, die Lebensfreude des Rubens wirklich nicht geleugnet werden; aber anzunehmen, dass er so wild, so orgiastisch, so rasant wie seine Bilder gewesen wäre, wäre naiv. Vielmehr war er bei aller Kraft und bei allem Selbstbewusstsein ein temperierter, konzilianter, gebildeter, auf Formen bedachter Mann. Was da in seinen Bildern triumphiert, ist nicht primär *seine* Kraft, sondern die großen Mächte seiner Zeit: die Gegenreformation; und die Kraft der großen Fürstenhäuser. Dass in diesem Jahrhundert Gewalttätigkeit bei weltlichen und nicht-weltlichen Mächten an der Tagesordnung war – *Hobbes*, der Zeitgenosse des Rubens, spricht vom Kriege aller gegen alle –, ist ja bekannt. Beide Mächte suchten ihren Triumph durch *Apotheose* zu legitimieren; durch *Apotheose*, in der die *Kraft*, die ihrer Gewalt innewohnte, dargestellt wurde, ohne dass das Gewalttätige als solches gezeigt wurde; durch *Apotheose*, in der die weltliche Macht als übersinnliche legitimiert wurde; oder die nicht-weltliche Macht, mit Hilfe der herrlichsten Sinnlichkeit, beweisen konnte, dass sie allem Säkularen, das sie bekämpfte, mehr als gewachsen war. Da sich nun aber seine Triumphkunst als reine *Kraft-Aussage* zu äußern hat, muss ihrer Dramatik – und das macht die Rubens'schen Bilder für viele, trotz aller Ähnlichkeit mit Shakespeare, so schwer genießbar – jede *Tragik* grundsätzlich fehlen. Kein Sieger ist tragisch. Es bleibt die reine gewalttätige Lebendigkeit, die nun alle Bilder so frappierend einander anähneln, dass man, wenn man auf eines zutritt, oft noch nicht entscheiden kann, ob es sich als eine Löwenjagd oder als eine Bekehrung Pauli entpuppen wird.



Freilich hatte die Kraftprotzerei wohl zugleich einen anderen Grund, einen, der dem ersten auf eigentümliche Weise zu widersprechen scheint. Denn sie ist wohl zugleich auch in effigie stattfindender *Widerstand* gegen den Druck, den der Triumph der weltlichen und geistlichen Mächte ausübte. Dass siegreiche Mächte die Kraft der Opposition oft zu ihren eigenen Zwecken und zu ihrem eigenen Ruhm benutzen, ist ja aus den Ereignissen der letzten Jahrzehnte sattsam bekannt. Aber zuweilen geschieht es wohl auch auf dialektische Weise, dass Oppositionelle, die jeder Möglichkeit *direkter* Opposition beraubt sind, und denen nichts anderes übrig bleibt, als in das Horn *der* Macht zu stoßen, unter deren Druck sie leiden, die Kraft ihres Widerstandes, ihres Zorns und ihrer Wut unwissentlich in Liedern entladen, deren Texte majorem gloriam des Feindes besingen.

Diese Überlegung scheint mir hier aus einem doppelten Grunde angebracht.

Einmal deshalb, weil ja die Triumphe, die Rubens darstellte, stets *fremde* Triumphe waren. Schließlich war ja Antwerpen eine Stadt unter Fremdherrschaft; der Triumphzug, den er organisierte, war einer für eine fremde Herrscherin\*; die Apotheose galt stets dem Sieg derer, die einen besiegt hatten.\*\*

Es ist gewiss eine Regel, dass die Überhebungsformen in der Kunst bei den Besiegten aufblühen; dass die Besiegten am Auffälligsten schmeicheln müssen. Ob nicht die Tatsache des übertrieben Apotheotischen und des übertrieben Blühenden bei Rubens mit dieser Regel zu tun hat, müsste mindestens untersucht werden.

Wesentlicher sind die Überlegungen zur Aufklärung des Rubens'schen Realismus:

Die Opposition, um die es sich im Barock, speziell bei Rubens,

---

\* [Einzug Ferdinands von Österreich, Kardinalinfant von Spanien, in Antwerpen 1635; s. S. 243]

\*\* Das gilt in gewissem Sinne auch von dem Triumph der katholischen Kirche: denn Rubens war ja als Sohn eines, mit den Reformierenden sympathisierenden Vaters, der aus Antwerpen geflüchtet war, in Deutschland, also im Exil, geboren worden.

handelt, heißt «Realismus». Der Hunger nach Wirklichkeit und deren Darstellung war immens. Man vergesse nicht, dass Rubens Zeitgenosse der aufblühenden Naturwissenschaft war, dass Bacon und der Jesuitismus gleichzeitig auftraten; dass in Rubens' Zeitgenosse Shakespeare das Rhetorische und das Realistische zugleich auftrat. Ein vehementerer Wirklichkeitshunger als bei Rubens ist unvorstellbar. Aber die geforderte Übersinnlichkeit und die geforderten Apotheosen standen der Befriedigung dieses Hungers im Wege.

Wirkliches *als* Wirkliches war, außer bei Porträtaufträgen, als Sujet niemals verlangt oder erlaubt. Das Wirkliche musste allegorisch verbrämt und überhöht werden. Aber gerade, *weil* dem so war; gerade weil sich das überschwängliche Sujet als eine «Vor-Wand» stets vor das Wirkliche schob, musste das Wirkliche, wenn der Hunger nach Darstellung des Wirklichen gestillt werden sollte, mit ungewöhnlicher Vehemenz auftreten. In der Tat gibt es wenig Realistischeres in der Geschichte der Kunst als Fuß, Hand oder Schulter Rubens'scher Figuren, auch wenn diese als Allegorien der Abundantia oder der Bellona auftreten. In der Tat war das *Allegorische* für Rubens nicht Behinderung des Realismus, sondern dessen *Alibi*: da die gemalten Frauen vorgaben, nicht als Frauen gemeint zu sein, sondern als Begriffe; da sie durch irgendein allegorisches Abzeichen stets ihre Unschuld beweisen, stets nachweisen konnten, dass sie stur *bedeuteten*, konnten sie sich aufs Hemmungsloseste «realistisch» geben. (Das Gleiche gilt von allen biblischen Figuren – und gewagter Realistischeres als die Rubens'schen Darstellungen der Verführung des Lot durch seine Töchter wird man nur schwer finden.) Das Wesentliche an Rubens' Allegorien ist also, dass sie, im Unterschied zu klassizistischen, nicht trockene Allegorien sind, sondern *strotzende*; strotzend sein dürfen, *weil* sie Allegorien sind; oder richtiger, weil sie *vorgeben*, Allegorien zu sein. Denn die Allegorien sind hier eben der Vorwand des Sinnlichen und die Ausrede des Realisten.

## Maler der Kälte: Bruegel, Manet [1955]

Wenn ich unter dem Titel «Maler der Kälte» heute erst einmal über Bruegel sprechen möchte, so wird diese Wahl vermutlich manchen befremden. Er, der naive, lustige, derbe, volkstümliche, Land und Menschen liebende Mann – kalt?

Ja, er, Bruegel. Denn der lustige, naive, volkstümliche war er durchaus nicht. Gewöhnlich sehen wir ihn nämlich ganz falsch. Höchst fraglich, ob von den genannten Eigenschaften auch nur eine ihm zukam. Denn er war ein melancholischer und schweigsamer Entlarver.

Gewiss, heute ist er populär. Die furchtbare Desillusionierung des 16. Jahrhunderts ist zum Wandschmuck des 20. geworden. Und die Reproduktionen seiner Bilder verkaufen sich in Millionen. Aber zu glauben, dass seine Darstellung des Volkes *für* das Volk, die der Vierschrötigen *für* die Vierschrötigen, die der Bauern *für* die Bauern gemeint gewesen wäre, das wäre ein arger Irrtum. Wenn sie überhaupt für jemanden gemalt waren – Bruegel war nämlich der erste, der wesentliche Stücke seines Werkes auftraglos malte –, so für Hochgebildete, für Humanisten, für Skeptiker an der Vernunft des Menschen, die in der damaligen Zeit: in den 50er und 60er Jahren des 16. Jahrhunderts, in der wilden Zeit fanatischer Religionskriege im Menschen *den Toren schlechthin* sahen; das Wesen, dessen Humanität nur einen hauchdünnen Firnis darstellte. – Wir wissen, welche Rolle Sprichwörter und Fabeln für Bruegel spielten: und tatsächlich war sein ganzes Opus wie eine Fabel: zeigte er bäurische Menschen, so meinte er nicht sentimental: auch Bauern sind Menschen; sondern sprichwortartig: *alle Menschen sind bäurisch*. Schön bedankt hätten sich die Dargestellten, hätte man ihnen

ihre Bilder präsentiert. Denn wie war die Menschheit in diesen dargestellt?

Diese Frage wollen wir mit ganz konkreten Analysen von Bildelementen beantworten. Wer, während ich jetzt spreche, in einem Bilderband Bruegels blättert, dem wird auffallen, wie viele Figuren in *Rückenansicht* dargestellt sind. Das ist höchst merkwürdig. Denn es bedeutet, dass der Mensch nun *nicht als ein Wesen* dargestellt ist, *das Menschenantlitz trägt* oder als ein Wesen, das uns entgegenkommt, sondern als eines, dessen Treiben wir zusehen wie dem eines fremden und anonymen Getiers. Würden wir eine Statistik machen, wir fänden in Bruegels Werk mehr Rücken- als Frontaldarstellungen: die gesamte Zuhörerschaft auf dem Bilde «Die Predigt Johannis», die großen Figuren auf dem «Winterbild», in der «Bauernhochzeit», die Tanzenden auf dem Kirmesbild. Zuweilen, zum Beispiel auf dem Bild der Imker, stülpt Bruegel dem Menschen sogar noch Körbe über die Gesichter, macht also aus ihnen, trotz aller Kraft, die er ihnen zuteilt, völlig *wesenlose und unindividuelle Geschöpfe*. Wo aber die Gesichter von vorne zu entdecken sind, sind sie nie eigentlich Menschengesichter, nie die Gesichter von vernunftbegabten Wesen, sondern eigentlich nur Körperteile wie andere, blindlings von Torheit oder Leidenschaft mitaffizierte Stücke des Leibes. Niemals blicken uns diese Gesichter an, kaum dass sie einander anblicken, nur Anblick sind sie. Und es ist durchaus kein Zufall, dass uns, wenn wir die Assoziationen, die wir mit dem Namen Bruegel verbinden, überprüfen, kein einziges bestimmtes unvergessliches Gesicht einfällt – was freilich nichts gegen Bruegels Größe besagt. Ein Kronbeispiel für diese «*Gesichtslosigkeit*» *des Menschen* ist natürlich das berühmte Bild jener Blinden, die, selbst nichts sehend, nur von uns gesehen, in ihr Unglück hineinstolpern. Was von ihnen gilt, gilt aber von allen Bruegel-Wesen. Denn auch hier ist Bruegel eben wieder der echte Fabelerzähler, der, wenn er Blinde zeigt, nicht nur Blinde meint, sondern die Gleichung: *Menschen sind Blinde*. Da er also den Menschen als ein kindisches, blindes und vernunftloses Wesen präsentiert, darf man wohl sagen, er gebe vom Menschen ein verfremdetes Bild. Vielleicht das wahre Bild vom Menschen. Aber vergessen wir

nicht, *wann* diese Bilder entstanden: kurz nach der Renaissance, kurz vor dem Barock: also in einer Zeit, in der der Mensch sich als heroisch oder selbstbewusst oder mindestens vom Übernatürlichen berührt zu sehen gewöhnt war. – Aber halten wir uns weiter an die Analyse von Bildeigentümlichkeiten: Da gibt es das großartige Bild vom Sturze des Ikarus; also die im 16. Jahrhundert so beliebte Darstellung des Menschen als Titanen und des Titanensturzes. Aber schauen Sie sich das Bild an: lange werden Sie suchen müssen, ehe Sie den winzigen Helden Ikarus finden, wenn Sie ihn überhaupt finden. Irgendwo, ganz *beiläufig*, nicht der Rede, nicht des Blickes wert, entdeckt man ihn dann. Groß aber (wenn auch wieder in Rückenansicht) steht vor uns der pflügende Bauer. – Oder betrachten Sie das nicht minder großartige Bild der «Bekehrung Pauli»: Irgendwo im Hintergrunde, ungleich kleiner als die, in beabsichtigter Zufälligkeit in den Vordergrund gestellten Soldaten, ist da jemand, nicht des Blickes wert, vom Pferd gesunken. Wohl Paulus. Ungeheuer groß aber ist das Bild der *Welt* und der Landschaft, das dieses Gemälde bietet: mit solchem Tiefenblick und so zahllosen Kulissen und Horizonten, dass man sich sofort staunend und angstvoll in ihm verläuft. Aber missverstehen Sie nicht: die *Beiläufigkeit des Menschen* bei Bruegel bedeutet nicht etwa, dass die Menschen, wie auf den damals beliebten Veduten, als Staffage gedient hätten. Die übliche Staffageperson soll die Natur *beleben*; die Bruegels soll von der Natur in ihrer Wichtigkeit *dementiert werden*; sie, und was ihr geschieht, soll als das gezeigt werden, was *nicht zählt*, als das, was im Vergleich zum Größeren, nicht ernst zu nehmen ist. Bruegels Mensch ist grundsätzlich ein besiegter Mensch. Höchstens ist er *auch* ein Stück Welt. Er ist lächerlich.

Aber auch diesen Ausdruck missverstehen Sie bitte nicht; nicht so, als wäre Bruegel ein Spaßmacher gewesen, der darauf abgezielt hätte, uns zum Lachen zu bringen. Karikaturist war er so wenig, wie er ein Glorifizierer des Menschen war. Seine Eigentümlichkeit besteht gerade darin, dass er dazwischen steht; dass er sich weder lustig macht, noch rühmt, sondern einfach *feststellt*. Oder, wenn man will, dass er beides tut: dass er verhöhnt *und* rühmt. Ja, auch rühmt. Was rühmt er?

*Die Welt.* Das ist leicht gesagt. Bedeutet hier aber etwas ganz Eigentümliches. Was es bedeutet – wieder wollen wir ganz konkret vom Bild ausgehen –, zeigt uns das berühmte *Breitformat* der Bilder Bruegels – tatsächlich wurde es im 17. Jahrhundert Bruegel-Format genannt. *Die Breite bedeutet: den Ausschluss der Höhe;* und der Ausschluss der Höhe *den des Himmels im religiösen Sinne* des Jenseits. Der fehlt bei Bruegel, das Jenseits, das Übernatürliche ist abmontiert. Dass das erstaunlich ist, werden Sie zugeben, wenn Sie sich wieder ins Gedächtnis zurückrufen, dass Bruegel in der Mitte des 16. Jahrhunderts lebte, als Zeitgenosse Tizians, Tintoretos, des Ignatius von Loyola, Grecos, also in der Epoche zwischen Renaissance und Barock. *In dieser Zeit der Religionskriege zeigt er den Menschen ohne alle Religion:* nicht als Wesen zwischen Himmel und Hölle, sondern *als hiesiges Wesen.* Aber durch diese Abmontierung der Transzendenz wird nun bei ihm nicht etwa, wie es so oft geschah, der Mensch selbst plötzlich in etwas Göttliches verwandelt; im Gegenteil: Die Miserabilität, die zuvor durch seine Geschöpflichkeit und Sündhaftigkeit bestimmt gewesen war, bleibt bestehen; wird nun aber anders bestimmt: *Miserabel ist der Mensch nun, weil er selbst als Stück Natur,* in ständiger Mühe, Begierde und blinder Getriebenheit *sein Leben zu absolvieren* sucht, das zu nichts führt. Also weil er miserabel ist neben der ungeheuren Macht der Natur und neben seinen tausend lächerlichen und kindischen Ambitionen und Idealen. Absichtlich verwenden wir dieses Wort «Ideal». *Denn es gibt wohl keine ideallosere Welt als die Bruegels,* darum keine, die der Tradition der Klassik so ferne stünde wie seine. Dass für ihn das Motiv des nichtgelingenden babylonischen Turmbaus ein so entscheidendes Thema gewesen ist, war kein Zufall; und kein Zufall, dass er selbst diesen Turm noch, das angebliche Produkt des Menschen – schauen Sie sich das Bild genau an –, letztlich als einen Felsberg darstellt, den die ameisenartigen, zum Teil nur unter dem Vergrößerungsglas erkennbaren, Menschen nur gerade mit einer Mauerschale verkleidet haben, um ihn als ihr Werk auszugeben. Selbst die Produkte des Menschen sind also letztlich für ihn Natur; um wieviel mehr seine Tätigkeiten, die nun ausschließlich in Essen, Schuften, Schlafen, Fliehen, Lie-

ben und Tanzen bestehen, also in tierischen Tätigkeiten, wenn man von «Tätigkeiten» überhaupt reden darf: denn was immer sie tun, tun sie entweder auf so indolente und verschlafene Art, dass von «tun» eigentlich keine Rede sein kann; oder in einer so reißenden, in einer ihnen so offensichtlich mitgeteilten Bewegung, als wären *gar nicht sie* es, die tun, sondern als wären sie nur die Wellen auf dem Ozean der Natur, nur die Opfer der ihnen von der Natur verliehenen Gewalt: *Gewalttätige Vergewaltigte*.

Gewalttätig Vergewaltigte: schauen Sie sich die Tanzenden auf dem Kirmesfest an: Gewöhnlich gilt Tanz als der Inbegriff der Grazie und der Schönheit. Aber Grazie und Schönheit bedeuten Freiheit; und als Vergewaltigte sind Bruegels Geschöpfe nicht frei: darum gibt es in der Bruegel-Welt grundsätzlich weder Schönheit noch Grazie – eigentlich noch nicht einmal Kraft: denn jede äußert sich eigentlich sofort als dumpfe Gewalt.

Also ein *Höllensbild* des Menschen, wird man sagen. Und der Ausdruck ist natürlich nicht sinnlos, umso weniger, als nicht zu leugnen ist, dass im Hintergrunde das Werk Boschs steht. Wirklich hat auch Bruegel zahllose Bilder Boschs kopiert. Aber welcher Unterschied zwischen dem 1450 geborenen Bosch und dem 1525 geborenen Bruegel! *Denn eine eigene Hölle gibt es bei Bruegel nicht mehr*. Hölle ist bei ihm – darin ist er ungeheuer modern – *diese Welt*; oder, wenn nicht Hölle, so ist sie doch eben ein so sinnloser, kindischer, lasterhafter und gieriger Betrieb, dass eine Sonderhölle schon gar nicht mehr vonnöten ist. Nein, so wenig er einen Himmel kennt, kennt er eine Hölle. Oder – die Welt bietet eben beides.

Auch den Himmel? Ja, auch den Himmel. Versuchen Sie einmal, durch Abdecken des Bildrestes, Landschaftsfragmente aus seinen Bildern in Sonderbilder zu verwandeln. Gehen Sie auf Entdeckungsfahrten innerhalb der Einzelbilder, zum Beispiel auf Fahrt in die unermessliche Stadt, die sich am Fuße des babylonischen Turms ausbreitet; oder auf Fahrt in die Wald- und Felsgebirge der «Bekehrung Pauli» oder in die (zumeist übersehenen) Weinberge im Herbstbild: Plötzlich stehen Sie betroffen vor einer ungeahnten Herrlichkeit; vor der duftigsten Stadt, vor fernhinblauenden Gebirgslandschaften. Wie kommt es, dass man,

außer auf den großen Jahreszeitenbildern, die Landschaft und die Natur erst entdecken muss? Aus einem eigenartigen, aus einem paradoxen Grunde: Nämlich deshalb, weil sie *zu groß* ist: da Bruegel die Unabsehbarkeit und Übermacht der Welt darstellen will, zeigt er die Welt von oben und unten, rechts und links, in allen Richtungen; also so, dass sie als *ein* Anblick, als *eine* Landschaft, *gar nicht auffassbar* ist. «Landschaften» im gewöhnlichen Sinne, also in dem des holländischen Landschaftsbildes des 17. Jahrhunderts, werden Sie selten bei ihm finden: denn zur Landschaft, die zugleich Stimmungslandschaft ist, gehört eben, dass sie von einem einzigen Punkte aus übersehbar ist, sodass sie unser Gemütszustand werden kann. Die meisten Bruegel-Bilder dagegen zerfallen in zahllose Fluchtpunkte, An- und Ausblicke, und hindern uns dadurch perspektivisch und stimmungsmäßig Posto zu fassen. Solche Ausschnitte zu geben wäre für Bruegel, da er ja gerade die Übermacht und die Unabsehbarkeit der Welt, neben der der Mensch winzig und lächerlich ist, zeigen wollte, widerspruchsvoll gewesen. Darum scheinen uns viele seiner Landschaften, außer den herrlichen Jahreszeitenbildern, nicht annähernd so großartig wie sie sind. Sie sind in der Tat so groß, dass sie für uns auseinanderfallen und dadurch künstlerisch an Größe zu verlieren scheinen.

Ich sage «auseinanderfallen». Und das ist in der Tat bei sehr vielen Bildern Bruegels der Fall: sie scheinen sich in zahllose, untereinander nicht verbundene, Einzelgruppen zu zerlegen – was, wie gesagt, auf den an klassische Bildkomposition Gewöhnten den Eindruck der Bildanarchie macht. Aber zu Unrecht. Von einem Manko kann natürlich gar keine Rede sein. Die Bildanarchie ist beabsichtigt, da ja das, was Bruegel darstellen will, gerade die Anarchie, Vernunftlosigkeit und die Omnipräsenz der übermächtigen Natur ist. Jede Bildkonstruktion, die die Welt geordnet darstellt, unterstellt ja schweigend eine Weltordnung – also gerade dasjenige, was Bruegel leugnet. Keines der üblichen Konstruktionsprinzipien kann bei ihm mächtig werden: Keine Konstruktion in die Höhe, da der Himmel im religiösen Sinne fehlt; nicht das Prinzip der Symmetrie und der Zentralisierung, da ja das Thema seiner Bilder stets als etwas Beiläufiges und Peripherisches



entlarvt werden soll. Tatsächlich sind fast alle Bilder Bruegels *mitelpunktlos*. *So wenig also seine Gemälde Landschaften im üblichen Sinne darstellen, so wenig sind sie Kompositionen im üblichen Sinne*. Und dennoch glaube man nicht, sie seien beliebig zusammengestückt: vielmehr sind sie aufs Raffinierteste so konstruiert, dass das Prinzip der Komposition auf sichtbare Weise diskreditiert wird; sie sind *negative Kompositionen*. Es gibt wohl kaum eine mit elementarerer Überzeugungskraft entworfene Komposition, als die der von links oben nach rechts unten diagonal geführten Blinden, die, das Bild zerschneidend, ins blinde Nichts des Tümpels hineinstürzen. Aber diese diagonale Linie eine «Komposition» zu nennen, ist fragwürdig: die Kette der Blinden streicht gewissermaßen den Frieden der Landschaft so aus wie eine von Ecke zu Ecke geführte Linie eine Seite Text austreicht. – Aber sie streicht die Landschaft vergeblich aus: denn diese bleibt, als Heldin und Siegerin, unangerührt bestehen und wird sogar sofort einen Blinden nach dem anderen friedlich im Tümpel zugrunde richten.

Wenn Bruegel hier, gerade in diesem Bilde, eine so zwingende Kompositionsformel verwendete, so tat er das wahrhaftig aus tiefster künstlerischer Weisheit: nämlich gerade, um die Ambition der menschlichen Ordnung, die hier in der eingehaltenen Reihe der sich gegenseitig Stützenden dargestellt ist, zu diskreditieren; also um die Vergeblichkeit des Kompositionsprinzips zu zeigen. *Komposition ist hier gewissermaßen zum Thema gemacht, um sie als blind und vergeblich zu beweisen*. – Nein, dass Bruegels Verhältnis zu kompositorischen oder anderen kunsttechnischen Problemen primitiv gewesen wäre, wäre ein naiver Irrtum. Zu zeigen, in welchem Maße er in die sonderbare und raffinierte Stilepoche zwischen Renaissance und Barock, den Manierismus, hineingehört, ist hier nicht Zeit. Aber erwähnen möchte ich doch, dass sein ganzes Werk, so derb es auch aussehen mag, in ständiger Auseinandersetzung mit den Kunstproblemen seiner Zeit entstanden ist, ja mit denen Italiens, das er schon in frühen Jahren kennengelernt hatte. Und diese Auseinandersetzung bedeutet nicht einfach eine Abkehr, sondern wiederum eine eigentümliche Verfremdung dessen, was er als größte Kunst dort unten erfahren hatte. Der Kunsthistoriker Tolnai hat nachgewiesen, dass Bruegel

einer ganzen Reihe seiner Figuren typisch michelangeske Pathosgesten verliehen hat. *Er erprobt gewissermaßen das Titanenpathos an der Wirklichkeit, am Bauern, um festzustellen, ob das Pathos Geltung hat.* Auf diese eigentümliche Verwendung klassischer Motive und Formeln, auf diese *Rezeption zwecks Diskreditierung*, können wir näher hier nicht eingehen, aber erwähnen möchte ich sie, weil sie für die zweite Figur, die uns heute beschäftigen soll, für Manet, eine entscheidende Rolle spielt.

Ehe wir aber zu diesem übergehen, wollen wir einen Mann des 16. Jahrhunderts sprechen lassen, dessen Worte wie eine Paraphrase über Bruegel klingen:

«In Summa», heißt es im *Lob der Narrheit* von Erasmus von Rotterdam, «wenn du die unzählbaren Aufläufe und Aufrühre der Menschen aus dem Mond herab siehst, so dünket dich, du sähest einen Schwarm Mücken und Schnacken miteinander balgen, purzeln, reißen, trügen, geilen, fallen und sterben.»

Vom Monde. Aber wer den Menschen vom Monde aus betrachtet, der sieht ihn als Fremden; und das tat der Melancholiker Bruegel.

Und nun kommen wir zu unserem zweiten Beispiel für Kälte und Fremdheit. Zu Eduard Manet.

«Manet kalt?», höre ich erstaunt fragen. «War Manet nicht ein Impressionist? Und ist es denn möglich, impressionistische Bilder als Bilder der Kälte und Fremdheit zu deuten? Sind nicht impressionistische Bilder, da sie alles Gegenständliche in den gleichen Zustand des Atmosphärischen auflösen, stets zugleich *Stimmungsbilder* gewesen? Und ist nicht ein Stimmungsbild, da wir uns von ihm «stimmen» lassen, in Stimmung versetzen lassen können, gerade etwas, das nicht fremd bleibt?»

Dieses Problem des *heimlichen Sentimentalismus des Impressionismus* (der ja in impressionistischer Musik ganz offenbar ist) können wir hier nur erwähnen; denn zugleich enthält der Impressionismus zweifellos auch das entgegengesetzte Element: das der Fremdheit in sich. Und zwar insofern, als er die uns vertrauten Dinge: Haus, Baum, Mensch, Feld und Himmel nicht mehr *als* Mensch, *als* Haus etc. präsentiert, sondern nur noch als Atmo-

sphärelemente, nur noch als Farbflecke, ihnen also ihre vertraute Bewandnis fortnimmt; nicht anders als es etwa die Naturwissenschaft tut, wenn diese Gegenstände der verschiedensten Art über den gleichen Kamm der Chemie schert. Und in der Tat darf man den Impressionismus als den Zeitgenossen der Naturwissenschaft ansehen. Dass der Impressionismus «verfremdende» Wirkungen hervorbrachte, ist ja in der Tat belegt durch die Jahrzehnte des Unverständnisses den Bildern gegenüber, auf denen man «nichts erkennen» konnte. Noch Kaiser Wilhelm II. hat die ersten in die Nationalgalerie gebrachten Meisterbilder als unerkennbar forthängen lassen.

Dazu kommt aber, dass Manet, jedenfalls in jenen großen Stücken, die wir mit seinem Namen verbinden: in der «Olympia», im «Déjeuner sur l'herbe», in der «Erschießung Maximilians» noch gar kein Impressionist im orthodoxen Sinne war. In der Tat datierte seine Beziehung zum Impressionismus, namentlich zu Monet, erst vom Jahre 1870, also von einer Zeit, in der alle seine charakteristischsten Bilder bereits lange hinter ihm lagen. Denn sie alle sind in den Sechzigerjahren entstanden. Dass er nach diesem Zeitpunkt ein paar im strengsten Sinne impressionistische Bilder gemalt hat, ist zwar wahr, aber auch sie bleiben, während Monets, Pissarros, Sisleys oft austauschbar wirkten, unverkennbare Manets.

Wie ist das zu erklären? Durch die Tatsache, dass er, im Unterschied zu den anderen Impressionisten, *Figuralmaler* blieb, ja seine Bilder *komponierte*. Aber das nun freilich nicht auf naive Weise, sondern so, dass er bei der Darstellung des Menschen nun das eigentlich Menschliche, das Genrehafte, das Seelenvolle, aber auch das Pikante völlig ausschaltete, dass er also den *Menschen als nature morte, ja als Ding darstellte*. Das klingt erst einmal sehr negativ; bedeutete geschichtlich aber etwas höchst Positives: nämlich eine große und beispielhafte Säuberungsaktion, eine Abwehr aller Pathos- und Sentimentalitätsfloskeln, die sowohl die klassizistische wie die romantische, wie die aus beiden schöpfende professorale Kunstmalermanier um die Mitte des vorigen Jahrhunderts verwendete. Mit unbestechlichem Blick führte er *zur sichtbaren Sache*, nein, *zur Sichtbarkeit der Sache* zurück; da

er aber gleichzeitig ein Kenner der klassischen Tradition war, führte er diese Säuberungsaktion nicht mit einem *écrasez-tout-Pathos* durch, vielmehr in ständiger Auseinandersetzung mit den großen Meistern der Vergangenheit: mit Velásquez, Tizian, Hals; und da er schließlich selbst ein Auge von subtilster Feinheit besaß, geschah es, dass diese Säuberungsaktion (die vulgärer und malerisch nicht annähernd so eindrucksvoll Courbet eingeleitet hatte) mit einer Eleganz und Delikatesse vor sich ging, wie sie wohl in der Geschichte kultureller Umwälzungen einzig dasteht. Manet ist also gerade darum so erregend, weil er einerseits nicht mehr Romantiker ist, andererseits noch nicht jenem heimlichen Sentimentalismus zugehört, der dem Impressionismus eigen ist; weil er die sichtbare Welt weder als Welt des Pathos noch als Welt des Duftes, sondern als Welt von Dingen präsentierte. Und wenn man nach den Ahnherren der Surrealisten sucht, so wird man einen ihrer wesentlichsten in Manet finden. Diese Verdinglichung war es, was das Publikum zu Empörung hinriss, als es vor der «Olympia» stand. Nicht, dass da ein nacktes Mädchen dargestellt war – das hatte es, und ungleich schlüpfriger auf zahllosen akademischen Bildern gegeben –, war so aufregend; sondern dass es ohne alle hellenisierenden Ausreden, ohne alles Anekdotische, ohne alle Gemütlichkeit, auch ohne alle Schlüpfrigkeit, als *reine Konstatierung* vorgesetzt wurde; dass sie einerseits nicht klassisch verbrämt, als Danae oder Venus, dalag; andererseits nicht an Instinkte appellierte; also dass sie den Zuschauern die üblichen außer-ästhetischen, kulturellen oder physiologischen, Nebenugnungen zu missgönnen schien. Das durchschaute natürlich weder das Publikum noch die Kunstkritik. Im Gegenteil: gerade Unanständigkeit warfen sie Manet vor, wozu sie die absurdesten Argumente an den Haaren herbeizogen, so, dass der schwarze Kater neben der Nackten (der wirklich nichts anderes ist als ein, das Karnat des Leibes hebender, schwarzer Farbfleck) die entsetzlichste Verworfenheit beweise. Es ist andererseits nicht uninteressant, dass das einzige Bild, in dem Manet eine gewisse Anekdotenhaftigkeit und Gemütlichkeit aufkommen ließ: der herrliche, Frans-Hals-artige Spießler vor seinem Bier, sofort Anerkennung fand – eben weil das Bild außer-künstlerische Assoziationen er-

laubte oder geradezu provozierte. Gerade diese Ausnahme im Œuvre Manets beweist also, dass es die Sachlichkeit, die Dinglichkeit, die Ungemütlichkeit war, die damals so abstieß.

Wie brachte Manet nun diese eigentümlichen Wirkungen zustande? Damit kommen wir zum Gebiet des eigentlich Malerischen und Technischen, das von vielen Manet-Interpreten so ausschließlich behandelt worden ist, dass, wer durch diese zu Manet kommt, beinahe argwöhnen könnte, Manet sei ausschließlich ein geschmäckerlicher Neuerer gewesen. Dass er das außerdem war, ist keine Frage. Betonen wir erst einmal negativ: in seinen großen Gemälden war er nicht Impressionist, wenn man darunter die Manier versteht, einen reinen Farbflecken neben den anderen zu tupfen, um durch dieses Geflirre, das sich nicht mehr an die Konturen der dargestellten Gegenstände gebunden hält, das Lichtdurchflutete der Welt darzustellen. Das ist bei Manet nicht der Fall. Die Konturen seiner Figuren sind nicht weniger eindeutig als in klassischer Malerei. *Was es aber nicht gibt, sind die Übergänge. Er kürzt ab:* er setzt bereits reine Farbe neben reine Farbe; das aber nicht tupfenhaft, sondern flächenhaft: Farbfläche neben Farbfläche. Das klingt sehr technisch. Ist aber viel mehr. Wenn es nämlich keine Übergänge mehr gibt, gibt es eigentlich auch *keine Schatten. Gibt es aber keine Schatten mehr, dann ist die dargestellte Räumlichkeit*, die ja durch Schatten artikuliert wird, *unwichtig geworden*; wichtig dagegen die *Bildfläche*, also das Bild, das Kunstwerk selbst. Und Manets Anspruch, die Malerei wieder zum Bilde zurückzuführen, wird begreiflich. – Was er erstrebte, war die *Rehabilitierung der Bildfläche* – ein uns ja durchaus nicht unbekanntes Ideal, da es in der abstrakten Malerei Ereignis geworden ist. Diese Rehabilitierung, die man gewöhnlich Puvis de Chavannes zuschreibt, war vielmehr Manets Verdienst. Es ist nicht uninteressant, sich klarzumachen, welcher Mittel er sich dabei bediente. In dem berühmten Bilde «Die Erschießung Maximilians» verhindert er den Tiefeneindruck dadurch, dass er knapp hinter den Vordergrundfiguren eine Wand zieht, die den Blick in die Tiefe versperrt. Dass diese Versperrung des seit Masaccio offenen Tiefenraumes auf den Zuschauer befremdlich wirkte, da diesem eben gewisser-

maßen der «*Eintritt ins Bild*» verwehrt war, ist verständlich. Freilich hat sich damals *den psychologischen Zusammenhang zwischen Flächigkeit und Befremdung* niemand klargemacht – auch nicht diejenigen, wie Baudelaire und Zola, die für Manet eintraten.

Aber die Schattenlosigkeit – denn im Zusammenhang mit dieser sind wir ja auf die «abgesperrte Tiefe» zu sprechen gekommen – hatte noch andere Folgen. Die fast ausschließliche Schattenfarbe, mindestens in der akademischen Malerei seiner Zeit, war ein *neutrales*, unsauberes, Farbe negierendes *Grau* gewesen. Diese Neutralfarbe gibt es nun bei Manet nicht mehr. Aus dem neutralen *Grau* wird bei ihm – was für die moderne Entwicklung der Koloristik in Malerei und Kunstgewerbe entscheidend werden sollte – eine *positive eigene Farbe*, die nicht weniger spezifisch ist als Grün oder Rot, aber sich mit keiner Farbe schlägt. Und das gilt sogar vom Schwarz, das, zuvor eine totale Farbverneinung, nun gleichfalls zur intensiven positiven Farbe aufrückt. Dass hier in der Tat eine Verwandtschaft mit dem Impressionismus besteht, ist natürlich nicht zu leugnen. Denn auch der Impressionismus verwendet ja, selbst um Nuancen darzustellen, nur reine prismatische Farben. *Aber während der Impressionist den Einzelgegenstand dadurch zerfallen macht, dass er ihn in der Atmosphäre ertränkt, entstellt Manet ihn dadurch, dass er ihn der Fläche opfert, dass er ihn seiner Bildfunktion zuliebe seiner Massivität entkleidet.* Es mag zwar unglaublich modern klingen, wenn man sagt, für Manet sei der Gegenstand bereits nur noch der Vorwand für das Bild; umso unglaublicher, als ja, was Manet im Bilde zeigt, stets und programmatisch Stücke der zeitgenössischen Wirklichkeit waren – aber die unauswechselbare Note Manets bestand eben in dieser eigentümlichen *Verbindung von flächenhafter Formalisierung mit realistischer Aktualität*. Verglichen mit seinen akademischen Zeitgenossen, etwa den Historienmalern, kann man diese seine Eigentümlichkeit etwa so formulieren: Während diese ungewöhnliche Sujets malten, die Sujets aber nicht in der Bildfläche bewältigten, malte Manet das Gewöhnlichste, schließlich sogar Blumen- und Spargelbilder, um sie in der Fläche völlig zu bewältigen, um wirkliche Bilder aus ihnen zu machen.

Ja, Bilder im *klassischen* Sinne. Und damit sind wir bei dem letzten Schock, den Manet versetzt. Denn obwohl der Inbegriff der Moderne, ist er der *bewusste Erbe und Fortsetzer der klassischen europäischen Malerei*. So unbegreiflich es klingt: aber die Eroberung der Gegenwart führte er mit Mitteln der alten Meister durch, er verwendete deren Gesten und Kompositionsprinzipien, die er nun heranzitiert, gewissermaßen um sie, angesichts der neuen Sujets, auf die Probe zu stellen. Es gibt keinen Maler, der, was seine Gegenstände betrifft, weniger Klassizist gewesen wäre; aber auch keinen, der mit solchem Selbstbewusstsein die Prinzipien der Klasse in die Schranken gerufen hätte, damit sie sich im Kampf mit den modernen Sujets bewährten oder ad absurdum führten.

Ein paar Beispiele: Dass die «Olympia» das Zitat der zahlreichen Tizian'schen Venusdarstellungen ist, ist deutlich. Wirklich hing eine Kopie der Venus aus der Tribuna in seinem Atelier. Ein anderes Beispiel: seine großen Ganzfigurenporträts sind die letzten Enkel jener Repräsentationsporträts, die Hofmaler wie Velázquez gemalt hatten: aber die von ihm Dargestellten sind nun unrepräsentative Figuren, bürgerliche Zeitgenossen, und die «große Haltung», die er meisterhaft übernimmt, scheint beweisen zu sollen, dass die klassischen Formen eben nicht mehr verwendbar waren. – Das Kronbeispiel aber ist jenes Bild, das als revolutionär den meisten Staub der Empörung aufgewirbelt hatte, jenes «Frühstück im Grünen», auf dem zwei Herren und eine Dame, die ersten bekleidet, die letzte unbekleidet, zu sehen sind. Diese Gruppe hat sich nunmehr, wie Kunsthistoriker eindeutig bewiesen haben, als wirkliche Übernahme, als Zitat von Raffael'schen Figuren herausgestellt. – Nur dass eben zwei der Raffael'schen Götter – man staune – *bekleidet* sind. Was hier vor sich ging, *die Zitierung der Tradition, um sie auf diese Weise zugleich zu erhalten und zu entfremden, ist ein ungeheuer modernes Mittel*. Der ganze späte Stravinsky ist durch diese Formel erschöpfbar. Und darum ist Manet, der diese erstaunliche Verwendung der Geschichte inauguriert hat, auch heute noch der Inbegriff des modernen Künstlers. Wie denn überhaupt Befremdung als beabsichtigter Effekt von ihm herrührt.

Gespräch über Rembrandt  
zum 350. Geburtstag des Meisters  
[1956]

*Vorbemerkung:* Kürzlich war in Wien das Kasseler Rembrandt-Bild «Der Segen Jakobs» ausgestellt. Die Wiener drängten sich vor dem Gemälde. So herrlich die im Wiener Kunsthistorischen Museum aufbewahrten Rembrandts sind – die späten Selbstbildnisse, der «Lesende Titus» –, die religiösen Bilder Rembrandts gehören hier nicht zum Selbstverständlichen. So wurde das Bild nun, *genau nach 300 Jahren* (denn es war im Jahre 1656 von dem damals 50-Jährigen gemalt worden), plötzlich zum aktuellen Gesprächsthema. Was die Wiener, die ja in der Tradition des bis ins 19. Jahrhundert hineinreichenden Barock aufgewachsen sind, besonders erregte, war neben der Frage, ob Rembrandt, wie üblich, als Barockmeister angesprochen werden soll, das Problem, *ob er als religiöser Maler gelten dürfe*. Unter den zahllosen Gesprächen, die vor dem Gemälde stattfanden, war eines, das durch die Zuspitzung der vertretenen Positionen besonderes Interesse erregte: ein Gespräch nämlich zwischen einem Holländer und einem Italiener, dem die Österreicher, gewissermaßen zwischen den Fronten stehend, wie einem Schauspiel zuhörten. Dieses Gespräch über Rembrandts Religiosität und über seine eigentümliche Stellung in der Barockwelt soll heute zu Ehren des vor 350 Jahren in Leyden geborenen größten nordeuropäischen Malers folgen.

Der Holländer hatte ihn bedenkenlos einen «religiösen Maler» genannt. Signore Italiano staunte:

*Italiener:* Was? Einen religiösen Maler nennen Sie ihn?

*Holländer:* Warum nicht? Welche Bedenken haben Sie dagegen?

*I.:* So viele, dass ich gar nicht weiß, wo zu beginnen. – Also erst



einmal, dass ich mein Lebtag lang kein Rembrandtbild in einer Kirche gesehen habe.

*H.:* Das Faktum kann ich freilich nicht bestreiten.

*I.:* Sehen Sie. – Und dann: die beispiellose Misere seiner Figuren ... die offensichtlich beabsichtigte Hässlichkeit ... der skrupellose Realismus, um nicht zu sagen: Naturalismus – diese alles beherrschende Kreatürlichkeit seiner Welt, die doch nicht die mindeste Spur von Idealität zeigt, von einem Hinweis auf Übernatürliches zu schweigen.

*H. (abwehrend):* Na, na, na. Da bringen Sie wohl etwas zu heimatische Maßstäbe mit. Und so klassische, dass Sie selbst Ihren Caravaggio mit ihnen nicht messen dürften. Und Postulate, von denen es mir äußerst fraglich scheint, ob sie als Gegenargumente gegen die Religiosität Rembrandts akzeptiert werden können. – Aber beginnen wir erst einmal mit Ihrem ersten Argument. Ich gebe zu, dass es Ihnen höchst befremdlich vorkommen muss, dass Rembrandt die Ereignisse des Alten Testaments und die der Heilsgeschichte in großformatigen Gemälden dargestellt hat, ohne diese für die Kirche zu bestimmen. Von den Radierungen zu schweigen, die ja durch ihr Kleinformat außerkirchlichen privaten Besitz, private Andacht, privaten Kunstgenuss voraussetzen.

*I.:* Aber für wo hat er denn diese Gemälde bestimmt? Hier diesen «Segen Jakobs» zum Beispiel?

*H.:* Sehr gesund, dass Sie diese Frage mit solcher Direktheit stellen. Diese Frage ist nämlich wirklich nicht beantwortbar.

*I.:* Was! Sie wollen doch nicht etwa sagen, er habe sie für nirgendwo bestimmt! Aber das ist doch absurd!

*H.:* Das klingt wohl absurd. Das gebe ich zu. Einen Gegenstand herzustellen, ohne ihm eine bestimmte Funktion und einen bestimmten Platz in der Gesellschaft von vornherein zuzuteilen. – Aber besagt das etwas gegen Religiosität? Mir scheint, diese Tatsache weist viel eher auf die eigentümlich zwiespältige geschichtliche Situation hin, in der die Bilder gemalt wurden.

*I.:* Ich weiß nicht recht, was Sie damit meinen. Aber wenn Sie behaupten, dass Rembrandt diese Bilder malte, ohne sie für

irgendwo zu bestimmen – denn für Privaträume waren doch diese großformatigen Gemälde gewiss nicht gemeint –, dann machen Sie ihn ja zu einem ungeheuer *modernen* Maler: Denn dass die Maler im 19. Jahrhundert schon nicht mehr wussten, für *wo* sie ihre Bilder malten ...

H.: Nicht so rasch, mein Herr. Dass seine Bilder in der Tat die ersten gewissermaßen «*stellungslosen*» und «*heimatlosen*» Bilder in der Geschichte der Malerei sind, das ist zwar richtig. Aber «modern»?

I.: Ist es denn nicht reinstes 19. oder 20. Jahrhundert, wenn einer, unbekümmert um die Welt, seine Kunstwerke schafft? So etwa wie *Rodin*, der seine Plastiken für nirgendwo bestimmte, da es eben keinen gesellschaftlich-architektonischen Raum und Rahmen für seine Plastiken mehr gab, keine Gruppe, die sich durch die Plastiken repräsentiert wusste. Und wenn man *so* schafft: für niemanden, nur um sich selbst auszudrücken, so ist das eben die Geburt des nur-künstlerischen Künstlers, des bloßen Ästheten, der mit Religiösem eben nicht das Mindeste ...

H.: Aber ich bitte Sie, wäre das denn nicht höchst befremdlich, sagen wir ruhig: *paradox*, wenn einer *aus rein ästhetischem Interesse gerade – religiöse Bilder malte*?

I.: Bedauere. Aber meine Schuld ist das nicht.

H.: Gewiss nicht. Dass da etwas höchst Merkwürdiges vorliegt, will ich auch gar nicht bestreiten. Und wenn Sie sich nicht von vornherein gegen die Möglichkeit, dass es sich um religiöse Kunst handele, sperren (werfen Sie doch bloß noch einmal einen Blick auf dieses Bild) ... Sie schweigen – dann will ich auch gar nicht bestreiten, dass er der *letzte religiöse Maler* gewesen ist; dass die paradoxe Situation, ins Nichts hinein religiöse Bilder zu malen, sich nach ihm nicht wiederholt hat. – Und dass Sie darauf den Finger gelegt haben, ist durchaus verdienstlich: denn zumeist vergessen wir, wenn wir Dokumente so paradoxer (und das heißt: so tragisch einsamer) Situationen vor uns sehen, welcher Situation sie ihr Dasein verdanken.

I.: Wie meinen Sie das?

H.: Was ich meine, ist, dass solche Werke, wenn sie überzeu-

gende Größe ausstrahlen, nachträglich eben *doch* ihren Platz finden: nämlich in der Kunstgeschichte, im Kulturbewusstsein oder sogar in unserem Herzen. Und dann entgeht es uns, dass sie im Augenblick ihrer Entstehung der furchtbarsten Einsamkeit entsprangen; oder der Verzweigung oder dem Trotz, der Schwermut oder, im besten Falle, dem Trost des engsten familiären Lebens – aber eben nicht im Rahmen jener Öffentlichkeit entstanden, für die die griechischen Kunstwerke nicht weniger als die Mosaiken Ravennas oder der Moses des Michelangelo selbstverständlich gemeint waren. Wenn Sie die Einsamkeit des Künstlers ein «modernes» Phänomen nennen wollen, dann können Sie freilich ruhig behaupten, mit den religiösen Bildern Rembrandts habe die moderne Schwermut des Künstlers begonnen.

I.: Und wie erklären Sie nun den speziellen Fall des einsamen religiösen Schaffens Rembrandts?

H.: Erst einmal damit, dass er im *Holland des Calvinismus* lebte. Das heißt: in einem Lande des *striktesten kirchlichen Bildverbots*; in einem bilderstürmerischen Lande, das freilich «bilderstürmerisch» *nur in den Kirchen* war: denn es gab, wie ein damaliger Reisender es ausdrückte, im Holland des 17. Jahrhunderts überall Bilder: in den Bürgerhäusern, in den Schenken, in den Bürgermeistereien, den Gildenhäusern, ja in den Fischer- und Bauernhütten – nur eben nicht in den Kirchen.

I.: Und warum dieser Rigorismus?

H.: Weil der Calvinismus, wie er in unserem Lande damals herrschte, nicht nur eine religiöse, sondern auch eine politische Gegenbewegung war. Jenes Holland, in dem Rembrandt geboren wurde, hatte sich erst ein Vierteljahrhundert zuvor von Spanien befreit; und zwar unter der Führung des Calvinismus. So wie die Kämpfer Spanien und die Kirche identifizierten, so identifizierten sie sich selbst mit dem Calvinismus – mehr oder weniger jedenfalls: entscheidend aber ist, dass die Leidenschaften der Religion und die des Unabhängigkeitskampfes sich gegenseitig stärkten; und dass jeder, der dem Katholizismus nahe zu stehen schien, mindestens in den

Jahren des Rigorismus, auch als national verdächtig galt. Zu diesen verdächtigen Dingen gehörte weitgehend das Barock als *Stil*, da der ja als apotheotischer Stil sowohl der Kirche wie des Absolutismus entstanden war: und das Holland nach seiner Befreiung war eben nicht nur nicht katholisch, sondern auch nicht absolutistisch. Gewiss: ganz ließ sich der damals internationale Stil auch nicht an den Grenzen Hollands abwehren: in Alibi-Formen drang er auch in die reichen Bürgerhäuser Hollands, und die Kunstgewerbegegenstände Amsterdams zeigen durchaus die Serpentinlinien des Barocks. Selbst Rembrandts frühe Prachtliebe und seine oft prunkhaften ersten Gemälde sind Zeugnisse für diese versteckten Barockeinflüsse. Aber die entscheidende Kunst des damaligen Holland war eben nicht barock – der Unterschied zwischen Rubens und Hals ist ungeheuer –, vielmehr war sie fern allem Übersinnlichen, fern allem Apotheotischen und auf Entdeckungsreise ins Land der Landschaft, der Gesichter, der Dinge, Tiere und Blumen – also *extrem diessseitig*.

I.: Aber das ist ja, wenn ich Sie recht verstehe, abenteuerlich: Wollen Sie damit sagen, dass *die Weltlichkeit der holländischen Malerei religiöse Hintergründe gehabt habe*? Dass die Windmühlenlandschaften, die Schützensgesellschaften, die Porträts deshalb entstanden, *weil das Heilige zu malen unorthodox oder unfromm gewesen wäre*?

H.: Zum Teil schon. *Wenn der Künstler aus der Kirche vertrieben wird, dann malt er Welt; und dann malt er für die Welt*. Zum Teil ist die Diesseitigkeit der holländischen Malerei eine Folge des calvinistischen Bildverbots.

I.: Das ist eine höchst paradoxe These. Aber Sie würden die Diesseitigkeit der holländischen Malerei doch nicht ausschließlich damit erklären?

H.: Das wäre freilich sehr kühn. Entscheidend war natürlich, dass das Land ein *bürgerliches* Land war, in dem jede Art apotheotischer Repräsentation verpönt war; und die Darstellung des Lebens eben eo ipso einen volkstümlichen und einen Alltagscharakter haben musste, der durch Barockmittel nicht verwirklicht werden konnte. Und schließlich, vergessen Sie

nicht: das 17. Jahrhundert war ja nicht nur das Jahrhundert der Gegenreformation und des Absolutismus, sondern zugleich das der Naturwissenschaft. Und dass *Naturwissenschaft* und die malerische Darstellung der *Natur*, also Realismus, Hand in Hand gehen, das ist ja sehr plausibel.

I.: Das wohl. Aber mir scheint, mein Herr, Sie beweisen etwas Falsches.

H.: Etwas Falsches?

I.: Sagen wir ruhig: etwas Wahres. Aber nicht das, was Sie beweisen wollten.

H.: Inwiefern?

I.: Wenn Sie vorgehabt hätten, die Tatsache Goyen und Ostade und Vermeer und Hals zu beweisen, dann wären alle Ihre Argumente ausgezeichnet. Aber als Deutung Rembrandts? Den Sie ja gerade als religiösen Maler hatten in Schutz nehmen wollen?

H.: Ich bin noch nicht fertig. Noch nicht am Ende meiner Erklärungen.

I.: Ich bin gespannt.

H.: Für Sie, der Sie aus der Selbstverständlichkeit der katholischen Welt kommen, ist gewiss schon die Idee dieser calvinistischen Enklave in dieser Welt eigentümlich. – Aber Rembrandt war selbst noch einmal eine *Enklave in dieser Enklave*.

I.: Was soll das heißen? Das klingt ja höchst mysteriös. Etwas Esoterischeres als eine Enklave in einer Enklave ist doch gar nicht vorstellbar. Und eine Kunst wie die Rembrandts, von der Sie doch unterstellen, dass sie *alle* Menschen angehe und anrühre, die soll darin ihre Erklärung finden, dass sie «Enklave in einer Enklave» war?

H.: Auch früher hat es schon große Bewegungen und Zeugnisse gegeben, die gerade dadurch entstanden, dass sie als Oppositionen gegen Oppositionen entstanden. – Wie steht es denn mit dem Christentum?

I.: Wie meinen Sie diese Frage?

H.: Dass es als Gegenbewegung gegen die Erstarrung des Judentums auftrat, das seinerseits «enklavehaft» in hartnäckiger Opposition gegen die römische und hellenistische Welt stand. –

Und dieses Beispiel wähle ich nicht zufällig: Denn im Kampf um nationale Integrität war ja, wie wir gesehen haben, der Calvinismus, der ohnehin schon Züge der Starre in sich trug, eben außerordentlich strikt geworden; ja, zuweilen zu einer eisernen theokratischen Institution. Besonders war es Calvins Prädestinationslehre: die Lehre, dass die Gnade durch nichts, nicht durch Liebe, nicht durch Glaube und nicht durch Werke beeinflusst werden könne, was bedrohlich wirkte; sodass gegen diese Lehre anticalvinistische Gegenbewegungen protestantischer Provenienz auftraten, und zwar mit geradezu frühchristlichen Argumenten und urchristlichen Gefühlen: so die große Bewegung der Remonstranten und die Laienpredigtbewegung der Mennoniten, denen Rembrandt nahestand, wenn er nicht einer der beiden direkt zugehörte. – Von den Toleranzbewegungen, die gleichzeitig an Boden gewannen (auch aus wirtschaftlichen Gründen, denn an einem Welthandelsplatz wie Amsterdam war Anerkennung aller Religionen notwendig), will ich schweigen.

I.: Und Sie wollen sagen: für diese Gruppen malte Rembrandt seine religiösen Bilder?

H.: Sagen wir lieber: als einer, der diesen Bewegungen nahestand. Also als einer, dem die Unbarmherzigkeit des calvinistischen Gnadenbegriffes untragbar war; als einer, der den Menschen, den wirklichen in seiner Kreatürlichkeit unendlich erbar-mungswert fand – und vielleicht gerade erbar-mungswert, *weil* er dahinleben musste, ohne irgendeiner Gnadensicherheit teilhaftig werden zu können. – Nehmen wir ruhig an, dass auch für ihn der calvinistische Gedanke der Prädestination zentral war; er war ja für alle zentral, denn um diesen Begriff ging es ja auch in den Kontroversen, die die Gegenbewegungen des Calvinismus mit dem Calvinismus austrugen: Dann sah Rembrandt im Menschen ein Wesen, das gerade auf Grund seiner erbarmungslosen Gnaden-Ungewissheit zu unendlicher *Schwer-mut* verdammt war; eigentlich nichts anderes tun konnte, als *passiv* (und das heißt: leidend) auf die Gnade nur zu *warten*; und das, eben auf Grund dieser furchtbaren Situation, eigentlich begnadigt zu werden verdiente.

I.: Ist das nicht reine Spekulation? Oder können Sie diese Ihre These durch irgendwelche Rembrandt'schen Zeugnisse belegen?

H.: Durch *seine* Zeugnisse, durch die *er* sich aussprach: eben durch seine *Bilder*.

I.: Aber Sie werden doch nicht behaupten, dass Rembrandt Theorien in seinen Bildern gemalt hat?

H.: Theorien nicht. Aber Positionen. Ich würde sogar sagen, dass es unmöglich ist, ein Bild zu malen, *ohne* seine Position darin unterzubringen.

I.: Und worauf spielen Sie da an?

H.: Gleich, vor welchem Bilde, mindestens des reifen Rembrandts, Sie stehen – immer wird es Ihnen auffallen, dass die dargestellten Menschen zumeist nicht eigentlich etwas *tun*, sondern schwermütig nur einfach *da-sind*; und nur *warten*. Schauen Sie auf dieses Bild. Was tut Asnath, die Frau des Joseph: Was tut sie? Offenbar nichts.

I.: Eine Statistin ist sie.

H.: Das wäre ja sonderbar: eine Statistin, die nichts tuend, die *ganze rechte Hälfte* des Bildes einnähme?

I. (*schweigt*)

H.: Aber vielleicht ist das *Nichtstun*; das *Wartenmüssen*; das bloße *Bereitsein* gerade dasjenige, worin Rembrandt das Wesen des Menschen darstellt. – Dass Segnen und Gnade eng zusammenhängen, werden Sie ja zugeben.

I.: Gewiss.

H.: Und das *Nichtstun*, das Sie hier vor sich sehen, ist nichts anderes als die Machtlosigkeit des Menschen vor dem Kommen der Gnade.

I.: Sie müssen schon entschuldigen: ich muss langsamer vorgehen; denn diese Gedanken sind mir äußerst fremd. Lassen Sie mich den Zusammenhang der Gedanken wiederherstellen: Ich hatte gegen Ihre Bezeichnung Rembrandts als «religiösen Maler» vorgebracht, dass durch die grundsätzliche Hässlichkeit seiner Menschen jeder Hinweis auf dessen Göttlichkeit oder Ebenbildlichkeit verloren geht. – Wollen Sie nun sagen: Er habe sie hässlich gemalt, weil er eben den *sündigen Men-*

*schen* gemalt habe? Würden Sie behaupten, die *Hässlichkeit* sei gewissermaßen – eine *religiöse Kategorie*?

H.: Ja, das was Sie «Hässlichkeit» nennen, gewiss. – Aber ich bestreite diese «Hässlichkeit». Was ich zugebe, ist, dass er den *ohnmächtigen* Menschen gemalt hat, also den unvollkommenen, also den nicht schönen. – Die ausgesprochene Sündigkeit, mindestens im Sinne von Bosheit und Gewaltsamkeit, hat Rembrandt (wenn wir von seinen frühen theatralischen Bildern, die davon voll sind, absehen) viel seltener dargestellt als andere Maler. Eigentlich immer nur den zur Ohnmacht und Kreatürlichkeit Verurteilten; das aber ist *der wirkliche Mensch*: Der Mühselige und der Beladene; der Kranke und der Alte; der hilflos gerade Geborene und der hilflos dem Sterben Entgegenwartende – kurz: derjenige, den zu idealisieren eine Unwahrheit gewesen wäre, weil gerade durch diese die kreatürliche Hinfälligkeit verfälscht worden wäre.

I.: Wahrhaftig, Sie reden nicht anders als meine Landsleute, wenn sie unseren Caravaggio in Schutz nehmen; der stolz darauf war, seinen Betenden die Sohlen mit Straßenstaub zu beschmieren.

H.: Caravaggio *würde* ich auch in Schutz nehmen: als Gläubiger das Volk, ja wirklich vulgärstes Volk darzustellen, war ja in der Tat ein kühner, ein Zola-hafter Schritt im 16. Jahrhundert. Und ohne dieses Vorbild wäre Rembrandt auch nicht gewesen, was er war.

I. (*stolz*): Wirklich?

H.: Nur dass Caravaggio eben nicht zufällig mit Vornamen «Michelangelo» hieß: denn seine Ärmsten sehen aus wie liederliche Titanen; während Rembrandt «Harmenz» hieß, wohl nach dem Gründer der arminianischen Sekte; und seine Wesen verstummte Kreaturen sind.

I.: Sie meinen also: er malte das Hässliche, weil er Christ war?

H.: Ich würde es anders ausdrücken: *Dass ihm der Realismus und die Weltlichkeit der damaligen holländischen Malerei die Chance in die Hand gab, ein christlicher Maler zu sein*; und den Menschen als Kreatur darzustellen.

I.: Mir dreht sich der Kopf. Sie behaupten also nicht mehr und



nicht weniger, als dass die realistische Darstellung der Furchtbarkeit des Wirklichen gerade seine religiöse Malerei ausmachte.

H.: Was Sie da so befremdet oder so indigniert formulieren, ist zwar nicht direkt falsch. Aber es trifft ungleich prägnanter andere Barockmalerei, zum Beispiel jene zahlreichen *Vanitas-Stücke*, in denen mit rücksichtslosestem Realismus und mit grausamster Präzision der durch den Tod verdinglichte Mensch: *die Leiche* und namentlich der *Schädel* dargestellt wurde; und damit die *Faktizität des Todes*, also die völlige Eitelkeit des irdischen Lebens präsentiert wurde. Gerade die allegorischen Stücke des Barock sind ja mit *gnadenlosem Realismus* gemalt, weil sie zeigen wollen, dass der Tod eben nicht nur Allegorie ist. Und gerade diesen gnadenlosen Realismus finden Sie in religiösen Darstellungen – zum Beispiel bei der Darstellung der Verdammten. Was Sie Rembrandt vorwerfen, sollten Sie dem Barock vorwerfen. Nicht Rembrandt.

I.: Auf den es aber *auch* zutrifft?

H.: Bedauere. Auf ihn gerade nicht.

I.: Ach. – Und warum nicht?

H.: Aus Gründen, deren Formulierung Sie höchst erstaunlich finden werden. Einmal deshalb, weil es bei ihm *den Tod nicht gibt*.

I. (*höchst lebhaft*): Was! Bei ihm nicht den Tod? Nur den Tod gibt es bei ihm.

H.: Ich warnte Sie ja. – Also natürlich, in einem so umfangreichen Opus gibt es natürlich auch Leichname. Etwa den von Rubens beeinflussten, vom Kreuze sinkenden Christus. Oder den sehr glatten Leichnam in der «Anatomie», die zum obligatorischen Zimmerschmuck der Ärzte der ganzen Welt geworden ist. Aber die Zahl der Toten ist, verglichen mit dem Werk anderer, etwa des Rubens oder gar der spanischen *Märtyrer-Maler*, minimal. *Denn was Rembrandt darstellt, ist nicht der Tod, sondern die Sterblichkeit*; also die Lebenden in ihrem erbarmungswürdigen, von Geburt an hinsterbenden Leben. Der Tod gehört dem Leben der Lebendigen von vornherein

schon an. *Den Unterschied zwischen dem blühenden Leben und dem grässlichen Tode gibt es bei ihm gar nicht.*

I.: Bei Rubens auch nicht.

H. (*erstaunt*): Wie meinen Sie das?

I.: Dass bei ihm selbst die Sterbenden und Erschlagenen durch ihren Todeskampf eigentlich noch Vitalproben ablegen; und Sterben eigentlich bei ihm ein wildes Lebenszeugnis ist.

H.: Großartig! Das ist ganz richtig. Und insofern ist Rembrandt wirklich der Antipode des Rubens: denn bei ihm gibt es eigentlich kein Leben; denn das Leben selbst ist für ihn eben lebenslängliches Sterben. Die Gewaltsamkeit des Tötens und die Endgültigkeit des Todes sind bei ihm völlig überflüssig.

I.: Sie meinen also: bei aller Hässlichkeit seiner Menschen ist er der sanfteste Menschendarsteller? Das wäre ja höchst sonderbar.

H.: So sonderbar kann ich das nicht finden. Da ja andererseits Schönheit und Grausamkeit sehr oft zusammengehen. Wie verwandt die beiden sind, können Sie ja daran erkennen, dass der Erbarmende weder Schönheit noch Grausamkeit kennt; dass beides ihm gleichermaßen fremd ist.

I.: Spielen Sie auf die Kirchenväter an, die die Kunst verwünschten?

H.: Die sind in der Tat Zeugen. – Aber bleiben wir bei Rembrandt. Sie mögen seine Menschen hässlich nennen; aber es sind Menschen, die nicht töten. *Und wo Tötende dargestellt sind, befinden wir uns plötzlich vor schwachen Stellen im Rembrandt'schen Werk:* Schauen Sie sich zum Beispiel die Radierungen: die «Steinigung des Stephanus» oder die «Enthauptung des Johannes» an. Die Tötenden wirken unglaublich und wie gelähmt – *es ist, als fehlte Rembrandts Hand der Duktus des Tötens, die Geste, um auch nur in effigie zu morden;* ja, in effigie auch nur zu drohen. Es gibt kaum eine unüberzeugendere und peinlichere Darstellung als die des seinem Schwiegervater drohenden Simson. – Jene Mennoniten, die ich vorhin als Sekte erwähnte, verweigerten das Waffentragen; und waren durchaus anti-staatlich. Der Zusammenhang

ist wohl deutlich. Seinen Pinsel konnte Rembrandt eben nicht wie ein Schwert halten.

I.: Etwas kläglich neben solchen Gesellen wie Cellini oder Caravaggio, die ja effektiv Mörder waren.

H.: Na hören sie einmal! Kläglich? Schauen Sie sich den Kerl doch an. Ist das etwa ein larmoyanter Bursche? Dieser Müllerssohn? Dieser kräftige, bäurische, Balzac-haft robuste Kerl? Und schauen Sie sich seinen Pinselstrich an: Ja, auch hier auf diesem stillen Bilde, dem des segnenden Jakob: Ist das der Pinselstrich eines Schwächlings?

I.: Das nicht gerade. – Offengestanden: gerade das nicht. Denn was ich als hässlich empfand, ist auch der breit hingebürstete und rücksichtslose pastose Auftrag.

H.: So vital wie Ihre Maler war Rembrandt gewiss auch. – Und wenn es einen Widerspruch bei Rembrandt gibt – aber gerade das ist das ungeheuer Erschütternde an ihm –, so ist es dieser Widerspruch zwischen der Kraft und Souveränität des Pinselstrichs, die der von Frans Hals um nichts nachsteht, und der Schwermut, ja der melancholischen Behutsamkeit dessen, was er darstellt. – Wenn Sie sich auf diesem «Segen Jakobs» ansehen, mit welcher Vorsicht und Pietät die Hand des sterbenden Alten von der des Sohnes Joseph getragen und geleitet wird, dann werden Sie begreifen, dass die Darstellung des Tötens und der Überwältigung von diesem Pinsel nicht bewältigt wurde. *Güte war die Grenze seiner Genialität.*

I.: Entschuldigen Sie, wenn ich Ihrer Leidenschaft, die Sie offensichtlich für Rembrandt haben, mit der grausamen und tödlichen Bitte um Präzisierung ins Wort falle. Sie sagen: *er malte nicht den Tod. Sondern die Sterblichkeit. Wie ist die darstellbar*, außer eben in aktuellen Sterbeszenen – wie die, vor der wir eben stehen?

H.: Die Frage ist durchaus berechtigt. Und sie ist umso schwerer zu beantworten, als der sterbliche Mensch, den Rembrandt darstellt, durchaus nicht etwa der Mensch ist, der den Tod fürchtet; und dessen äußerste Angst mimisch ja geschildert werden könnte. Derartige Grimassen finden Sie bei ihm kaum

je. Wie ihm denn überhaupt die Karikatur ebenso ferne liegt wie die Idealisierung.

I.: Die Angst vor dem Tode zeigt er nicht? Und trotzdem macht er das Sterben sichtbar?

H.: Todesangst würde bereits eine so absolute Bejahung des Lebens voraussetzen, wie sie dem Christen Rembrandt trotz seiner Vitalität nicht möglich ist. Gewiss, in den frühen Bildern, in der Zeit seines Parvenutums, da er hoffte, die Welt, das heißt: Amsterdam zu erobern, in der Zeit, da er sich in lärmender Eitelkeit und durchaus vulgär zusammen mit seiner reichen Braut Saskia pokulierend darstellt – in *der* Zeit gibt es auch die theatralischen Darstellungen der Angst, sogar des Entsetzens. Aber beim reifen Rembrandt werden Sie diesen Ausdruck vergebens suchen. – Kennen Sie vielleicht das Porträt seiner Schwiegertochter, der Magdalena von Loo?

I.: O ja. Das in New York. Eine alte Frau.

H.: O nein. Als Rembrandt sie malte, kann sie höchstens Ende zwanzig gewesen sein.

I.: Unmöglich!

H.: Oder kennen Sie die Bathseba im Louvre?

I.: Meinen Sie die, von der der große Burckhardt gesagt hat, und zwar mit Recht, ihr Leib sei vulgär wie ein Sack? Die mit den riesigen Köchinnen-Händen?

H.: Eben die. Die Frau, die er am tiefsten in seinem Leben geliebt hat: Hendrickje Stoffels. – Und *sie* hat er auf diesem Bilde wohl sogar als «*schön*» gemeint, denn schließlich war Bathseba ja die Frau, deren Anblick König David dazu verführte, ihren Mann in den Tod zu schicken.

I.: Schöner Anblick? Dieser formlose und auseinandergegangene ...

H.: *Bitte!* Dieses Bild ist eines der erschütterndsten Zeugnisse von Schönheit, die es gibt. Was Bathseba schön macht, ist freilich die Melancholie; nämlich die Trauer darüber, noch begehrenswert zu sein. Dieser Tatsache schämt sie sich. Die Scham darüber, noch begehrenswert zu sein, macht sie schön.

I.: Das klingt mir alles wie ein fremdes Idiom.

H.: Und zwar deshalb, weil es in Ihrem Idiom und in dem bei-

nahe der ganzen italienischen Kunst die *Jugend* ist, die verklärt; während es in Rembrandts Augen gerade die *Trauer* ist, die verklärt.

I.: Und worauf wollen Sie mit diesem Gedanken hinaus?

H.: Darauf, Ihre Fragen zu beantworten. – Sie hatten gefragt: Wie kann man nicht nur den Tod, sondern die Sterblichkeit des Menschen darstellen? – Rembrandt hat es dadurch getan, dass er alle Menschen als *alt* darstellte.

I.: Das ist freilich das ungriechischste und unklassischste Ideal, was ich mir vorstellen kann. Die Götter sind *jung*.

H.: Ein Ideal, das er seit Saskias Tod aufgegeben hat. – Missverstehen Sie mich nicht. Es sind nicht nur Greise, die er darstellte; obwohl die Zahl der Greisenköpfe in der Tat sehr hoch ist. Denn das Alt-sein, das ich meine, das finden Sie auch in den Augen der Rembrandt'schen *Kinder*. Was den Menschen Rembrandts anzusehen ist, ist nicht so sehr ein langes Leben, das sie hinter sich hätten; sondern die Vergewissung des Daseins selbst. Sie alle leben gewissermaßen im *Futurum zwei*.

I.: Im Futurum zwei? Was heißt das?

H.: Dass, was ihnen anzusehen ist, *nicht* das «*Wir waren seit Langem*» ist, sondern das «*Wir werden gewesen sein*». Und das «*Wir sind solche, die gewesen sein werden*». Ihre Schwermut fasst Vergangenheit und Zukunft in sich zusammen.

I.: Und etwas derart Speklatives, meinen Sie, könnte man malen?

H.: Warum nicht?

I.: Weil man nur den *Augenblick* malen kann oder die *Ewigkeit*. Den Augenblick, wie es etwa Masaccio tat, als er den Fröstelnden malte; oder die Ewigkeit, wie Masaccio es tat, als er die Immutabilität Gottvaters darstellte. – Aber den Bezug zur Vergangenheit oder zur Zukunft, den kann man nicht darstellen. Vom Futurum zwei zu schweigen.

H.: Das halte *ich* nun für reine Spekulation. – Dass *Schwermut* erkennbar und darstellbar ist, das leugnen Sie ja gewiss nicht.

I.: Nein. Das nicht. Es gibt kaum Schwermütigeres als Michelangelo «*Notte*» in Florenz.

H.: Sehen Sie. – Aber was ist denn Schwermut?

I. (*schweigt*)

H.: Was denn, wenn nicht der Zustand der Seele, die, vom Schwergewicht des *Gewesenen* gezogen, doch nicht ins Gewesene zurückkann, weil es eben vorbei und gewesen ist.

I.: Darüber muss ich nachdenken.

H.: Tuen Sie das. – Wenn aber Schwermut, dieser Bezug und Zug zum *Gewesenen*, sichtbar und darstellbar ist – warum dann nicht auch jene eigentümliche Schwermut in Rembrandts Kreaturen? Also die, die sich nicht nur auf die Vergeblichkeit des Gewesenen, sondern auch auf die des Zukünftigen bezieht?

I. (*schweigt*)

H.: Entsinnen Sie sich des eigentümlichen Blickes des weinenden Saul auf dem schwermütigsten aller Bilder, dem Bilde, auf dem sich Saul vergeblich von dem Harfe spielenden Knaben David trösten lässt?

I.: Des Bildes erinnere ich mich wohl. Aber des Blickes nicht.

H.: Sehen Sie. Nämlich deshalb, *weil dieser Blick blicklos ist*. Weil es dem Auge schon nicht mehr lohnt, auf *etwas* loszugehen. Weil der Blick nach vorne ebenso vergeblich wäre wie der nach rückwärts. So wenig der Schwermütige etwas anvisiert, weil es nicht die Welt ist, die ihn anzieht, sondern eben das Gewicht des Gewesenen, so wenig visiert das Auge des Rembrandtmenschen etwas an: Denn es wäre der Blick auf etwas nicht Lohnendes.

I.: Sonderbar! Gerade das *Auge* der Rembrandt'schen Menschen schien mir immer so ungeheuer lebendig.

H.: Sagen wir: «*beseelt*». Weil es eben *nicht auf etwas anderes* aus ist, sondern stille bei sich selbst bleibt. Ist Ihnen einmal aufgefallen, wie selten Rembrandt Glanzlichter ins Auge setzt? Und wie viele Blinde seine Welt bevölkern? Und welche Rolle der alte Jude bei ihm spielt, dessen Blick «*re-signiert*» ist, das heißt (wenn Sie das Wort ernst nehmen): dessen Blick nicht vorwärts-, sondern *in sich selbst zurückweist*? Und der Blick eines *alten* Volkes ist? Ja, nicht nur eines alten, sondern eines eigentlich bereits vergangenen, aber eines, dessen Vergangenheit und Vergänglichkeit immer weitergehen wird, und

das seit einer Ewigkeit gelitten hat und für eine Ewigkeit unter Vergänglichkeit leiden wird? In der Tat sind alle Menschen bei Rembrandt «*verjudet*» – in dem Sinne, dass sie nicht in der Gegenwart leben, auch nicht hoffend in die Zukunft hineinleben; sondern als Wesen, deren Augen sprechen wie in der Predigt Salomonis: *Wir werden gewesen sein*.

I.: Welch sonderbares Menschenbild! Welch aussichtsloses! – Würden Sie damit sagen, dass Rembrandt einen *positiven Begriff des Lebens*, ein *Ja* zum Leben gar nicht gekannt habe?

H.: Sein «Ja» bestand eben in seiner erbarmenden und liebenden Zuwendung zum kreatürlichen und vergelichen Leben. Und in der ungeheuer direkten und ungebrochenen Männlichkeit, mit der er die Traurigkeit des irdischen Lebens auf die Leinwand zitierte. – Aber dass es (jedenfalls beim reifen Rembrandt, also bei dem, der nach Saskias Tode zurückblieb) eine Bejahung der Vitalkraft gegeben habe, eine Bejahung, die von Schwermut *nicht* angerührt gewesen wäre, das kann man kaum sagen. *Leben definiert er als Sterben*. – Freilich geschieht es oft, dass er, melancholisch zurückfallend in die Schmuck- und Prunksucht seiner Frühzeit, die *Schwermut verbrämt*: Denken Sie nur an den berühmten «Mann mit dem Goldhelm». Aber wenn er Schwermut prunkhaft darstellte, so eigentlich doch nur, um vor der Folie des vergeblich Glänzenden die Trauer doppelt trauernd zur Schau zu stellen.

I.: Und diese ausschließliche Tönung der Welt durch Vergeblichkeit, die nennen Sie nicht «*gnadelos*»?

H.: Im Gegenteil. Ich würde sogar sagen, dass «*Gnade*» das *Haupt-Thema Rembrandts* ist.

I.: Behaupten Sie damit nicht plötzlich das Gegenteil dessen, was Sie bisher behauptet haben?

H.: Ohne totale Misere gibt es keine Gnade. – Nehmen wir ruhig erst einmal an, Rembrandt habe die gnadenlose Position des Calvinismus akzeptiert: also akzeptiert, dass niemand wisse, ob er der Gnade teilhaftig werden würde oder nicht.

I.: Dafür scheint mir vieles zu sprechen. Schon immer haben mich auf dem «Hundertguldenblatt» jene Schwatzenden und

vom Worte nicht Erreichbaren empört, die von der Gnade einfach ausgeschlossen zu sein schienen.

*H.:* Aber gerade *diese* Situation: der Ausschluss aus der Gnade, die Gnaden-Ungewissheit, in der die meisten Menschen leben, ist, was ihn mit christlichem Erbarmen erfüllt. Die Darstellung des gnadelosen Standes des Menschen bedeutet also nicht im mindesten Verhärtung seinerseits. Ganz im Gegenteil: Es gibt in der Tat zwei Zeugnisse, die beweisen, dass Trauer um den Menschen, *humilitas* und *caritas*, seine eigentliche Stellung zum Menschen war.

*I.:* Aussprüche? Berichtete Taten?

*H.:* Gewiss. – Die Aussprüche und Taten eines malenden Menschen sind freilich in seinen Werken zu suchen. Und in der Handschrift dieser seiner Werke. – Das erste Zeugnis ist Rembrandts *Strich-Geste*. Die stets von oben nach unten zu gehen scheint.

*I.:* Und *das* soll etwas bedeuten?

*H.:* Gewiss. Bei aller Kraft, bei aller Rapidität, ja Nervosität des Striches: Es ist fast immer ein freundlicher, ein entgegenkommender, ein schenkender, ein sich von oben nach unten senkender, ein verzeihender, ein segnender Strich. Niemals ein schlagender oder zustoßender. Und was vom Strich gilt, das gilt auch von den Gesten der dargestellten *Menschen*: Es sind Fallende, Zerknirschte, Tröstende. Das erschütterndste Beispiel ist wohl das späte Bild des «*Verlorenen Sohnes*»: mit der unvergesslichen Geste des alten, über den reuigen Sohn gebeugten Vaters. Wie denn überhaupt *die verzeihende Vater-Figur* eines der immer wiederkehrenden Motive der Rembrandtwelt ist: denn den Menschen empfindet Rembrandt eben als den «*verlorenen Sohn*», der, wer weiß, doch wieder akzeptiert werden wird. – Aber, wie gesagt: selbst in der Handschrift ist diese Attitüde Rembrandts nachweisbar: sein Duktus ist stets *stürzend-bestürzend*: *Kaum jemals werden Sie eine kletternde, eine sich aufrichtende, eine sich nach oben werfende Linie bei ihm finden*. Sein Pinsel und sein Stift sind stets «gnädig»: stets kommen sie von oben. Und Erbarmen führt seine Radiernadel.



I.: Heißt das nicht, aus der Technik auf die Weltanschauung schließen?

H.: Nein. Aus der Geste «schließt» man nicht. In der Geste ist die Seele *unmittelbar* sichtbar. – Und außerdem gibt es eben nichts «nur Technisches». Die graphologischen Charaktere eines Bildes sind von so direkter Wirkung, sie besagen so viel, dass sie eben dasjenige, was Sie «Weltanschauung» nennen, unmittelbar enthüllen. – Aber vielleicht werden Sie das zweite Beweisstück für Rembrandts Erbarmen und Freundlichkeit überzeugender finden.

I.: Und das ist?

H.: Das *Licht*.

I.: Also ein malerisch-technisches Mittel.

H.: Aber ich sage Ihnen doch: es gibt nichts Technisches, das *nur* technisch wäre.

I.: Sie werden doch nicht behaupten, der goldene Lichtozean, der die «Nachtwache» durchflutet, habe irgendetwas mit «Gnade» zu tun.

H.: Selbst in der «Nachtwache». Darüber werden wir nachher noch ausführlicher zu reden haben. – Aber wenden wir uns erst einmal einem anderen Bilde zu: Zum Beispiel der «Vision des Propheten Daniel»; mit seinem hell leuchtenden Engel, dessen Lichtschein sich auf der Wange Daniels reflektiert. Oder denken Sie noch einmal an die tröstliche Wärme des goldenen Lichtscheins auf «Bathsebas» verbrauchtem Leibe.

I.: Beleuchtungseffekte. Wie sie auch Correggio verwendet hat. Und der Deutsche Elsheimer. Oder wiederum Caravaggio, dem es Spaß machte, seine Figuren von oben zu belichten.

H.: Spaß? Glauben Sie wirklich, der Zwang, unter dem ein Maler steht, sei «Spaß»? Es sei eine Laune, wenn ein Maler den Menschen nicht einfach als sichtbar voraussetze, sondern als ein Wesen darstelle, das *eigentlich unsichtbar* ist oder *mindestens unscheinbar*, und das, *um* sichtbar zu werden, sein Licht *empfangen* muss?

I.: Was meinen Sie mit «*eigentlich unsichtbar*»?

H.: Ist es Ihnen denn niemals aufgefallen, dass Rembrandts Figuren aus dem Dunkel, in dem sie ihr verschüttetes und ver-

schattetes Dasein führen, erst durch das Licht *herausgebildet* werden müssen? Dass sie von sich aus keinen Bestand und keine Kontur haben, sondern gewissermaßen auf das Licht *warten* müssen, um sichtbare Existenz zu gewinnen? Glauben Sie, eine so eigentümliche Aussage über die «Unscheinbarkeit», die erst durch den Lichtschein zur Welt kommt, die sei ein rein technischer Trick?

I.: Das ist mir vollkommen unverständlich. Ist denn nicht für jeden, und am selbstverständlichsten für den Maler, die Welt eo ipso als *sichtbare Welt* vorausgesetzt? Und Ding und Wesen als eindeutig begrenzt?

H.: Dass, was ist, eo ipso auch sichtbar sei, ist eine ganz bestimmte Metaphysik. Können Sie sich keine Metaphysik vorstellen, in der das Geschaffene, eben gerade auf Grund seiner Kreatürlichkeit, so unscheinbar ist, so wenig der Rede und des Blickes wert, dass es, *um* Anblick zu werden, *um* (im metaphysischen oder religiösen Sinne) «Ansehen» zu gewinnen, erst durch ein Licht entdeckt, beschienen und aus dem Dunkel seiner Unscheinbarkeit gerettet werden muss?

I.: Sie verwirren mich: denn ich hielt das Licht in der Malerei für ein ausschließlich koloristisches Phänomen.

H.: Wenn das der Fall wäre, dann hätten sich Rembrandt oder Correggio ja auf abstrakte Farbsymphonien beschränken können. Schließlich ist es kein Zufall, *was* sie durch Beleuchtung «koloristisch» herausheben. Aber seien wir konkreter: *Was* beleuchtet denn die Rembrandt'schen Menschen? Natürliches Licht? Die Sonne? Oder künstliches Licht?

I. (zögernd): Kann man das so generell beantworten?

H.: Vielleicht nicht. Natürlich gibt es viele Stücke, auf denen es eindeutig die Sonne ist (zum Beispiel der Hieronymus), andere wieder, auf denen es unzweideutig eine Fackel ist (zum Beispiel die Kreuzabnahme). Aber diese identifizierbaren Lichtquellen sind doch zumeist nur *Vorwände*.

I.: Vorwände? Vorwände wofür?

H.: Vorwände für ein Licht, dessen Bewandtnis mit Sonne oder Fackel nicht erschöpft ist. – Denken Sie einmal an die großartige Radierung «*Die drei Kreuze*», auf der ein riesiger

scheinwerferhafter Lichtkegel vom Himmel fällt und den Ge-  
kreuzigten und die zwei Schächer – nein, nicht nur «beleuch-  
tet», sondern aus der Nacht *herausbebt*. – Ist das die Sonne,  
die da leuchtet? Oder etwa eine Fackel?

I.: Ehrlich gesagt: weder – noch.

H.: Aber *was*? Ich denke – Sie betonten das vorhin ja mit sol-  
chem Nachdruck –, Rembrandt sei ein so gnadenloser Realist  
gewesen.

I. (*kleinmütiger*): Etwas aus einer – *anderen Welt*, wollen Sie  
sagen?

H.: Jawohl, aus einer anderen Welt. *Darin ist er durchaus Barock-  
maler.*

I.: Sie meinen, weil er trotz seines Realismus – das Supranaturale  
einbrechen lässt?

H.: «Einbrechen» ist ein ausgezeichnete Ausdruck. Denn ge-  
wöhnlich ist es eben nicht eine selbst sichtbare supranaturale  
Region, die Rembrandt zeigt, sondern eben ein Schein, der  
von dort auf das Hiesige fällt. Obwohl – und das war im Rea-  
lismus des damaligen Holland etwas sehr Unerhörtes und bei-  
nahe Katholisierendes – zuweilen der Himmel selbst aufge-  
rissen wird und das Überirdische selbst gezeigt wird: wie etwa  
auf der großartigen frühen Radierung «Die Verkündigung an  
die Hirten», auf der der Engelreigen und der verkündende  
Engel im Himmel in strahlender Herrlichkeit gezeigt wer-  
den. – Aber das ist selten. Gewöhnlich reißt er nur die Fenster  
auf, um die Lichtbotschaft vom Jenseits hereinbrechen zu las-  
sen in diese unsere diesseitige Welt. Die Beziehung zum Über-  
irdischen ist – ich weiß: der Ausdruck wird Sie erst einmal be-  
fremden – viel eher *akustisch* als *optisch*.

I. (*befremdet*): Akustisch? Was hat das Akustische mit der Welt  
des Sichtbaren und mit Malerei zu tun?

H.: Die Stimme kommt an und ist dort, wo sie gehört wird. Das  
Sichtbare dagegen bleibt dort, wo es ist. – Das Hörbare ist  
omnipräsent; das Sichtbare gebunden an seinen eindeutigen  
Platz. – Dem Hörbaren braucht man sich nicht zuzuwenden,  
dem Sichtbaren muss man es. Das *Licht* Rembrandts, das zu-  
meist die Lichtquelle nicht sehen lässt; und das da-ist, obwohl

es von anderswo kommt, *entspricht* dem *Schall* und dem *Worte: es ist die in Sichtbarkeit übersetzte Stimme des gnädigen Gottes; das Wort im Idiom des Optischen*. Denn Gott ist ja in der jüdisch-christlichen Tradition im Unterschied zu den griechischen Göttern ein *hörbarer Gott*, ein Gott des *Wortes*; ein Gott, dem man *lauscht*, den man aber nicht sieht. Und auch wir sprechen ja von der *Stimme* des Gewissens, in der wir ihn erfahren.

I.: Ist das nun nicht wirklich reine Spekulation: einen Maler mit der akustischen Sphäre so in Verbindung zu setzen?

H.: Es wäre spekulativ, wenn nicht die von Rembrandt gezeigten Menschen – eben selbst *als* akustische Wesen gezeigt würden.

I.: Was heißt das?

H.: Dass sie als *lauschende* Wesen gezeigt werden. Was wir vorhin über den eigentümlich verloschenen und blinden Blick der Rembrandtwesen formuliert haben, erhält hier nun seine Aufklärung und Bestätigung: *die Wesen sehen nicht, weil sie lauschen*; und da Lauschen, im Unterschied zum Spähen, nirgendwohin abzielt, scheinen sie völlig in sich selbst versunken. Und abwartend, ob von irgendwo etwas kommen werde. Lauschen ist *Intensität ohne Aktivität*: und das ist, wie Sie wohl zugeben werden, das Charakteristikum der Rembrandt'schen Menschen. Es gibt nichts, was Ihrem italienischen Begriff des «jettatore», des machtvollen Blickwerfers, schärfer entgegengesetzt wäre als diese lauschende, inaktive, auf nichts ausgerichtete Intensität.

I.: Sie würden also sagen: das Wesentliche sei die völlige Inaktivität dieser Wesen?

H.: Die *Passivität*, wenn Sie das Wort ernst nehmen: nämlich der Zustand, in dem man zum bloßen *Erleiden* der kreatürlichen Existenz verurteilt, vielleicht (aber auch das nur «erleidend») der Gnade teilhaftig werden wird.

I.: Können Sie mir dafür ein Beispiel anführen?

H.: Schwer, dafür kein Beispiel anzuführen, weil eigentlich alle Wesen im Werke des reifen Rembrandt *lauschende Menschen* sind. Der Modellfall ist der lauschende *Matthäus*, dem von

hinten diktiert wird: zu dem also das Wort kommt, ohne dass er die Lautquelle selbst wahrnehme. Aber was von ihm gilt, gilt auch von Saul, der Davids Harfenspiel hört, ohne David auch nur im mindesten anzusehen. Denn die Stimme ist *da*, auch wenn man sie nicht anvisiert. Das geht so weit, dass man behaupten könnte, dass sich auf Rembrandts Bildern Menschen kaum je gegenseitig anblicken – was gerade den Gruppenbildern eine besonders melancholische Note verleiht: Es gibt wohl kein intimeres, zarteres Doppelbild als das des Ehepaares, wohl des Titus mit seiner jungen ältlichen Frau: Keiner blickt irgendwohin; aber seine Hand ruht auf ihrer Brust, und ihre Finger liegen wiederum behutsam auf seinen. Sie reden nicht, sie blicken einander nicht an; sie erdulden gemeinsam lauschend ihre Existenz.

*I.:* Das ist alles aufs Tiefste verwirrend. Schließlich sind Maler Künstler, für die das Sehen und das Sichtbare und das Sichtbarmachen das Wichtigste auf der Welt ist. Und Sie behaupten nun, dass für Rembrandt der sehende Mensch gar nicht im Vordergrund stand? Dass er den nicht-sehenden Menschen auf seinen Bildern zur Sichtbarkeit brachte. Ist das nicht paradox?

*H.:* Dass da ein eigentümlicher und sehr großartiger Widerspruch vorliegt, will ich gar nicht bestreiten. Aber letztlich ist es die Paradoxie, die der *christlichen Kunst als solcher innewohnt*.

*I.:* Wie meinen Sie das?

*H.:* Auf eigene Sichtbarkeit Wert legen, ist, religiös gesehen, «eitel». Für den Frommen ist die Tatsache, *dass* er sichtbar ist, dass er aussieht, gewissermaßen etwas, was gegen seinen Willen vor sich geht. Sich-zeigen ist unbescheiden. Sich nicht zeigen: das heißt: Scham, ein Positivum. *Die Paradoxie Rembrandts besteht nun darin, dass er Menschen zeigt, die sich nicht zeigen*; die gewissermaßen von ihrer Sichtbarkeit überhaupt nichts wissen. Die wider Willen sichtbar sind und gewiss keine Freude an ihrer Sichtbarkeit haben. Deshalb sind seine Wesen nicht «schön». Und darum empfinden Sie sie sogar als durchwegs hässlich. Denn *zur Schönheit gehört die*

*Bejahung der eigenen Sichtbarkeit*, die Identifizierung mit dem eigenen Aussehen; die stolze Freude darüber, so auszu-sehen, wie man ist; und so zu sein, wie man aussieht. *Diese Freude gibt es bei Rembrandt nicht.*

I.: Würden Sie sagen, keines dieser Wesen wisse, dass es aus-sieht? Keines sei eitel?

H.: O doch, es gibt schon welche, die wissen. Wenn sich der alte Rembrandt in seinen Selbstbildnissen darstellt, dann weiß er von seinem Aussehen durchaus; aber er bestraft gewisser-maßen die Tatsache, dass er «aussieht», durch rücksichtslose-ste Bloßstellung seines zerrütteten Gesichts. *Die Spätbildnisse sind Verhöhnungen des eigenen Aussehens, große Exemplare der barocken vanitas-Darstellungen.* Denn eigentlich hatte er als Kreatur eben im «Dunkel», «keines Blickes würdig», «un-ansehnlich» und «unscheinbar» zu sein.

I.: Würden Sie also – wie soll ich es ausdrücken? – seine späten Selbstbildnisse «religiöse Karikaturen» nennen?

H.: «Karikaturen»? Das Wort ist wohl nicht am Platze. – *So wenig es in seiner Welt «Schönheit» in eurem Sinne gibt* (son-der-nur den Prunk der Schwermut und die Verklärung des Kreatürlichen), *so wenig gibt es das ausgesprochen Verzerrte und Karikaturistische.* Wenn er Karikaturist war, so nicht einer, der dieses oder jenes Aussehen verhöhn-te, sondern einer, der das Aussehen als solches verhöhn-te. Leonardos Skizzen ent-halten mehr Fratzen als das ganze (wie Sie meinten, von Häss-lichkeit volle) Opus Rembrandts.

I.: Sonderbar.

H.: Was ist sonderbar?

I.: Solange ich Ihren Gedanken zuhöre, scheinen sie mir plausi-bel.

H.: Aber?

I.: Aber ich brauche nur einen Augenblick lang auf mich selbst zurückzufallen, und schon bin ich wieder sprachlos vor Stau-nen. Denn dass so ein Mann, für den der Mensch eigentlich «unscheinbar» ist, dass gerade ein solcher Mann – *Maler* wird, also, das ist mir einfach unerfindlich. Schließlich heißt Malen doch «Ja sagen» zur Sichtbarkeit der Welt.

H.: Das leugne ich nicht. Und das gilt natürlich auch von Rembrandt. Denn er lebte mit dem Stift in der Hand. Als unersättlicher Zeichner.

I.: Aber eben als ein «negativer»: da er eben das Sichtbare als *unscheinbar* aufzeichnete?

H.: Richtig: Als Reporter aus Erbarmen.

I.: Und *begann* er auch so? Es scheint mir einfach unvorstellbar, dass ein Mann mit einer so deutlichen Lust, das Wirkliche in flagranti zu ertappen – dass ein solcher Mann als Reporter aus Erbarmen und als Verkörperung der Uneitelkeit begonnen habe.

H.: Da haben Sie auch ganz recht. Mit dem *Gegenteil* fing er an. Höchst ehrgeizig; und voll von theatralischer Eitelkeit; und seine Stücke, vergleicht man sie mit den Stücken seiner realistischen Zeitgenossen, haben etwas durchaus Parvenuhaftes an sich. O nein, bescheiden begann er durchaus nicht. Als er, vom Lande, aus der «Provinz», nach Amsterdam kam, entschlossen die Weltstadt zu erobern, und bereit, mit allen barocken und humanistisch-mythologischen Schmuckstücken der damaligen Bildungswelt, die er auf der Universität Leyden kennengelernt hatte, aufzutrompfen – von «Affinität zum Unscheinbaren» konnte da wahrhaftig keine Rede sein. Die Heirat Saskias, die aus dem wohlhabendsten Bürgertum stammte, war durchaus ein sich-Heraufheiraten. Und das schönste Haus musste er besitzen. Und die halbe Welt: Waffen und Schmuck und Kostüme und Bilder – zahllose Bilder eures Rom; und schien außerordentlich zufrieden mit sich selbst; und von einer Eitelkeit, die in der Geschichte der Malerei kaum ihresgleichen hat: die Zahl seiner Selbstporträts ist mit bloßem Studieninteresse kaum erklärt. Ja, soweit das in der calvinistischen und bürgerlichen Umwelt Amsterdams möglich war, wäre er am Liebsten der *Rubens von Amsterdam* geworden.

I.: Und?

H.: Das brach alles zusammen. Obwohl das Prestige, das er hatte, bereits ungeheuer war. Das brach zusammen – und *Rembrandt entstand*.

I.: Und wie geschah das? Durch eine Konversion?

H.: Von einer solchen wissen wir nichts. Und zwischen den frühen lärmenden und opernhafte Stücken sind immer schon andere, die den stillen und religiösen von später prophetisch ankündigen – so wie seine späteren Bilder durchaus noch Reste der Prunksucht von früher enthalten, seine Liebe zu Kostümen, Edelsteinen, Metallglanz. Aber *wie* der Umschlag vor sich ging, wer wollte das nachzeichnen? Drei Kinder starben. Nach diesen starb ihm Saskia, die für ihn der Inbegriff vollen Lebens und gesellschaftlichen Aufstiegs und Erfolgs gewesen war. Und er saß da mit einem kleinen Buben Titus und einer etwas hexenhaften Amme im Haus, die er – ehe Hendrickje, die Trösterin seines Lebens, auftauchte – in melancholischem Zorn und in selbstzerstörerischer Wut, zu seiner Geliebten gemacht hatte. Und dann kam bald der finanzielle Zusammenbruch, die Verauktionierung seiner Sammlung, sein Umzug in bescheidenste Verhältnisse – aber damit greife ich bereits vor: denn dazwischen gab es seine *Unrühmlichkeit als Maler*.

I.: Was meinen Sie damit? Hatte er denn seinen Ruhm nicht bereits fest begründet?

H.: Ja und nein. – Und damit kommen wir von Neuem zu dem eigentümlichen zweideutigen Platz, den sein Werk *zwischen Realismus* und – ja wie wollen wir es nennen? – *metaphysischer Malerei* einnahm. Berühmt war er durchaus; sehr bald nach seiner Ankunft in Amsterdam; sowohl als außerordentlich hochbezahlter Porträtist, gewissermaßen als der erste Photograph des wohlhabenden Bürgertums; wie auch als Meister der Radierung. – Aber dann kam ein Auftrag, der ihn aufs Entsetzlichste auf die Probe stellte: ein reiner Porträt- (sagen wir ein *Gruppenphoto*-) *Auftrag* an ihn, dessen Seele bereits bewegt war von den maßlosesten unrealistischen Bildträumen; und was er tat, war, dass er *statt eines Photos – Metaphysik* lieferte. – Der Auftrag lautete, das Gruppenbild eines Schützenvereins zu malen.

I.: Das muss doch eine Kleinigkeit für Rembrandt gewesen sein. Porträtähnlichkeit war doch etwas, was er gar nicht verfehlen



konnte. Selbst für uns ist die innere Wahrheit der Bildnisse ja noch völlig überzeugend.

H.: Das stimmt schon. Und dafür war er auch bekannt. Aber was die Herren wünschten, war nicht nur die Porträtähnlichkeit, sondern auch *etwas, was dem Menschen-Begriff Rembrandts*, den wir ja kennen, durchaus *widersprach*: nämlich in ihrer ganzen spießhaften Selbstherrlichkeit dargestellt zu werden. Und da sie ja als Bürger keine höfische oder kirchliche Hierarchie bildeten, verlangten sie auch, dass jeder ungefähr gleich groß und gleich wichtig dargestellt werde. Was sie aus politischen Gründen verlangten, war das simple künstlerische Prinzip der bloßen, keine Ungerechtigkeit zulassenden, *Reihen-Komposition*.

I.: Und bei dieser einfachen Aufgabe hat Rembrandt versagt?

H.: Gut, dass Sie diesen Ausdruck «Komposition» in die Unterhaltung werfen. Das Wort wird uns nachher nämlich weiterhelfen. Aber sprechen wir erst einmal von der menschlichen Aufgabe. Da standen also die Herren, biedere Vereinsmitglieder, sechzehn kräftige stolze Männer und waren gierig auf ihr Konterfei. Und vor ihnen steht ein Maler, der aus religiösen Gründen der Wichtigtuerei skeptisch gegenübersteht; und der sie, obwohl er sie scheinbar porträtiert, durch diese Porträtierung zum *Tode durch Irrelevanz* verurteilt.

I.: Wie ist das möglich? *Zeichnend zeichnet man doch das Gezeichnete eo ipso aus?* Oder nicht?

H.: Aber er zeichnete oder malte sie eben gar nicht. Das heißt: Er machte sie gar nicht zum Haupt-Sujet.

I.: Sondern *was?*

H.: Das ist gar nicht so leicht zu beantworten. Dass er zwar die sechzehn Schützen anvisierte, das ist nicht zu bestreiten; aber was er malte, war eine Welt, die aus Dunkel und Licht bestand, und in der es Einzelwesen und Einzelgegenstände eigentlich gar nicht gab, höchstens als Wellen im Meer von Licht und Dunkel; oder als Klippen, an denen Licht oder Dunkel versprühte. – Die Porträtierten aber hatte er zu *metaphysisch zweitrangigen Wesen* degradiert; ja, manche von ihnen eigentlich gar nicht herausgelöst aus dem Dunkel.

I.: Sie also zu *Statisten* gemacht?

H.: So können Sie es nennen. Nur ist eben entscheidend: zu *Statisten von was*? Und die Antwort auf diese Frage lautet: *Zu Statisten einer Aktion, die gar keine menschliche Aktion mehr ist, sondern eine metaphysische oder religiöse*. Denn dargestellt ist eben ausschließlich der Durchbruch des Lichts in das amorphe Dunkel der Welt; jener Durchbruch, über den wir vorhin ja gesprochen haben. – Die armen Porträtierten aber, die betrog Rembrandt einfach: denn er benutzte sie einfach als Ausreden für sein metaphysisches Bild; und, obwohl sie an einem solchen natürlich nicht das mindeste Interesse haben konnten, als dessen Financiers. Die Indignation der Herren ist weiß Gott begreiflich.

I.: Ungeheuerlich. Ich wäre auch indigniert gewesen.

H.: Ich auch. – (*Belustigt*) Ja, das kommt davon, wenn man einem Metaphysiker einen photographischen Auftrag erteilt. – Und trotzdem ...

I.: *Was*? Sie wollen für diese Ungeheuerlichkeit eine Entschuldigung finden?

H.: O ja. Denn was da vor sich ging, war in gewissem Sinne gar nicht Rembrandts Schuld.

I.: Sondern?

H.: Sondern *ein typisches Barockgeschehen*: Rubens zum Beispiel *durfte*, als er Porträtaufträge ausführte (denken wir etwa an die Maria Medici-Serie), durchaus ins Übersinnliche, ins Apotheotische, ins Mythologische abschweifen. Also den realistischen Auftrag mit etwas höchst Unrealistischem kombinieren. Diese Kombination, um nicht zu sagen: Kollision der zwei Ebenen gehörte durchaus zur Bestellung.

I.: Das mag zutreffen. Aber *hier*, im Falle der «Nachtwache», muss das Problem irgendwie anders liegen. Hier stimmt etwas nicht.

H.: Natürlich nicht. – Was die Herren sich wünschten, das wissen wir ja aus den Gruppendarstellungen geringerer Künstler, die den bescheidenen, wenn auch selbstgefälligen Aufträgen besser nachkamen, weil sie unter keinem heiligen Wahnsinn litten, der die Durchführung ihrer Aufträge sabotiert hätte. –

Und was man voll Verve, Nüchternheit und sogar Delikatesse aus einem solchen Auftrag machen konnte, das bezeugt ja durch seine Gruppenbilder Frans Hals. Der sich ja sogar darauf einließ, den gleichen Anspruch der gleichberechtigten Mitglieder dadurch zu erfüllen, dass er aufs Simpelste einen neben den anderen stellte.

I.: Sie meinen also: Rembrandt scheiterte hier, weil er als heimlicher Barockmaler an eine absolut anti-barocke Aufgabe ging?

H.: Richtig.

I.: Und die einfache Kompositionsaufgabe konnte er nicht erfüllen, weil er auf seine komplizierten barocken Kompositionsprinzipien nicht verzichten konnte?

H.: «Komposition»! Was Sie nur immer mit «Komposition» haben!

I. (*erstaunt*): Ja glauben Sie denn, es gebe (sagen wir: abgesehen von wirklich vor der Natur rasch hingestrichenen Skizzen) unkomponierte Bilder?

H.: Eben *das* habe ich im Sinne. Freilich glaube ich das.

I.: Schön: verschiedene *Arten* von Komposition; *die* mag es geben. – Dass, sagen wir: ein lang-wandiges Fresco, das wie ein Festzug immer weiter geht, eine andere Kompositionsart erfordert als ein übersehbares Wandbild ...

H.: Nein, nein, nein! Was hier zur Debatte steht, ist weit grundsätzlicher. – Sie werden ja zugeben, dass der Maler, der «komponiert», wie immer er komponiert, von einer bestimmten Metaphysik ausgeht.

I.: Was?

H.: Aber ich bitte Sie! Das liegt doch auf der Hand! Und verblüffen kann das wahrhaftig nur denjenigen, der hübsch säuberlich die sogenannten «Kultursparten» voneinander scheidet.

I.: Und wie meinen Sie das?

H.: Dass, wer «komponiert», das Einzelne, das Individuelle, das begrenzte Teilstück als das *Elementare* und *Positive* unterstellt; das Zusammengesetzte dagegen, das «Komponierte», als das Zweite und Nachträgliche. Komponiert ist zum Beispiel das Haus; vor diesem *da* die Quader. – *Komponisten sind*

*Architekten in der Fläche.* Und dass eure großen Renaissance-Künstler oft beides waren: Architekten *und* Maler, das war kein Zufall. Aber schon Tintoretto war kein Architekt mehr. Und Rembrandt gewiss alles andere als das.

I.: Sie meinen: weil er nicht vom Teil ausging?

H.: Gewiss. – Was für Rembrandt das Einzelne bedeutete: der Einzelmensch (und ebenso das Einzelding), das wissen wir ja: etwas Kreatürliches, etwas Bestandloses und Unselbstständiges; etwas das, obwohl irgendwie seiend, doch bereits den Todeskeim des Nichtseins in sich trägt. *Aus solchem Nicht-seienden sollte er die Welt zusammensetzen?*

I. (*nachdenkend*): Sie meinen: primär «wirklich» und ... wirklich «primär» war für ihn etwas anderes?

H.: Wir wissen ja, *was*. Das Dunkel und das Licht. Das Dunkel, das das Einzelne, noch kaum individuiert, in sich birgt; und das Licht, das dieses kaum Individuierte aus dem Dunkel erst herauslöst: Erst der Schein des Lichts gibt dem Einzelnen überhaupt den Anschein eines Bestandes. Von sich aus hat das Einzelne bei Rembrandt auch gar keine *Kontur*: denn «Kontur» bedeutet ja: Selbstständigkeit und gewissermaßen metaphysische Autarkie eines Wesens.

I.: Und Sie meinen, aus diesem Grunde sei Rembrandt, wie unerreicht als Zeichner er auch gewesen sein mag, niemals *Konturen-Zeichner* gewesen?

H.: Richtig. – Und das gilt von den Barockmalern in genere. – Sondern ein Beleuchter war er eben. Und was im Licht erschien, war auch nicht eigentlich Grenze oder Kontur.

I.: Sondern?

H.: Schwer zu sagen, was. Wir werden wohl auf das Wort «Seele» nicht verzichten können. – Und finden Sie nicht, dass dieses «*Herausleuchten*» des Einzelnen aus dem Grunde das deutliche *Gegen-Prinzip* gegen «Komponieren» ist? Warum stutzen Sie?

I.: Weil mich das aufs Frappanteste an den Ausspruch Michelangelos gemahnt, er stelle seine Figuren nicht her, sondern er «befreie» sie aus dem Steine.

H.: Womit er tatsächlich dem Barock seine Parole gab. – Natur-

lich unterscheidet sich der Grund, aus dem Rembrandt das Einzelne herausholte, sehr wesentlich von dem Stein Michelangelos. Aber dennoch darf man wohl sagen, dass, was für diesen der Meißel gewesen, für Rembrandt das Licht war: das Instrument, mit dessen Hilfe er das Verdunkelte und Einzelne erst freigab. – Völlig evident ist sein Nicht-Komponieren ja bei seinen Landschaften, die er ja gewiss nicht als Ding-Summe oder -konstellation aus Baum und Windmühle zusammensetzte; vielmehr gewannen Baum und Windmühle erst innerhalb, ja aus der Atmosphäre heraus, ihr Aussehen. Hören Sie gut in das Wort «*auftauchen*». Sie «*tauchen auf*». Vor einem Baum von Raffael ist dieser Ausdruck unanwendbar: er ist da; er taucht nicht auf.

I.: Und – was hat das alles mit der «Nachtwache» zu tun?

H.: Aber wir *sind* ja bei der «Nachtwache»! *Die Herren auf dem Bilde «tauchen» nur «auf»*. Stellen Sie sich die Herren vor: Jeder hatte den Wunsch gehabt, sich als sich selbst zu sehen: denn jeder *war* ja wer. Und stattdessen durfte er für sein gutes Geld nur gerade einmal einen Moment lang «auftauchen»; und so, dass er vermutlich im nächsten Augenblick im Dunkel wieder ertrinken würde. Und manche von ihnen durften ja noch nicht einmal *das*; sondern staken oder schwammen noch immer irgendwo im Dunkel, der Gnade des Lichtes nicht teilhaftig; und ohne jede Sicherheit, je auftauchen zu dürfen. Kurz: *Zeig, wer wir sind!*, hatten sie verlangt. Und statt diesen ihren selbstgefälligen Wunsch erfüllt zu sehen, tönte ihnen eine Stimme entgegen: eine Stimme voll Trauer, Schönheit, Skepsis und vielleicht sogar ein wenig voll Hohn: «*Aber wer seid Ihr denn schon?*» – Und dieses: «*Aber wer seid Ihr denn schon?*» tönt uns aus jedem seiner Bilder entgegen.

## ITALIEN-TAGEBÜCHER

### Über die Nachhut der Geschichte Vorfragen auf einer Kunstreise [1954]

*Bahn, Wien – Udine, Juni 1954*

Gestern Abend noch in einem Alban-Berg-Konzert. – Künftige Historiker werden natürlich aus dieser Musik auf die Empfindungsart der Wiener der zwanziger Jahre zurückschließen, so wie wir aus griechischen Kunstwerken auf die Empfindungsart der Antike zurückschließen. Sie werden unrecht haben. Die für Berg so eigentümliche Kombination von Konstruktivität und Fiebrigkeit war damals ganz uncharakteristisch. – Aber nicht weniger würden sie irren, wenn sie seinen Stil einfach als Vorwegnahme eines späteren deuteten: Der heutige Stil schließt an seinen nicht an. *Er war weder Spiegelung noch Antizipation.*

Damit ist keine Kritik Bergs beabsichtigt. Berg war kein Einzelfall. Es gibt Hunderte von Kunstwerken, die sich dieser Alternative gleichfalls entzogen. – Mein Argument richtet sich vielmehr gegen etwas Grundsätzliches: gegen das, der Alternative zugrundeliegende, geschichtsphilosophische Schema, das uns keine Wahl lässt außerhalb der zwei Deutungen «*Reflex*» und «*Antizipation*». Die Alternative ist falsch. *Die meisten Kunstwerke stehen quer zur Geschichte.* Was heißt das?

Es gibt keinen geschichtlichen Augenblick, der für sich selbst Zeit hätte; Zeit genug, um zu sich selbst zu kommen; Zeit genug, um alle diejenigen Motive, die in ihm angelegt sind, bis zu deren äußersten Konsequenzen zu verfolgen und sie bis zur letzten

Intensität und Reife vorzutreiben. Das meiste bricht im embryonalen Zustand ab, kommt nicht «zu sich», sondern sofort zu etwas anderem, nämlich zum nächsten Augenblick, der wiederum, noch embryonal, vom übernächsten abgelöst wird. Time goes on.

Vielleicht geht die geschichtliche Zeit nur deshalb weiter, weil sich keine dieser Möglichkeiten Zeit für sich selbst nimmt, keine die Zeit, reell zu werden und reif – gleichviel, so paradox es klingen mag: Gerade dasjenige, was wir die «*wirkliche* Geschichte» nennen, besteht aus einer Serie von *Keimen*, die, gerade weil sie *nicht* bleiben, immer nur *Keime* bleiben. Wenn Hegelianer oder Fortschrittsideologen den Reifungsprozess in den Fortgang der Geschichte selbst verlegten: also im Augenblick B die Realisierung von A sahen und im Augenblick C die von B, so war das eine optimistische Spekulation: sie unterschlugen dabei die Tatsache, dass das Morgen in der Geschichte zumeist zu früh einsetzt: also ehe es dem Heute vergönnt ist, sich als sich selbst zu etablieren; *dass die Geschichte sich also durch ihr Weitergehen selbst versäumt*. Niemand, der Geschichte miterlebt oder auch nur unbefangen studiert, kann sich der optimistischen Spekulation, dass Geschichte ein Reifungsprozess ist, anschließen. Mindestens für die heutige, in der Epoche des beschleunigten Geschichtstempos ablaufende Geschichte ist solche «Selbstversäumnis» unbestreitbar: Was heute geschieht, verläuft zumeist wie das Leben eines Menschen, der Mann zu sein hat, ehe er Jüngling sein durfte; und Greis werden muss, ehe er die Chance ergreifen konnte, als Mann das zu «werden», was er «ist»; oder wie die Geschlechterfolge jener isländischen Schmetterlinge, denen es nur in seltensten Fällen erlaubt ist, wirklich Schmetterlinge zu werden, weil sie, gehetzt durch die Kürze des Sommers, schon als Raupen gezwungen waren, Reproduktionsfähigkeit zu entwickeln, sodass sie sich nun als Geschlechterfolge von Raupen entwickeln, die von ihren «Überraupen» = dem Schmetterlingsdasein vielleicht gar nichts mehr wissen. Geschieht es nun aber, dass eine dieser Raupen durch eine besondere Gunst doch das Schmetterlingsdasein erreicht, dann steht sie «*quer zur Geschichte*» der Raupen. Dieses Beispiel kann wirklich deutlich

machen, was «quer zur Geschichte stehen» bedeutet. Einerseits ist der Schmetterling allen Raupen *voraus*, da er das erreicht hat, was sie «*noch nicht*» sind; andererseits aber ist er, da er einer Raupengeneration angehört hatte, die bereits weitergezeugt hat, *überholt* durch ein neues Raupengeschlecht. Dieses Zugleich von «voraus» und «überholt» scheint auf den ersten Blick etwas höchst Sonderbares; nirgends finden wir die Erscheinung beschrieben. Aber in Wirklichkeit ist uns das Phänomen durchaus vertraut. Und zwar eben durch die großen Kunstwerke. Denn sie sind das, was «quersteht» in unserer Geschichte. Nicht etwa, dass sie «geschichtsunabhängig» wären, Meteorsteine im Fluss der Zeit, «ewige Werte» oder dergleichen. Im Gegenteil: trotz ihres Querstandes sind gerade *sie die* Geschichte, da ja in ihnen jene Möglichkeiten, die jeder geschichtliche Augenblick birgt, die aber eben bloß «raupenhaft» bleiben, bis zum äußersten verfolgt und verwirklicht werden. Nun gehört aber – und dadurch wird das Problem so entsetzlich undurchsichtig – «Zeit» dazu, diese Ausbildung durchzuführen: während der geschichtliche Augenblick A in einem Kunstwerk bis zum letzten durchverfolgt wird, fließt die Geschichte zu B und C weiter und überspült diese Aktion – sodass die Kunstwerke, obwohl Kinder des Flusses, nun quer zu ihm stehen und gewissermaßen als Proteste gegen dessen Zweidimensionalität und als «Architekturen, die nie gebaut wurden», ins Leere des niemals Ereigneten hineinragen. Soviel ist aber deutlich: weder sind sie Spiegel *ihrer* Zeit noch Antizipationen einer *späteren*. Nicht ihrer: denn diese war ja potentiell geblieben; nicht einer späteren: denn diese ist ja bereits bei anderem.

«Sackgassen sind sie also», wird man einwenden, «da sie so konsequent Richtungen verfolgen, die nicht die Straßenrichtung der weitergehenden Geschichte ist». Vielleicht. Sackgassen freilich in jenem Sinn, in dem die glücklich Schmetterlinge gewordenen Raupen Sackgassen in der Geschichte der Raupen sind. Aber auf den Ausdruck kommt es nicht an. Entscheidend ist, dass der Künstler sich beharrlich bei jener «Sache» aufhält, die in der Konstellation des geschichtlichen Augenblicks, da er begann, gemeint gewesen war; und dass er die Möglichkeiten dieser Sache



auch dann noch weiterverfolgt, wenn die Konstellation bereits passé ist und einem neuen Augenblick bereits Platz gemacht hat. Die Arbeit findet durchaus auf der Straße der Geschichte statt. Aber nicht, wie die Arbeit der mitrennenden, au courant bleibenden Journalisten, sondern wie die der Tiefbauarbeiter, die hinten zurückbleiben. Ja, große Kunstwerke bleiben zurück. Das klingt ungewohnt, sogar skandalisierend; aber zu glauben, dass man schwierige Kunstwerke nur deshalb nicht verstehe, weil man nicht in die Zukunft vorausdenken oder fühlen könne, ist ein Vorurteil, ein Teil des Fortschritt-Vorurteils; viele versteht man gerade deshalb nicht, weil sie die Konsequenzen, die nie geahnten Konsequenzen, des bereits vergessenen Gestern präsentieren; weil die Kunstwerke nicht Avantgardisten waren, sondern *Aprèsgardisten: Nachhut der Geschichte*. – Bach war dem Rokoko dunkel.

Wenn es wahr ist, dass die Kunst *dasjenige* verwirklicht, worüber die Geschichte in ihrer Eile hinweggeht, dann ist «Kunstgeschichte» ein höchst wunderliches Phänomen: nämlich die Geschichte des geschichtlich nie Ereigneten, eine Phantomgeschichte ... was aber nicht etwa bedeutet, dass sie eine Geschichte des Scheins sei; vielmehr eine Rettungsgeschichte der von der Geschichte unterschlagenen, ihrer sich selbst missgönnten Möglichkeiten.

Goethe sagt im «Wilhelm Meister» vom Schauspieler, er habe die Chance, mindestens im Schein *das* zu sein, was er, obwohl er es hätte sein können, durch seine faktische Existenz versäumt habe. Mutatis mutandis gilt das von der Geschichte im Ganzen: durch die Kunst gewährt sie sich den Vorteil, mindestens als Bild dasjenige zu werden, worum sie sich durch ihre ständige Selbstveränderung grundsätzlich betrügt.

*Im Karst*

Mit «Ewigkeit» oder dergleichen hat der «Querstand» so wenig zu tun, dass umgekehrt das Querstehende sogar – wenn dieser Komparativ erlaubt ist – «momentgebundener» ist als anderes Geschichtliches. Das vorhin zitierte Buch «Architekturen, die nie gebaut wurden» macht das deutlich. Dieses Buch handelte

nämlich von jenen Architekturentwürfen, in denen der Stilwille bis zu derart extremen Konsequenzen vorstieß, dass niemand den Mut hatte, die Pläne in Wirklichkeit umzusetzen. Da sie Entwürfe blieben, konnten sie also auch nicht Vorbilder werden, gingen sie also auch nicht in die Geschichte ein, waren sie also Totgeburten; also momentgebundener und «sterblicher» als ihre kleineren, aber wirklichen Geschwisterbauten. – Ganz stimmt die Analogie freilich nicht. Denn was ich miteinander vergleiche ist nicht: unrealisierte Kunst hier, realisierte dort; sondern Kunst hier, effektive Geschichte dort – *wobei die Kunst in toto als die «nie gebaute Architektur» der Geschichte auftritt.*

\*

Trotz dieser «Irrealität» ist es geradezu phantastisch, in welchem Umfang sich Geschichte nachträglich als Kunstgeschichte präsentiert; in welchem Grade uns Rückblickenden die Kunstwerke als die eigentlichen Inkarnationen der geschichtlichen Epochen erscheinen. Dass jene Umwälzungen zwischen 1200 und 1500, die seinerzeit Millionen von Menschen angingen, in unseren heutigen Augen ihre Verkörperung in Bildern, Statuen und Architekturen gefunden haben; dass der Schein dauerhafter ist als das Wirkliche; die «Sackgassen» beständiger als Hauptstraße – das ist schon eine recht eigentümliche Tatsache. Aber ist diese Perspektive-Verzerrung bloße Fälschung? Sind nicht jene Motive, für deren Ausbildung die Geschichte keine Zeit gehabt hatte, in den Kunstwerken eben wirklich «wahrgenommen» worden?

*Weiter unterwegs*

Wohin verirre ich mich da? Plötzlich ginge mir also alles zu schnell? Bin ich nicht sonst «geschichtlich ungeduldig»? Habe ich nicht seit Jahrzehnten unter dem Schneckentempo der Entwicklungen gelitten? Ist denn die Geschichte nicht pausenlos damit beschäftigt, ihren eigenen Fortgang zu bremsen oder zu sabotieren? Schiebt sie nicht das Ende längst überfälliger Situationen immer bis zum letzten Moment hinaus? Lässt sie nicht jede Situation viel zu lange «sie selbst» bleiben? Sorgt sie nicht dafür, ist sie nicht geradezu hektisch damit beschäftigt, dafür zu

sorgen, dass jede Antithesis, jeder Umschlag zu spät kommt? Gibt sie nicht immer erst dann ihre Antworten, macht sie nicht immer erst dann ihre Angebote, wenn die Fragen vergessen sind und die Nachfragen verdorrt? Hat sie nicht immer den Trunk erst dann gereicht, wenn der Durstende verdurstet war.

Wenn dem so ist – wie kann dann Geschichte außerdem «auch» zu rasch vorwärtsgehen? An welchem Maßstab messe ich da überhaupt? Und wenn es wahr ist, dass sie jede Situation viel zu lange «sie selbst» sein lässt – welchen Sinn hat es dann, zu behaupten, sie lasse keine «zu sich selbst» kommen? Oder sind die Kräfte, die hinter diesem Ritardando stehen (Macht, die sich halten will, und Gewohnheit, die Wechsel fürchtet) – immer nur am Bleiben der Situation interessiert, nicht aber daran, deren Möglichkeiten auszubilden?

\*

Skandalös. Ich bin da. Fragend bin ich über die Grenze gerollt. Draußen Ölbäume. Wie zur Zeit des Horaz. Schluss mit Fragen.

#### *Udine-Gegend*

Stimme haben, heißt anders sein. Niemand unterscheidet sich vom Stummen mehr, als wer angeblich für ihn spricht. Die, die Zeit zum Ausdruck bringen, sind nicht charakteristisch für die Zeit. Kein Bote ähnelt dem, dessen Bote er ist. Am wenigsten der Bote von eigenen Gnaden.

Was wissen wir von der *wirklichen* Geschichte, die schon bei Lebzeiten stumm war? Was von jenen Goten – hier um Udine herum muss es gewesen sein –, die, halb christlich, halb römisch, die weiteren Wellen der Goten abwehrten? Was von den Empfindungen derer, die sich, niemals wissend warum, für Hannibal schlugen oder für den Kaiser oder für Venedig?

Nimm die Stimmen, die du hören wirst, nicht für die Geschichte der Stimmen. Auf keinen Fall aber die Geschichte der Stimmen für die der Stummen.

## Italien-Tagebuch 1954 Florenz

*Wien, im Mai 1954*

Für zwei Wochen auf Museumsreise nach Italien eingeladen. Unvorstellbar. Soll, was ich vor vierzig Jahren in Breslau als zwölfjähriger Schüler erträumt hatte, heute für den mehr als Fünfzigjährigen doch noch wahr werden? Geht das? Kann man so tun, als wär man sein eigener Vater? Und so, als hieße das Jahr nicht 1954, sondern 1904? Und so, als wären Museumsreisen noch möglich? Und als hätte es keinen Hitler gegeben? Und kein Auschwitz? Und kein Hiroshima? Und als wären Auschwitz und Hiroshima nur *gewesen*? Und als verbluteten nicht auch heute, gleich ob *noch* oder schon wieder, Tausende? Zum Beispiel in Indochina?

Skandalös, dass Wünsche, um Jahrzehnte verspätet, doch noch in Erfüllung gehen können. Und einfach irrsinnig, dass ich mich nun in einen Touristen verkleiden soll. Haben nicht die Wörter «Reisen» und «Unterwegs-Sein» einen sehr bestimmten Sinn für mich angenommen? Seit zwanzig Jahren? Und endgültig? Nämlich den des Auf-der-Flucht-Seins? Und den des Exils?

Sag also ab und rede dir nicht ein, *ein* Mal könntest auch du dir das leisten, die «pause that refreshes». Oder es seien ja keine Nazi-Fallschirmspringer, die da hinten in Indochina abspringen, sondern – was gehen die mich an? – nur französische; und keine Naziflugzeuge, die da die Gegend unsicher machen, sondern – was gehen die mich an? – nur amerikanische; und keine europäischen Opfer, die da zugrunde gehen, sondern nur – was gehen die mich an? – indochinesische. Nein, sag das nicht, dieses «nur» ist Lüge, dieses «nur» würde diese Reiserei nur noch dubioser machen. Denn was da vor sich geht, das beweist ja im Gegenteil,

dass es heute um die Welt noch übler steht als damals: dass heute nämlich *jedermann* in eine Art von Nazi verwandelt werden kann, und zwar gleich, welchem Volke er angehört; und jedermann in einen Juden verwandelt werden kann, und zwar gleich, in welchem Lande er zufällig leben mag. – Und unter diesen Umständen, da es von neuem Angreifer gibt und Opfer, unter diesen Umständen soll ich vielleicht bei Donatello anklopfen? Und vielleicht Michelangelo meine Aufwartung machen? Und vielleicht Giorgione für seine Tempesta danken? Und soll ich vielleicht durch Udine schlendern? Und vielleicht am Ponte Vecchio einen Cappuccino trinken? The pause that refreshes? Und mich vielleicht im Speisewagen vorbereiten und eine Tintoretto-Biographie studieren und so tun, als wenn dieser Mann, den ich seit meiner Studentenzeit als den Rembrandt von Venedig geliebt hatte, auch heute noch von Bedeutung wäre? Auch heute noch, wo es dieses Monstrum gibt, die Wasserstoffbombe, von der es eben erst geheißsen hat: «You can have it as large as you wish», «Du kannst sie so groß haben, wie du willst, sogar groß genug, um ein Land auszuradiieren». Nein! Einen Dreck geht mich heute dieser Tintoretto an! Und wenn von Ausradiieren die Rede sein soll, ausradiert werden soll weder Udine noch Florenz, sondern alleine das Wort «Ausradiieren», das dem Wortschatz Hitlers entstammt, das ein Stück ist aus der Sprache der Liquidatoren, die nun aus Amerika zu uns herübertönt. Nein, wie kann unter solchen Umständen von einer «pause that refreshes» die Rede sein? – Brennend hatte ich mir, als ich ein Junge war, diese Reise gewünscht. Nach Venedig. Und nach Florenz. Aber nun liegen fünfzig Jahre hinter mir, und die Welt hat beinahe ihr Ende hinter sich. Zu spät.

*Wien, 4. Juni*

Und wem schade ich, wenn ich trotzdem annehme? Wenn ich trotzdem bei Donatello anklopfe? Und trotzdem dem Tintoretto meine Aufwartung mache? Und trotzdem Giorgione für seine Tempesta danke?

Eben habe ich die Einladung doch akzeptiert. In einer Woche geht's los.

*Florenz, Piazza S. Croce*

Ich gehe über die Straßen mit einer solchen Vorsicht, als sei das Pflaster dünnstes Eis, durch das ich einbrechen und in den Abgrund der Geschichte stürzen könnte. Diese törichte Unsicherheit hat ihren Grund darin, dass mir seit Amerika Orte mit solcher Zeittiefe fremd geworden sind. New York hatte mich ja darin gewöhnt, alles Geschichtliche auf eine einzige Ebene: auf die des Warenhauses, auf die der einfach nebeneinander aufgereihten «cultural values» zu projizieren, und dadurch in Gleichzeitiges, letztlich Heutiges zu verwandeln. Drüben konnte man zu Giotto oder Masaccio auf ebenstem Wege hinfinden, also ohne dass man sich dabei auf die mindeste Geschichtstiefe einzulassen braucht. Wenn Giotto oder Masaccio dort überhaupt eine Geschichtsqualität hatten, dann sogar paradoxerweise die der Modernität, denn noch vor kurzem hatte es ja niemanden dort gegeben, für den Giotto oder Masaccio existierten, da diese ja erst in jüngster Zeit aktuell geworden sind. Übermorgen wird für die New Yorker Snobs Ravenna dran sein. Als der «last cry».

*Uffizien*

Wie falsch wir das alles sehen! In wie schiefer Perspektive! Weil wir *zu viel wissen*, und weil wir *zu viel kennen*.

Geschichtlich sehen können, das erfordert eine spezielle Abstraktionsleistung: die Fähigkeit nämlich, von dem, was nachher gekommen ist, abzusehen; die Fähigkeit, das zu vergessen, was damals noch Zukunft war; die Fähigkeit, Botticelli auszulöschen, wenn wir Masaccio vor uns haben. – Aber können wir das? Können wir eine Technik der «docta ignorantia» ausbilden, durch die wir, im Interesse der Wahrheit, weniger wissen, als wir wissen?

*Giardino Boboli*

Sind am Palazzo Strozzi erst einmal blind vorbeigegangen. Erkannten ihn nicht. In Berlin, in Hamburg, in New York, in Los Angeles, in London – überall haben wir so viele, dem Palazzo Strozzi nachgebildete, völlig uninteressante Bankgebäude gesehen, dass wir nun, da wir dem Originalpalast gegenüberstanden, kein Auge für ihn hatten, also nun den Ahnherrn genauso igno-

rierten wie seine tausend Urenkel. Je größer und je kanonischer ein Original, umso größer wird auch die Gefahr, dass dieses vergessen, nämlich von seinen tausend Imitationen zugedeckt wird.

*Domplatz*

Mit welchen Maßstäben wir da zuhause gemessen hatten, zuhause in der Gegenwart: dieser oder jener schreibe ein bedeutendes Buch. – Ich spreche die fünf oder zehn Namen der heute «Bedeutendsten» vor mich hin – tonlos klingen sie auf diesem Platze, beinahe wie Namen von Journalisten. Und wenn ich mir die Manuskriptseiten selbst der Modernsten unter ihnen vorstelle – wie vergilbt die jetzt schon aussehen neben der Dauerhaftigkeit dieses Baus! Denn der wird ja auch übermorgen noch dastehen, während die Bücher der heute so Modernen hundert Meter von hier entfernt, in den Antiquariaten der Via de' Cerretani oder der Via Zannetti bereits zu herabgesetzten Preisen verhökert werden werden.

*Abends*

Wirf ihn fort, diesen maßlosen Maßstab! Wirf ihn fort, auch wenn er der wahre Maßstab für Menschenwerk sein mag, wirf ihn fort, als wäre er unwahr! Geh nach Hause und erledige das, was heute Pflicht und heute *deine* Pflicht ist. Und wenn dir das misslingt, dann rede dir ja nicht ein, dass du nur deshalb versagst, weil du deine Arbeit an dem zu großen Maßstab gemessen hast. Große Maßstäbe zu haben ist noch kein Verdienst. Sondern zu meist nur eine Ausrede von Scheiternden, ein Kunstgriff, den sie anwenden, um sich trotz ihres Scheiterns ihren Stolz bewahren zu können. Oder zuweilen sogar, um stolz sein zu dürfen *auf* ihr Scheitern.

*Santa Croce*

Wie lächerlich hinfällig, die sogenannten «ewigen Werte!» Um nichts weniger hinfällig als der Mörtel, der sie trägt. Da hat man im vorigen Jahrhundert (ohne auch nur für die erbärmlichste Reproduktion Vorsorge zu treffen) ein großformatiges Giotto-Fresko aus der Wand des Querschiffes herausgehackt, um für

eine gewisse Gräfin Stolberg – weiß der Himmel, wer die gewesen war – ein zweitklassiges Grabdenkmal inklusive drittklassiger Engelsskulptur hineinzumauern. Weil diese verfluchte Frau, die freilich nichts dafürkonnte, hier, ausgerechnet hier, hatte einziehen müssen, deshalb hatte also Giotto ausziehen, nein sogar zugrunde gehen müssen. Es ist furchtbar: aber da dieses Bild keinen Augenblick lang auf den Gedanken gekommen ist, der Spitzhacke Widerstand entgegenzusetzen, hat es eben bewiesen, dass es nichts anderes war als ein Flecken angefärbter Wand, und um nichts besser als jedes andere Stückchen Mörtel. Goethes\* Diktum «Der Lebende hat recht» war schon schlimm genug. Aber die Variante des Goethe'schen Satzes, die aus dem Munde dieses, Frau von Stolbergs Grab beschützenden Engels zu tönen scheint, ist noch viel schlimmer. Denn dieser scheint uns (obwohl auch er schon reichlich schäbig und ersatzbedürftig aussieht – eine neue Gräfin Stolberg ist fällig) mit seinem starren und schadenfrohen Lächeln die Lehre erteilen zu wollen: «Der *heute* Sterbende hat recht – nicht etwa der schon vor Jahrhunderten Verstorbene»; und den Auftrag, so viele tote Ahnen, so viele Giottos wie nur irgend möglich, sterbend mit uns zu nehmen.

#### *Medici-Grab*

Da liegen sie nun also, die Medicis. Aber wer von uns weiß über sie so viel wie über Michelangelo? Höchst rühmlich für den Ruhm, und ein großer Trost, festzustellen, dass der Lobgesang schließlich den Sänger lobt, nicht den Besungenen; und dass es nicht die Gerühmten sind, die berühmt bleiben, sondern die Rühmenden.

#### *Nach zweitem Uffizien-Besuch*

Wie peinlich, als Gaffer herumzulaufen. So als wäre das zufällig von der Vergangenheit ans Ufer der Gegenwart gespülte Strandgut wirklich «die Geschichte». Ist denn das Reelle der Geschichte: der Kampf, der Alltag, die Arbeit, auch nur das einfache

---

\* [Friedrich Schiller]



Faktum, dass Geschichte *Zeit* ist, diesen Stücken anzusehen? Ist das Reelle in diesen Stücken nicht umgekehrt gerade unterschlagen?

Und selbst wenn das nicht der Fall sein sollte – ist Geschichte denn bereit, sich dem Auge zu ergeben? Ist denn das Auge das hier zuständige Organ? Ist nicht dieses Reisen, das sich auf bloßes Schauen, zumeist sogar auf das Beschauen von Bildern, beschränkt, analphabetisches Voyeurtum? Die Kunstgeschichtler, in die ich hier hineinlaufe, sind, wie süffisant sie auch auftreten mögen, in einem kindischen Bilderbuch-Stadium steckengeblieben. Man stelle sich einmal Leute vor, die im Jahre 2500, um das 20. Jahrhundert kennenzulernen, Klee und Picasso betrachten würden, statt die Öfen von Auschwitz oder statt jene Anlagen von Los Alamos, in denen Hiroshima vorbereitet wurde. Narren wären die. Und solche Narren sind wir, die wir hier gaffend herumstrolchen und uns einreden, die wahre Geschichte in den Kirchen und in den Museen finden zu können.

#### *Unter der Domkuppel*

Wenn die übersehbare Größe eines Bauwerkes erst einmal überschritten ist, dann büßt dieses, gewissermaßen zur Strafe dafür, den Eindruck seiner Größe wieder ein. Denn dann beginnt unsere Phantasie zu arbeiten und Maßstäbe zu entwerfen, bzw. sich Maßloses auszumalen. Da wir mühelos imstande sind, uns Innenräume vorzustellen, die drei, fünf oder sogar hundertmal so groß wären wie diese Domkuppel, schrumpft diese plötzlich zu etwas Unbeträchtlichem zusammen. – Als ich vorhin nebenan im Kuppelraum des winzigen Baptisteriums S. Giovanni stand, da schien dieser mir größer als der ungleich größere des Duomo. Einfach deshalb, weil er weise genug war, den unendlichen Maßstab der Phantasie, und dadurch seine Niederlage, nicht herauszufordern.

#### *Uffizien*

Das eigentümliche Unbehagen, das mir Renaissance-Reproduktionen mein Leben lang verursacht haben, nun steigt es also auch hier auf. Warum?

Haben mir die zahllosen Imitationen und Klassizismen die Unbefangenheit des Blicks getrübt? Halte ich die «Harmonie» nicht mehr aus?

Nein, umgekehrt. Die Behauptung, die Renaissance-Malerei sei «harmonisch», scheint mir ein unhaltbares Vorurteil. Jedenfalls ist, was mich an ihr irritiert, gerade ihre *Disharmonie*, der Widerspruch, der ihr grundsätzlich innewohnt: Was Renaissance-maler versuchen, ist nämlich stets, zu entdecken und zugleich zu erfinden, Realismus und Komposition zu kombinieren. Aber diese zwei Bemühungen schließen einander aus. Wer «komponiert», der «corrige la nature», der arrangiert die Natur. Das heißt: je unrealistischer die Elemente einer Komposition, desto überzeugender ist diese. Umgekehrt besteht Realismus grundsätzlich in der Entdeckung des Kontingenten, im Zugeständnis des Zufälligen. Je weniger konstruiert ein Bild, umso realistischer wirkt es. Wo beides: Erfinden und Entdecken, zugleich versucht wird, da muss alles, und selbst das geringste Detail, zwitterhaft und unglaublich ausfallen. Wenn Komponierende realistische Einzelstücke einsetzen, oder wenn umgekehrt Realisten «naturgetreue» Stücke in strenge, zum Beispiel symmetrische, Schemata hineinzwängen, dann erzeugen sie, in der Sprache des Photographen, den Eindruck des «Gestellten». Und das gilt (vielleicht mit der Ausnahme der Porträts) von allen Renaissance-bildern. Oft geschieht es, dass Erfindung und Entdeckung in einem und demselben Bilde wie zwei isolierte Schichten hintereinanderliegen. Etwa so, dass das Bildthema als arrangierte Reliefkomposition in den Vordergrund des Bildes gerückt ist, während das Unthematische, zum Beispiel die Landschaft, als «entdeckte Welt», in den Hintergrund relegiert bleibt. Gleichviel, was sich in der Naturwissenschaft als möglich erwiesen hat: nämlich mit Hilfe von Konstruktionen, zum Beispiel von Experimenten, die Realität zu entdecken – in der Kunst bleibt das zum quälenden Misserfolg verurteilt.

*Florenz abends im Hotel*

Der Zusammenstoß findet nicht nur zwischen Realismus und Konstruktion statt. Kompositions-Schemata und stereotype

Ideogramme (wie «Madonna mit Kind» oder «Kreuzigung») konnten ja allein deshalb entstehen, weil ihre «sujets» eine vor allem Ästhetischen liegende Rolle spielten. Wegen dieser Rolle wurden sie den Gläubigen gezeigt: als *Zeichen* oder *Bezeugungen*. Zeichen oder Bezeugungen sind nun aber etwas durchaus anderes als bloß sichtbare Gegenstände. Werden sie, obwohl sie an zeichenhafte Ideogramme noch anklingen, zwischen «bloß sichtbaren» Gegenständen präsentiert, so entsteht eine Interferenz.

Beispiel: Wenn ein impressionistischer Maler einen Christus von Gaddi mit einem impressionistischen Hintergrund versähe, dann wäre die Kollision, die einträte, nicht etwa nur eine zwischen zwei Stilen; sondern eine zwischen zwei verschiedenen Arten von «Sichtbarkeit». Das Beispiel ist nicht zu krass. Ähnliches hat es in der Geschichte der Malerei tatsächlich und sogar sehr oft gegeben. Zahllose Maler des 16., 17. oder 18. Jahrhunderts haben den Goldhintergrund von früheren Bildern übermalt und in blauen Himmel verwandelt. In gewissem Sinne haben die Renaissance-Künstler, da sie noch Bildschemata benutzten, die ursprünglich Zeichen-Bedeutung gehabt hatten, aber zugleich die äußerste realistische Ambition hatten, ähnlich gehandelt, und sogar grundsätzlich. Und ob ein Stil, der sich durch solche Zwitterhaftigkeit geradezu definiert, «klassisch» genannt werden darf, das ist mir eben fraglich.

\*

Wie rasch sich das Verhältnis von Realismus und «Zeichen» um 180 Grad gedreht hat! In den Allegorien der Barockmeister, die über die Darstellung des Wirklichen mit vollkommener Souveränität verfügen, nimmt nun das realistisch Dargestellte Zeichensinn an. Während sich in der Renaissance das Zeichen erst einmal hatte «inkarnieren» müssen, versuchte sich dann, am auffälligsten bei Rubens, das höchst realistische und karnale Bild sich wieder zu «dekarnieren», das heißt: uns einzureden, dass es nicht nur dasjenige darstelle, was es so augenfällig präsentiere, sondern dass es außerdem ein Zeichen sei, also etwas bedeute. Auf die

Reinheit, die der Malerei bis Masaccio zugekommen war, und auf die Reinheit, die der weltlichen Malerei, namentlich der holländischen des 17. Jahrhunderts, dann zukam, auf die kann weder die Renaissance noch der Barock Anspruch erheben.

*Piazzale Michelangelo  
Blick über die Stadt*

Stehe ich hier wirklich auf italienischem Boden? Oder bin ich im Amerika der Antike angekommen? Schon die Etrusker waren Griechenenkel, die Krüge beweisen das. Die römische Religion stammt aus Hellas und aus Asien. Ihre Philosophie ebenfalls. Das Christentum aus Palästina. Die mittelalterliche Kunst schöpft aus dem Byzantinismus; und die Renaissance beruft sich wieder auf Athen. – Durch wie viele Kolonialschichten muss ich mich noch hindurcharbeiten, um eine Quelle zu erreichen? Oder sind Quellen nirgends und überall? Oder sollte vielleicht – natürlich werden alle auf Archaisches Gierigen und nach «Echtem» Süchtigen über diesen Gedanken empört sein – sollte vielleicht das Spätere besser sein als das Ursprüngliche, und das Quellwasser erst dann sauber werden, wenn es durch tausend Kiesel der Geschichte hindurchgefiltert worden ist?

*Piazza del Carmine*

Kommt man, wie ich soeben, von den byzantinisierenden Mosaiken in der Chor-Nische des Baptisteriums in die Santa Maria del Carmine, dann ist man betroffen von der Fragwürdigkeit des Freskos als Genre. In dem kunstgeschichtlichen Augenblicke, der «Masaccio» hieß, in demjenigen Augenblicke also, in dem die Malerei die Raumtiefe erobert hat, hat sie damit den Raum der Kirche negiert. Gemalte Raum-Illusion macht die bemalte Raumwand illusorisch. Das gilt für fast alle Freskomalereien hier, das Quattrocento war eben gierig auf Perspektive. Aber nicht nur die architektonische Realität der Kirche wird durch die Fresken negiert, sondern auch deren religiöse Funktion. Damit sollen sich die Gläubigen allein abfinden. Mich geht das nichts an. Im Prinzip aber liegt die Sache so: Im Augenblicke, in dem perspektivisch konzipierte Fresken die Innenwände des Gottes-

hauses schmücken, werden diese zu «Durchblicken», und zwar zu Durchblicken ins Diesseits. Ins Diesseits blicken wir auch dann, wenn Heilige dargestellt werden. Letztlich sind die Kirchenfresken von Masaccio und Lippi Verleugnungen des Begriffes der Transzendenz, bildgewordene Häresien. Häresien, die sich kein noch so kühner Philosoph der Epoche, auch keiner der folgenden Jahrhunderte, hätte herausnehmen dürfen. Das gilt ganz besonders von dem berühmten Fresko in der Santa Maria della Novella. Denn da Masaccio hier den Schöpfergott in einem gebauten Rundbogen unterbringt, weist er ihm ja einen Platz *innerhalb* der von ihm geschaffenen Welt zu, macht er ihn also gewissermaßen zu einem Ding unter Dingen, nein, schlimmer als das: zu einem Dinge, das nun innerhalb eines *von Menschenhand hergestellten Objektes* (eben des Rundbogens) seinen Platz einnimmt. Wenn solche Darstellung kein haarsträubendes Sakrileg ist, dann weiß ich nicht, was ein Sakrileg ist. Die Kirche aber spürte das offenbar nicht, ihr blieb diese Lästerung offenbar unerkennbar, vermutlich deshalb, weil Bilder ja stets ein Alibi haben: nämlich ihr Sujet (in diesem Falle Gottvater), und weil das Sujet diejenige Aussage, die durch die *Art* der Darstellung gemacht ist, stets verhüllen oder geradezu ableugnen kann. Kurz: Jedes dieser Fresken ist eine Gotteslästerung, aber jedes ist gewissermaßen auch «übermalt» – übermalt zwar nicht mit einem anderen Bilde, sondern eben mit seinem eigenen Bild-Sujet.

### *Im Hotel*

Am Abend – der wievielte Abend ist das wohl? – am Zeitungskiosk an der Ecke vorbeigegangen. Mit abgewandten Augen. Habe nicht gewagt, den Überschriften ins Gesicht zu blicken. Um nicht zur Salzsäule zu erstarren. Weiß der Himmel, in welcher Stadt es nun schon seit fünf Tagen brennt, in welchem Lande man stirbt und man sich ans Sterben zu gewöhnen begonnen hat, während ich mich hier zwischen Masaccios und Michelangelos herumtreibe. Wie viel mehr Tage werde ich diese mir so ungewohnte «pause that refreshes» noch weiter genießen, wie lange diese *Askese vom Schrecken* – denn das ist heute Genuss für mich – noch weiter aushalten können? Ich glaube: Keinen.

*Vor einer Holzfigur von Donatello*

Still! Horch hinein! Leg dein Ohr an diese Holzhand. Einmal war die das Stück eines Baumes gewesen. Den Baum gibt es nicht mehr. Und dann war sie das Stück einer Statue gewesen. Und das ist sie sogar auch heute noch. Aber für wie lange noch? Denn in dieser Holzhand tickt es bereits. Der Wurm muss in ihr sitzen. Und gierig und fleißig seine Pflicht erfüllen.

Dass dieser fleißige Wurm nicht nur das Material frisst, obwohl nur dieses ihn nährt, sondern auch dessen Form, also diese Hand, also auch das Kunstwerk, zu dem diese Hand gehört, also auch die Idee, die dieses Kunstwerk verkörpert – das zu denken, das ist kaum ertragbar; und darum ist auch dieser Gedanke, diese anti-platonische Wahrheit des Materialismus, nur sehr selten ausgesprochen worden. Hörst du, wie er da drinnen tickt? Gönnen wir ihm sein Pflichtgefühl und seinen Appetit! Denn woher soll er es denn wissen, dass er *eine Idee verspeist*? – Aber *wir* sollten uns gegen diese Tatsache nicht taub stellen. Auch wenn uns das schwermütig macht. Dagegen, dass die wahren Materialisten – oder sagen wir richtiger: diejenigen, die sich den Wahrheiten des Materialismus nicht verschließen – zu Melancholikern werden, dagegen ist nichts zu machen. Nimm Nietzsche. Bekanntlich hat der, als ihm vor beinahe hundert Jahren, während der Beschießung von Paris durch die Preußen, die falsche Nachricht zu Ohren kam, dass der Louvre durch Artillerief Feuer ausgebrannt sei, also als er begriff, dass Tizian und Rembrandt brennbar seien, seine Tränen nicht zurückhalten können. Diese Tränen haben mit den Wahrheiten des Materialismus, zu denen eben auch unser tickender Holzwurm in dieser Donatello-Hand gehört, viel mehr zu tun als jener vulgäre Optimismus, von dem man gemeinhin behauptet, dass er *die* Mentalität des Materialisten darstelle. – Unter uns: ob es nicht an der Zeit wäre, dass wir, die wir nun wissen, wie sterblich Kunstwerke sind, unseren Ästheten-Hochmut aufgeben, und dass wir zugestehen, *wie gut es ist, dass es Unechtes gibt*, nämlich mechanisch hergestellte Reproduktionen in tausenden von Kopien? Kein Holzwurm der Welt, keine Legion von Holzwürmern, wird je die Fresskraft haben, alle Kopien dieser Statue hier zugleich zu vertilgen. Und

die Idee dieses Kunstwerkes wird in dessen Kopien auch dann noch weiterleben, wenn sich das Original längst schon in Holzmehl verwandelt haben wird oder in das weiße Fleisch dieser Würmer, oder in den Staub, zu dem auch dieses weiße Fleisch zerfallen wird.

*Caffè an der Piazza della Signoria*

Hunderte und hunderte von Reisenden sind nun an mir vorbeidefiliiert. Die Gesellschafts-Busse verstopfen die Straßenzugänge. Aber niemanden habe ich in flagranti ertappen können, in flagranti des Sich-etwas-ansehens.

Das Sehen ist überholt und abgeschafft. Und ersetzt durch das Photographieren. Wo einer doch etwas anblickt – lass dich nicht irreführen: das tut er ausschließlich als Angestellter seines Herrn, der ihm um den Hals hängt, nämlich seines photographischen Apparats. Ich beobachtete eine holländische Reisegesellschaft. In dieser war einer, dessen Leica streikte und der offensichtlich hysterisch und atemlos wurde vor Versäumnispanik, weil er die Sehenswürdigkeiten, die ihm reif und knipsbar in die Augen hineinhangen, nicht pflücken konnte, während seine Reisekollegen rechts und links das konnten. Sich die Piazza oder den David oder Donatellos Judith anzusehen, auf diesen Gedanken kam er gar nicht, Augen hatte er ausschließlich für die anderen, für die Glücklicheren, die sich knipsend ihre Befriedigung verschaffen durften, und die er, bebend vor Missgunst und vor Neid, der fast wirkte wie Sexualneid, bei ihrer Tätigkeit beobachtete. – Einer dieser Glücklicheren ließ sich sogar knipsend knipsen, gewiss, um zuhause das Aufregendste, was es in Italien zu erleben gegeben hatte: nämlich eben sein Knipsen, vorweisen zu können.

Wer etwas sieht, ohne es aufnehmen zu dürfen, der «hat» nichts vom Gesehenen, der «hat» es nicht. Nur knipsend «haben» sie. Denn Photographieren ist eben ein Erjagen, ein Erlegen, ein shooting, das photographierte Objekt wird zum Eigentum, sogar zur Trophäe. Sie alle sind von pathologischem Besitzfuror besessene Räuber und Eroberer, freilich infantile und harmlose Räuber, da sie sich ja brav mit dem Bilde des Geraubten zufriedustellen und bei keiner Zollkontrolle das Risiko laufen, dass man

in ihren Koffern die wirkliche Piazza della Signoria finden werde. Zu Voyeurs degenerieren eben nicht nur Sittlichkeitsverbrecher, sondern auch Räuber und Taschendiebe. Wie ungeheuer vorteilhaft, sowohl für die Räuber wie für die Beraubten, kurz: für die Fremdenindustrie, dass es sich bei diesem Diebesgut nur um Bilder handelt. Denn wer nur das Bild einer Statue raubt, oder nur das Bild einer Stadt stiehlt, dem droht ja keine Bestrafung; und das Gestohlene steht oder liegt ja sofort wieder neu oder schön alt zu gefälligem Diebstahl oder Raub für die nächste Reisegruppe zur Verfügung. Und wo hat es das denn schon gegeben, dass sich so viele Räuber auf ein und dasselbe Beutestück stürzen können, sogar gleichzeitig, und trotzdem einander weder beneiden noch bekämpfen? Und dass trotzdem jeder seine Trophäe mit nach Hause schleppen kann? Und trotz der Tatsache, dass ja auch die anderen ihre Beute heimführen, nicht etwa nur einen kleinen Teil davon, sondern jeder die ganze?

So wie die Wirklichkeit für sie nichts ist als die Chance möglicher shots, so die Gegenwart nichts als die Chance möglicher Erinnerungen. Schon auf den Ankündigungen heißen die «sights» «unforgettable» – man lockt also nicht mit dem «schönen Augenblick», sondern mit dem Futurum II: mit dem: «*Du wirst die sights nie vergessen haben*». Aber diese Versicherung ist trügerisch. Denn so wenig diese Ärmsten je zum wirklichen Sehen kommen, so wenig werden sie, da ihnen das Bild, das als Ding hergestellte Souvenir, das Selber-Erinnern bereits abgenommen hat, jemals zum wirklichen Erinnern kommen. – Herrlich, was man alles nicht mehr selbst zu können braucht. Bleibt nur die bescheidene Frage, was man vom Leben noch hat, wenn man weder mehr zu sehen noch zu erinnern braucht.

Tausende sind hier. Niemand ist da. Alle werden dagewesen sein. Und die Hoffnung auf dieses zweite Futurum, das heißt: auf das Prestige zuhause, beflügelt ihre Ferien.

#### *Abends im Hotel*

Was die hier Knipsenden lieben, ist nicht Florenz, sondern die Kollektion ihrer möglichen Florenzbilder. Auf diese bezieht sich ihre Leidenschaft. Und das gilt natürlich nicht nur von Stadt-



bildern. Die Bilder von girls, die pin-up girls, haben die girls weitgehend ersetzt – und das mit Recht, da ja diese, die wirklichen girls, schon «von sich aus» in ihrem effektiven Aussehen Abbilder (von in «pictures» gesehenen girls, die girls darstellen) zu sein versuchen; also als Bilder von Bildern herumlaufen. Knipst man diese girls – was täglich millionenfach geschieht – so erhält man also, wie im Doppelspiegel, «Bilder» in der Potenz. Und das Wirkliche verliert sich unentdeckbar zwischen den Spiegeln.

Weitgehend ist diese Verdrängung der Wirklichkeit natürlich ein Infantilismus: die Rückverwandlung der zu schwierigen Welt in ein ungefährliches Bilderbuch. Aber diese Rückverwandlung hat ungeheuerliche Folgen, Folgen, die, wie mir scheint, in anderer als *theologischer* Sprache schon gar nicht mehr formuliert werden können. Denn sie wird zu einer Spielart von *Götzendienst*. Und zwar zu einem Götzendienst, der noch inferiorer ist als alles, was frühere Zeiten an Götzendiensten gekannt hatten. Während man nämlich im üblichen Götzendienst Bilder deshalb verehrt hatte, weil diese als Götter galten, vergötzt man Bilder hier deshalb, weil diese Bilder sind – also völlig wahllos. Und während man früher Götterbildern trotz der Tatsache, dass diese menschengemacht waren, anhing, hängt man nun diesen Bildern deshalb und allein deshalb an, *weil* sie von Menschen, besonders aber von einem selbst, gemacht sind.

Und selbst damit noch nicht genug. Denn zu guter Letzt muss ja auch dieses Wort «machen» noch auf die Waagschale gelegt werden. Handelt es sich hier denn wirklich noch um Machen? Das Knipsen von Photos ist ja im strengen Sinne gar kein Machen mehr, es läuft ja auf ein, ohne weiteres auch mechanisch und ohne knipsende Person mögliches, «Auslösen» heraus, also auf einen reinen Schein von Tätigkeit.

Und diesem Schein von Tätigkeit hingegeben, lassen sie sich nun in ihren Reiseautobussen von Sehenswürdigkeit zu Sehenswürdigkeit rollen, um die «Tätigen» früherer Epochen, die Schöpferischen, Michelangelo und Donatello mit sich zu nehmen. Und um sich durch Mitnahme der Bilder der von diesen geschaffenen Bildwerke als deren Brüder, oder, wie sie es nennen: als die «Kulturträger des Westens» zu fühlen.

*Uffizien*

Lief in den Uffizien unvermutet in Dr. B. hinein, den Kinderarzt aus New York, dem ich vor fünf Jahren, kurz bevor ich Amerika verlassen hatte, im Scherz einmal ein Schild mit der Aufschrift: «Ich helfe, also bin ich» umgehängt hatte. – Übertrieben stürmische Wiedersehensfreude seinerseits (warum, wird sich gleich zeigen); Betroffenheit meinerseits (für seine Sechzig sieht er unverhältnismäßig verbraucht aus).

Ihn, den Moralisten, der schon vor zwanzig Jahren Neu- und Altgier in sich abgetötet hatte, und der sich längst nur noch auf diejenigen Dinge einlässt, die er irgendwie fördern kann – ihn also statt in seinem office in New York in den Uffizien in Florenz als Kunst-Touristen zu treffen, schien mir völlig unglaublich. Wirklich antwortete er mir auf meine überraschte Frage, was er denn hier suche, mit einer hilflosen Geste, so als wollte er sagen: «Das möchte ich auch gerne wissen». Da er dabei mit seinem Kopf auf einen Correggio wies, vor dem in schnittigsten College-Girl-Hosen eine Wasserstoffblonde stand, die sich, als sie sich umwendete («Fancy meeting you here!») als seine schon damals in New York grauhaarige und schon damals im Schweiß ihres hageren Angesichts jugendlich aussehende und nun gewiss schon hoch in den Neunundfünfzigern stehende Frau entpuppte, da war es mir klar, warum der Arme seine Kunstreise nach Italien angetreten hatte.

Das hatte er nun freilich getan, ohne sich das mindeste vorher auszumalen. Denn von Heimweh nach Nützlichkeit geplagt, irrt er nun hinter seinem Culture vulture durch die «unforgettable and classical sights of Italy», Kirchen sammelnd und Museen, und ich schwöre: in der Santa Croce hat er sich verquält gefragt, wozu die Kirche ihn wohl benötigen könnte; und vor den Masaccios in der S. Maria del Carmine, was die von seinem Besuch wohl «haben» könnten. Die von ihm, nicht er von ihnen. Andere Rechtfertigungen sind ihm schon seit Jahren nicht mehr in den Sinn gekommen. Und da seine Fragen natürlich ohne Antwort bleiben, er aber, um seiner Frau die Ferien nicht zu verderben, von seiner Qual nichts verrät, lebt er nun stumm leidend dem noch unbekanntem Tage entgegen, an dem sie kulturgesät-

tigt geruhen wird zu verkünden: «I'm fed up with art. The only thing I'm dying for now is a real thick New York sirloin steak.»

Wahrhaftig, die Fremde ist die Feindin des Moralisten, und die fremde Vergangenheit sogar dessen Todfeindin: kein Ding, das ihm bestätigte, wer er ist, wozu er da-ist, nein, auch nur, dass er da-ist; keines, das nicht mitkonspiriert hätte, um ihm seine Überflüssigkeit und Nichtexistenz vor Augen zu führen. Dabei wäre es eine Kleinigkeit, ihm sein Gleichgewicht zurück zu schenken. Wenn ihm ein freundlicher Zufall an der nächsten Straßenecke ein Kind mit aufgeschlagenem Knie vor die Füße legen würde, ein Kind, um das er sich kümmern könnte, er wäre mitgerettet. Aber kein freundlicher Zufall denkt an ihn, das Kind, das ihm durch eine noch so geringfügige Abschürfung helfen könnte, bleibt heil, die Stadt Florenz bedarf seiner nicht, sein nicht aussetzendes Hilfsangebot verpufft ins Leere.

Ich verbrachte mit den beiden eine Stunde, in der er erst einmal stumm neben uns hertrötete, das heißt: sich weigerte, vielleicht sogar einfach vergaß, aufzublicken, weil ihn eben von dem, was es da zu sehen gab, nichts etwas anging. Während er später, seiner Frau zuliebe, doch versuchte, sich in den Enthusiasmus, den er bei ihr sah, hineinzusteigern. Vor jeder Venus, an die er (vorgebeugt, so als wollte er ihr sein Hörrohr an die Brust legen) herantrat, blieb er einige Zeit lang stehen und schien auf irgendetwas zu warten, bis er schließlich aus mir unerfindlichen Anzeichen zu erkennen schien, dass er von ihr refusierte worden war – woraufhin er achselzuckend vor die nächste Venus trat oder vor die nächste Leda oder vor die nächste Madonna, um dort dasselbe zu versuchen, wobei er natürlich ebenso scheiterte.

Noch trauriger freilich war es, dass nicht nur die Bilder ihn abwiesen, sondern eben auch seine Frau, für die allein er ja schließlich die ihm so unnatürliche Anstrengung dieser Kunstreise auf sich genommen hatte. Das kam aber so: wenn sie ein neues Stück «how romantic!» fand oder gar mit einem kleinen Entzückenschrei begrüßte (und es gab wenige Heilige oder Heroen, gleich ob auf Gemälden oder in Form von Statuen, mit denen sie auf bescheidenere Art Bekanntschaft geschlossen hatte, die «Heiligen Sebastians» mit ihren pfeildurchbohrten Gurgeln schienen es

ihr ganz besonders angetan zu haben), dann reagierte er jedes Mal mit einem bittenden «why?», auf das sie natürlich keine Antwort zu geben wusste. Dass er diese «why's?» rhetorisch oder gar höhnisch gemeint hätte, das war vollständig ausgeschlossen. Vielmehr fragte er sie deshalb, weil er die Gründe ihrer angeblichen Verzückungen wirklich zu erfahren wünschte und an diesen – gewiss: im Rahmen seines, wie er selbst immer wieder betonte, sehr bescheidenen Kunstverständnisses – wirklich teilzunehmen hoffte. Um die Verschmöktheit seiner Frau zu durchschauen oder auch nur zu beargwöhnen, dazu war er einfach zu nobel. Es gibt eben Tugenden, die, da sie gewisse Erfahrungen und die Sicht auf gewisse Untugenden zudecken, stupide machen können.

Von all dem hat sie in den zwanzig Jahren ihrer Ehe mit ihm keinen Hauch verspürt. Denn natürlich ist sie noch viel stupider als er – was freilich nicht bedeutet, dass seine und ihre Stupidität einander ähneln. Umgekehrt ist ihre sogar das Gegenteil der seinen. Denn während er deshalb versagt, weil seine Vornehmheit ihn daran hindert, ihre Verlogenheit zu begreifen, und weil er sich schämen würde, irgendjemanden, gar sie, und gar vor anderen, zu beargwöhnen; versagt sie deshalb, weil ihre Vulgarität sie daran hindert, seine Wahrhaftigkeit zu begreifen oder seinen Widerwillen gegen Argwohn nachzuvollziehen. Jawohl, darin besteht ihre Dummheit. Da das einzige, was sie beherrscht, Misstrauen ist, und da sie in diesem *die* Tugend sieht, in der sich Intelligenz, Weltkenntnis und *savoir vivre* vereinigen, ist in ihren Augen jeder, der irgendjemandem, gleich wem, selbst ihr, Vertrauen entgegenbringt, ein lächerlicher, beinahe schwachsinniger Naivling – und das gilt natürlich auch von ihm, ihrem Manne, den sie, ohne sich vor mir zu genieren, mit dem Namen «Parsifal» anredet.

Nun, solange sie sich darauf beschränkte, seine Fragen nervös abzuwinken, solange schwante mir noch nicht, dass da ein Skandal heraufbraute. Unruhig wurde ich erst, als sie dann dazu überging – das geschah freilich nach wenigen Minuten – seine «why's?» zu wiederholen, und zwar in einem so höhnisch nachäffenden Ton und so ohne jede Rücksicht auf die Museumsbesu-

cher, dass diese sich sofort genussgierig umblickten. Was sollte ich tun?

Sie zurechtweisen, kam nicht in Betracht. Aber ebenso unmöglich wäre es gewesen, schrecklich illoyal gegen ihn, mich einfach taub zu stellen. So blieb mir also nichts anderes übrig, als so behutsam wie möglich zu versuchen, ihn mit ein paar harmlosen Scherzworten in Schutz zu nehmen. Dass ich dadurch vom Regen in die Traufe würde geraten können, das sah ich zwar voraus, nicht aber, dass *er* die Traufe sein würde. Kaum hatte ich nämlich, vorsichtig genug, ein erstes Verteidigungswort ausgesprochen, als er – man bedenke: er, und man bedenke: wo – mit einem Schrei, der wohl «nein!» bedeuten sollte, dazwischenfuhr, um dann unverzüglich, gleichfalls ohne sich um die Museumsbesucher zu bekümmern, mit sich überschlagender Stimme ihre Partei zu ergreifen. Warum er das tat? Möglich, dass er, um ihrer schamlosen Szene ein Ende zu bereiten, keinen anderen Ausweg sah als den, sich ihrem Urteil scheinbar zu unterwerfen. Aber für ebenso möglich halte ich es, dass er fand, dass einer sich hier zu schämen hatte, und dass, da *sie* das nicht tat, *er* diese Rolle zu übernehmen hatte. Scheußlich zu denken, er habe, was er schrie – denn er nannte sich, ihr aufs Schändlichste recht gebend, einen «Kunstbanausen», einen «Spielverderber» und sogar einen «Klotz am Bein meiner Frau» – wirklich gemeint. Und wenn es damit noch sein Bewenden gehabt hätte, ich meine: wenn er damit wenigstens Erfolg gehabt und sie zum Schweigen hätte bringen können. Aber davon war gar keine Rede. Im Gegenteil: statt für sein Entgegenkommen zu danken, kassierte sie nämlich sofort ein («I'm on to your tricks, brother»), um sich dann an mich zu wenden und mir zu erklären, dass er immer glaube, sein albernes Getue würde dadurch, dass er es zugäbe, besser. Die Situation war für mich nun vollkommen hoffnungslos, und vollends schlecht wurde mir, als ich ihm plötzlich ansah, dass er in wahrhaft engelhafter Loyalität seine Szene überhaupt nur deshalb aufführte, um ihr, dieser Megäre in Hosen, die Blamage zu ersparen, um ihr nämlich weiszumachen, dass ich ihre Erbärmlichkeit nicht durchschaut hätte. Wenn dem so war, dann durfte ich seine Illusion und seinen Versuch, sie zu schützen, natürlich

mit nichts durchkreuzen. Da ihn aber alles, was mir zu tun oder zu sagen übriggeblieben wäre, nur noch unglücklicher hätte machen müssen, erfand ich den ersten besten Vorwand, um mich zu entfernen, ließ sie in ihrem lächerlich einmütigen Streit kreischend vor Fra Angelicos «Krönung Mariä» stehen. Und jetzt noch klage ich darüber, dass, wer Vornehmheit sät, nur Vulgarität erntet.

*Accademia*

*Michelangelos David*

Da wärst du also. Schon als Zehnjähriger hatte ich ja *du auf du* mit dir gestanden, in Breslau hattest du ja schon über meinem Gitterbett gehangen, von vier Reißnägeln an der Wand gehalten, welche Barbarei, das Photo einer Skulptur als Bild an eine Wand zu heften, aber gewiss hatten sie es gut gemeint, die Eltern, wahrscheinlich hatten sie gehofft, ich würde mich an dir anstecken und dir durch den täglichen Umgang ähnlich werden – welch ein Glück, dass sie keine Gelegenheit mehr haben, ihre Hoffnung zu überprüfen und zwischen mir und dir Vergleiche anzustellen, zwischen mir, dem verbrauchten alten Juden, und dir, der du, obwohl ein Judenjüngling, als ein zorniger Apoll auftrittst, und auch heute noch immer so jugendlich, kraftvoll und edel dastehst wie vor 450 Jahren. Und wenn ich deine Nackenwendung, mit der du deinen Gegner ins Auge fasst, recht deute, so wie ich sie als Kind verstanden hatte, dann hast du deine Schleuder ja noch gar nicht geschwungen und deinen Riesen noch immer nicht getötet, wer weiß, ob es jemals so weit kommen wird, und ob nicht die Heldengeschichten, die man uns damals über dich erzählt hat, durchweg Prahlereien gewesen sind, ob du den Mut jemals wirklich aufgebracht hast oder wirst aufbringen können, dieses Monstrum, diesen Goliath, wirklich herauszufordern, und ob du wirklich über ihn triumphieren und die Philister wirklich in die Flucht schlagen wirst – entschieden ist ja noch gar nichts, aber manches wird davon abhängen, ob du das tun wirst oder nicht – gleichviel, in den Jahren vor 1914 warst du der Erste, auf den meine verschlafenen Augen nach dem Aufwachen fielen und dem ich zuwinkte, dir, oder dem Stein, der dich darstellte, oder

dem Stück Photopapier, das den Stein darstellte, der dich darstellte. Und sogar anfassen kann ich dich jetzt.

\*

Nichts. Nichts bist du. Nichts als ein Stein. Nichts als ein kaltes Stück Marmor. Das von der Statue, die du angeblich bist, nie etwas gehört hat. Und nie etwas von dem Jüngling in Galiläa, den du angeblich darstellst. Und nichts von dem Manne, der dich berühmt gemacht hat und den du berühmt gemacht hast. Vor 450 Jahren. Nichts weißt du von alledem. Da kannst du deinen Kopf noch so zornig und noch so kraftvoll zur Seite drehen und dein Gegenüber: das Monstrum, ins Auge fassen, da kannst du noch so edel tun, und noch so alterslos bleiben – was bist du schon? Mehr als das kleine Photo, das vor 50 Jahren in Breslau über meinem Bett hing, hast du mit der Statue, die du angeblich bist, und mit dem Bildhauer, der dich schuf, und mit dem Judenjüngling, den du darstellst, auch nicht zu tun. Blind stehst du in einer Welt herum, die für dich dunkel bleibt, blind trotz der Millionen Augen, die dich seit Jahrhunderten begafft haben und trotz der Millionen Photoapparate, die dich seit Jahrzehnten beschossen haben. Nichts von alledem hast du jemals gesehen, nichts von alledem ist dir zu Ohren gekommen. Nichts als *da* bist du, nichts als ein Felsbrocken bist du, hast du gehört, nichts als ein Stein, der den Gesetzen der Physik gehorcht (ach, was heißt «gehört», da dir ja selbst die Fähigkeit zu gehorchen, abgeht), nichts als ein Stein also, der den Gesetzen der Physik ahnungslos unterworfen ist, nichts als ein Stein, der, statt, wie es ihm zuerteilt gewesen war, bei Carrara im Felsenberg weiter herumzuexistieren, nun dazu verurteilt ist, Tag für Tag (außer an Montagen, an denen, laut Baedeker, die Accademia geschlossen ist) für die Bildungslüsternen Modell zu spielen und als David zu posieren. Als Michelangelos berühmter David. Als Höhepunkt der Renaissance, den man in Florenz gesehen haben muss. Sag nicht, das weißt du sowieso. Gar nichts weißt du, hast du gehört? Gar nichts! Und was heißt überhaupt «du»? Wo du ja noch nicht einmal ein «Er» bist, sondern höchstens ein «Es», ein blindes und

taubes Es, das gar nicht sieht, dass ich vor ihm stehe, und gar nicht hört, dass ich es anrede, und gar nicht versteht, dass ich ihm zuwinke, und das mich nicht erkennt, obwohl wir einander ja seit 50 Jahren kennen, also seit einem Zeitraum der dreimal so lang ist wie dein Jünglingsalter, mein Enkel könntest du sein, wenn ich's darauf ankommen ließe – aber was heißt «Jünglingsalter»? Wo du ja Äonen alt bist, und einfach nur übriggeblieben aus der Frühgeschichte der Verhärtung der Erde. Hast du gehört? Älter bist du also, viel älter, unendlich viel älter als ich – nur entgleitet mir diese verfluchte anti-animistische, diese ikonoklastische Wahrheit immer von neuem, sie lässt sich nicht festhalten, weil du eben aussiehst, als wärest du mehr als Stein, und weil wir Aug in Aug einander gegenüberstehen.

Glaubst du vielleicht, du blöder Stein, es sei meine Schuld, wenn ich dich immer wieder falsch anspreche? Mach deinen Mund auf und antworte! Wie soll unsereins denn das zustande bringen, frage ich dich, wie soll unsereinem das denn gelingen, wo ja das noch niemandem gelungen ist, keinem noch so abgebrühten Materialisten? Und wo sich ja keiner jemals getraut hat, dir so unverblümt die ikonoklastische Wahrheit in dein steinerne Gesicht hineinzuschreien, und auch keiner den Mut gehabt hat, sich selbst zuzuhören, wenn er stumm die ikonoklastische Wahrheit aussprach, du gesichtsloser Stein!

Welches Recht habe ich eigentlich, diejenigen zu verhöhnen, die Bilder verehren oder Bildwerken Kraft zusprechen oder diesen sogar Tränen nachsagen oder aus Wundmalen sickerndes Blut? Und welches Recht, über den Sizilianer zu lächeln, der, wie es gestern in der Zeitung zu lesen stand, im Kino von Palermo auf den über die Leinwand reitenden Schuft schoss – ganz vergeblich natürlich, denn dieser ritt natürlich unbehelligt weiter, für Phantome bleiben wirkliche Schüsse völlig unwirklich, und der einzige Schaden, den er anrichtete, war das kleine Einschussloch im Bildschirm. Warum sind wir so viel weniger komisch als dieser sizilianische Bauer, der den Schein ernst nahm? Wo es auch uns ja so schwerfällt, die Reserve Davids zu begreifen und in ihm nichts zu sehen als den blinden, stummen und tauben Stein, der nicht weiß, was er darstellt; und der nicht verantwort-



lich ist für die Gefühle, die er in uns erregt; und der, einem lukrezischen Gotte gleich, von uns, die wir ohne ihn nicht die wären, die wir sind, nicht die geringste Notiz nimmt?

*Verdrossen am Arno*

L. fragt mich, was mich so irritiere. Warum ich denn die nie vorgesehene und unwahrscheinliche Gelegenheit, einmal ein paar Tage lang sorgenlos, im altertümlichsten Stil, nicht anders als unsere Eltern, Italien zu genießen, warum ich diese Chance denn nicht auskosten könne.

Worauf ich schließlich zurückfrage, ob sie glaube, dass dem Odysseus auf hoher See vielleicht der Gedanke gekommen wäre, zwischen dem nächsten Ufer, an das ihn der Sturm verschlagen würde, und dem übernächsten Zufallsaufenthalt eine kleine Reise einzuschieben? Zur Abwechslung? Um seinen Alltag ein bisschen zu unterbrechen? Oder aus Bildungsgründen? Oder um sich einen Kunstkanon anzueignen? Oder um seinen provinziellen Horizont zu erweitern? Oder um große Vergangenheit kennenzulernen? Oder vielleicht, um sich selbst zu finden im Gewesenen? – Woraufhin sie schwieg.

Ja, Vater hatte vielleicht noch reisen können. Denn der hatte noch wo gewohnt. Nicht irgendwo. Sondern an einem bestimmten Platz. An seinem. Noch nicht einmal die Frage: «Warum gerade an diesem und an keinem anderen Platze?» hätte er verstanden. Sowenig wie die Frage, warum er ausgerechnet *er* sei und nicht irgendein anderer. Und weil das so war, hatte er eben reisen können. Denn zum Reisen gehört als Hintergrund, den man durch das Reisen negiert, das Alltägliche, das Bindende, das Zuhause, der Maßstab, den man beargwöhnt, die Enge, die man durchbricht.

Aber wir? Die wir – gleich ob Freund oder Feind, gleich ob Jäger oder Gejagte, gleich ob Eroberer oder Exilierte – seit Jahren ohnehin unterwegs sind?

Seit zwanzig Jahren bin ich, wider Willen, getrieben von der Weltgeschichte, unterwegs. Unterwegssein ist der Alltag. Meine Identität hatte ich solistisch aufrechtzuerhalten, und mein Zuhause hatte ich selbst zu sein. Für Fernweh blieb unter diesen

Umständen kein Platz mehr. Fern war man ohnehin. Auch dann, wenn man nicht wusste, fern von wo. Und von welchem Punkt aus man die Entfernung eigentlich rechnete.

Wenn es aber ein Gefühl gibt, das dieses ehemalige Fernweh «ersetzt», das also an derjenigen Stelle unserer Seele aufsteigt, an der das Fernweh unserer Eltern vielleicht aufgestiegen war, dann ist es gerade die Sehnsucht nach endlicher Sesshaftigkeit. «Zuhause» wage ich nicht zu sagen, denn einmal Emigrant, für ewig Emigrant, für ein wahres Zuhause ist es nun zu spät – aber doch mindestens die Sehnsucht nach einer Illusion von Zuhausesein.

Nein, was mich hier in Florenz irritiert, das ist nicht, dass ich in der Fremde bin. In der Fremde zu sein, das bin ich wahrhaftig gewohnt. Sondern, dass ich diese, gewiss unwahrscheinlich schönen, aber eben doch unwahrscheinlichen Tage so zubringe, wie meine Eltern ihre Ferientage zugebracht hatten; dass ich unterwegs bin nicht wie gewöhnlich, nicht als Opfer des 20. Jahrhunderts, sondern wie Bürger des 19., und nicht als ein Flüchtling, sondern als ein Tourist; und nicht unfreiwillig, sondern freiwillig.

Wer aber 19. Jahrhundert spielt, wer als Tourist und freiwillig reist, der tut damit so, als wüsste er von wo er herkommt: nicht von irgendwoher, sondern von seinem Zuhause; und der tut so, als wüsste er, wer er ist: nicht irgendwer, sondern er selbst.

Und das ist es, was mich hier so unruhig macht: die Illusion, die ich durch dieses Verreistsein erzeuge. Die Illusion, dass es irgendwo hinten eine Stadt gebe, und Zimmer mit Möbeln, die mein «Zuhause» seien, und jemanden mit bestimmter Funktion, der *ich* sei. Lüge. Die Stadt, in die ich zurückkehre, heißt «Zufall». Und die Zimmer und Schränke, zu denen ich «heimkehre», heißen auch heute noch «Koffer». Die Weltgeschichte hat mich in einen Zigeuner verwandelt. Und da man als Zigeuner ohnehin auf Reisen ist, kann man nicht außerdem noch, gewissermaßen um sich von seinem Zigeunerleben zu erholen, auf Reisen gehen, zum Beispiel nach Florenz. Meine Rückfahrkarte liegt vor mir. Sie beruhigt mich. Morgen geht's – nach Hause.

## Italien-Tagebuch 1956 Padua und Venedig

### *Padua*

Da habe ich nun, ich angeblich unverbesserlicher Europäer, vor sechs Jahren Amerika den Rücken gekehrt. Wenn mich damals, als wir auf der Queen Mary aus dem New Yorker Hafen herausglitten, jemand gefragt hätte, wohin die Reise gehe: ob vorwärts oder rückwärts, vorwärts in das zu erneuernde Europa, für das ich manches vorbereitet hatte; oder zurück in den alten Kontinent, in dem ich wurzelte – ich hätte wohl geantwortet: beides. Die Sehnsucht galt jedenfalls beidem. Und beides stand, von drüben aus, deutlich vor meinen Augen.

Heute nicht mehr. Am neuen Europa, dem der Restauration, mitzuarbeiten, ist unmöglich. Und wie steht es mit dem alten?

Da liegt es nun. Hier um mich herum. Aber bin ich denn zurückgekehrt? Wie unbekannt, dieser Erdteil! Hatte nicht dasjenige Europa, dem ich entstamme, mit der «neuen Welt» drüben viel mehr gemein gehabt als mit der alten hier? – Und das zweite Europa, das im Laufe meiner Bildungsjahre zu meinem geworden war? Hatte das nicht bei Augustinus aufgehört, um bei Masaccio neu anzuheben, wenn nicht sogar erst mit dem 16. Jahrhundert? Nein, «meines» war, was dazwischenlag, niemals gewesen und niemals geworden. Und dass es das je werden wird, ist unmöglich. Unmöglich deshalb, weil es eine Welt war, die es mir, oder meinen jüdischen Vorfahren, niemals erlaubt hätte, Europäer zu werden; weil mir erst das Europa der Menschenrechte, das Europa des Deismus, das Europa der Toleranz – in den Augen vieler Europäer also das degenerierte Europa – Teilnahme ermöglicht hat.

Als Fremder wandere ich da also zwischen den verschiedenen

Heiligen geweihten Kirchen. Jeder Katholik, jeder Christ, selbst der häretischste, wird hier seine Wurzel wiederfinden, wenn vielleicht auch nur die Wurzel seines Widerspruchs, oder diejenige Wurzel, die schon seine Väter durchschnitten hatten. Ich nicht. Wenn ich durch das tibetanische Lasa streifen würde, die Fremde wäre nicht fremder als hier. Was ich hier lerne, ist höchstens, was ich *nicht* bin.

### *Padua*

Die Giottos in der Kapelle Madonna dell’Arena. – Die in den höheren Reihen bleiben unerkennbar; Konzentrierung auf jeweils *ein* Bild unmöglich, weil jedes hart an das nächste stößt. – Ist es wahr, dass sie mir mehr sagen als ihre Reproduktionen? Und anderes? Ist nicht die Jagd nach dem Echten verdächtig? Vermitteln nicht die Abbildungen das «Gemeinte» im gleichen Sinn, in dem der zufällig gezogene Kreis *den* Kreis vermittelt? Ist es nicht reinstes Snobismus, wenn die Kunsthistoriker darauf bestehen, das Kunstwerk nur in dessen Original anzuerkennen? Was steht hinter diesem ihrem Insistieren auf der Kategorie «echt»? Versuchen sie nicht, sich ein Erfahrungs- und Kenntnismonopol zu sichern? Und denjenigen, die *das* Bild, also das Original, nicht gesehen haben, abzustreiten, dass sie mitreden dürfen? Oder handeln sie vielleicht gar nicht in ihrem eigenen Interesse, sondern, gewiss ohne das zu wissen, im Interesse der Eigentümer der Kunstwerke? Im Interesse derer, die, da sie ein Stück besitzen, andere Objekte als diesem ebenbürtig auszuschließen wünschen? Ist die Kategorie «Echtheit» trotz ihrer metaphysischen Ambition (auf die auch ich vor einem Vierteljahrhundert hereingefallen war) eine Tarnung des Eigentumsbegriffes?

Ja, wenn die Reproduktion eine Kopie von zweiter oder dritter Hand wäre, dann wäre sie wirklich «unecht», und die Verwendung der Kategorie «echt» wäre noch echt. Aber heutige Reproduktionstechniken sind ja maschinell, und durchaus verlässlich. Nicht das Echte ist durch die Reproduktionstechniken zerstört worden, sondern die Rechtmäßigkeit der Unterscheidung zwischen «echt» und «unecht». Haben nicht schon Radierung- und Holzschnitt, da stets mehrere Abzüge echt sind, die

Kategorie «echt» entkräftet? Vom Buchdruck zu schweigen? Ist vielleicht derjenige, der das Originalmanuskript von Hegels «Phänomenologie» besitzt und anstarrt, ein besserer Hegelianer als derjenige, der eines der tausend gedruckten Exemplare studiert? Weder Lessing noch Kant haben es sich je leisten können, zu einem «echten» Kunstwerk zu fahren, geschweige denn eines zu besitzen. Trotzdem verraten ihre Kunsttheorien tieferes Kunstverständnis als die meisten Theorien der kunsthistorischen Snobs. Lessing las die Gesetze ab von Stichen nach Zeichnungen nach Gipsabgüssen einer Statue, die vermutlich sogar selbst eine Kopie war. Aber die Reproduktionen, die er sah, waren so «echt» wie die drei Ringe im «Nathan» (der ja selbst nichts anderes ist als eine Kritik des Echtheits-Begriffes). Für die Kunsthistoriker ist der Nathan offenbar noch nicht geschrieben worden.

*Venedig*

Auf dem Rückweg vom Colleoni zur Piazza S. Marco stutzte ich; ein großes Photo des Colleoni-Gesichts blickte mich aus dem Schaufenster einer Kunsthandlung an. Ja, *das* war er, das war der echte Colleoni, hier erst war er wirklich. Und was ich zehn Minuten zuvor als angebliches Original gesehen hatte, schien plötzlich nur der Gutschein gewesen zu sein für das Eigentliche.

Unreproduzierbar ist allein das Ganze: Venedig, Venezia mit ihrer Geschichte, mir ihren Gassen, Kanälen, Brücken, Menschen, Festen. Und nur wenn wir den Begriff «echt» auf das Ganze anwenden würden, wäre die Verwendung des Begriffs nicht unecht. Nur wäre sie völlig überflüssig. Denn gibt es auch andere Plätze dieses Namens, zum Beispiel den stinkenden Ort nahe Santa Monica, ein zweites, also ein unechtes Venedig kann es ja nicht geben.

*Venedig, Markusplatz*

Welch ein Snobismus, unsere heutige Jagd nach historischer Stileinheit! Als ob unsere Ahnen, die wir damit in Schutz zu nehmen oder zu retten vorgeben, derartige Ängstlichkeit gekannt hätten und nur halb so puritanisch gewesen wären. «Reine Stile» hat es nur höchst selten gegeben, und wenn, dann nur für äußerst kurze

Augenblicke. Zumeist «verwirklichen» sie sich nur dann, wenn von «Stil» überhaupt nicht die Rede sein kann. Zum Beispiel in jenen fragwürdigen akademischen Nachahmungen (etwa in jenen gotischen Kirchen oder romanischen Postämtern des 19. Jahrhunderts), die ihre Entstehung nicht der Geschichte verdanken, sondern der geschichtlichen Desorientierung; und die «rein» blieben, weil ihr Bau so rasch vor sich ging, dass die weitergehende Geschichte in die Baugeschichte gar nicht ändernd hätte eingreifen können.

Was sich da auf der Fassade und in der Vorhalle von San Marco an Stilen aus aller Herren Länder und Zeiten Rendezvous gibt, die griechischen Rösser, die byzantinischen Mosaiken, die gotischen Spitzbögen – das beweist eine so extreme Unbefangenheit, wie sie sich heute der Stilloseste nicht leisten dürfte – das hat etwas geradezu *Weltausstellungshafte* an sich – wahrhaftig – der Ausdruck trifft, denn im ersten Moment erinnert diese Front wirklich an jene exhibitionistischen Monsterhallen aus dem letzten Viertel des letzten Jahrhunderts, die beweisen wollten, dass man mit aller Herren Länder, besonders mit dem Orient, in Beziehung stand. Und genau das hat ja Venedig, die Herrin der Meere, der Marktplatz der Kontinente, das Reservoir der Kostbarkeiten von Ost und West, gleichfalls beweisen wollen.

*Venedig, Markusplatz*

Auf der Piazza eine etwa Dreijährige, vor deren Füßen in drei oder vier Scherben das lag, was noch eben diese Puppe gewesen war. Sie schrie nicht und sie weinte nicht. Sie war ungläubig. Es war deutlich, dass sie das Nichtsein, das sie wahrnahm, nicht auffassen konnte; also klar, dass sie ihre Puppe für unsterblich gehalten hatte.

Sehr viel klüger sind wir auch nicht. Mindestens gibt es Dinge, bei denen auch wir niemals einkalkulieren, dass sie einmal als Scherben vor unseren Füßen liegen werden; denen wir also, durch die antizipierende Unterschlagung ihres Todes, den Schein der Unsterblichkeit verleihen. Dinge, in deren Bestand wir hineingeboren wurden, die langlebiger sind als wir selbst (sodass nicht eigentlich sie in unserem, sondern wir in ihrem Leben vor-

kommen). Wälder, Städte, Kirchen scheinen unantastbar. Nichts bezeugt Sterblichkeit schlagender, als wenn solche Dinge zerbrechen vor uns liegen.

*Venedig*

Das Gefühl, als Taucher, unter Wasser in einem prospektiven Vignetta herumzuwandern, hat mich, seit ich hier bin, keinen Augenblick lang verlassen. Wie lange wird der Sumpf, in den man vor mehr als 1000 Jahren tollkühn hineingebaut hat, noch ruhen, die Stadt zu tragen? Der Mosaikfußboden von San Marco wirft sich bereits. Wenn man nicht achtgibt, torkelt man bergauf und bergab wie auf unebenem Felsgrunde. Welcher unserer Enkel wird diese Kuppel als Scherben vor sich sehen? Und sie ungläubig anstarren, weil er das Nichtsein zwar wahrnehmen, aber nicht auffassen kann?

*Venedig*

Wie schwierig, wie vieldeutig Architekturen sind im Unterschied zu Bildern. Die sind, was sie sind, Architekturen dagegen bieten grundsätzlich mehrere, mindestens zwei total verschiedene, Aspekte: das Innen und das Außen. Die exhibitionistische Fassade von San Marco lässt das misterioso des fünfkuppeligen Inneren nicht ahnen. Die Simplizität des Baptisteriums in Florenz verrät nichts, ehe es einen nicht umgibt. – Wann und wie ist nun das Kunstwerk als Ganzes da, da es als Ganzes in keinem Augenblick ergriffen werden kann? Und wie war es konzipiert? Als Innen? Als Außen? Als beides zusammen? Gleichzeitig? War das möglich? Ist das möglich? Ist der Architekt so gottähnlich, dass er sich, perspektive-unabhängig, das Innen und Außen *zugleich* vorstellen kann, oder dass er aus beiden Bildern ein einziges, gewissermaßen «innen-außen-neutrales» Bild erzeugen kann – etwa so wie wir das rechtsäugige und das linksäugige Bild in einem einzigen stereoskopischen Bilde verschmelzen?

*Venedig. Pal. Ducale*

Was nur das Motiv sein mag für diese eigentümliche *Umkehrung des Schwergewichts*. Denn was tragen sollte, wird hier getragen;

und was getragen werden sollte, trägt: Das massive, von Fenstern kaum unterbrochene Stockwerk, das man eigentlich als Basis erwartete, erhebt sich auf der zwei-etagigen Klöppelarbeit der Bögen, die dadurch überlastet scheint. Der Eindruck ist höchst beunruhigend.

Oder ist es müßig, hier nach «tiefen» Motiven zu fragen? Denn die massive Stadt auf unsolidem Untergrund zu errichten, ist ja ohnehin das venezianische Bauprinzip. Und dieses Prinzip ist eben in der Anlage des Palazzo Ducale wiederholt.

### Venedig

Das große Erlebnis hier: *Tintoretto*, weil er seinen Bildern eine völlig neue, völlig unrenaissancehafte Bildfunktion verleiht: Nichts präsentiert er uns mehr frontal. Niemals konfrontiert er uns mit dem, was er zeigt. Niemals läßt er uns dort stehen, wo wir stehen. Vielmehr entsetzt er uns in seine Bildwelt hinein, wir scheinen geradezu hineingesaugt zu werden, um teilzunehmen – kein Zufall, dass er so viele seiner Figuren (sogar und gerade Vordergrundfiguren) in Rückenansicht zeigt: also gewissermaßen als unsere Vordermänner, die gleichfalls nur dazukommen.

In gewissem Sinne sind seine Bilder Geräte der Ekstase, oder Mauerlücken, durch die man in die Region hineinblickt, in die der zur Ekstase Gezwungene hineingerissen werden soll. Aber die Region, in die der Beschauer hineingerissen wird, ist nicht etwa ein Diesseits, auch nicht, wie so oft bei Renaissancemalern, eines, das beteuert Jenseits zu sein, sondern ein Jenseits, wenn nun freilich auch ein solches, das mit den gewalttätig verwendeten Renaissancemitteln der Diesseitsdarstellung hergestellt ist. Das heißt: *Tintoretto* übernimmt die, durch die Renaissance eroberte Tiefe; aber nicht, um sie als stationären und eindeutigen Raumkubus zu zeigen, sondern um einen höchst vieldeutigen, strudelnden, inkalkulablen Raum zu gewinnen, in den er uns hineinreißen kann. *Die Bildtiefe ist bei ihm der Raum für die uns abgezwungene Ekstase.* Der Sturm, der diesen Raum durchweht, verwischt jede Einzelheit. Lokalfarben gibt es nicht mehr: sie würden die Diskretheit und Selbstständigkeit jedes Dinges viel zu ausdrücklich machen. Und wirklich und selbstständig ist nur



der Sturm, der in der Tat alle Unterschiede so radikal auslöscht, dass er oft die Geschlechtszugehörigkeit der Figuren verwischt (ohne sie dadurch fade oder androgynisch zu machen). Selbst Schönheit hat eigentlich zu Gunsten eines mänadischen Bewegungsideals ausgespielt – was zur Folge hat, dass sich der Ausdruck der Figuren fast niemals in ihren Gesichtern konzentriert. Schon auf Tizian trifft das zu. Diese Bewegung ist so heftig, dass sie die Proportion der Figuren (auf deren fluchtperspektivische Verkürzung man im 15. und 16. Jahrhundert so stolz gewesen war) völlig verzerrt – Greco ist darin durchaus nicht der Einzige – aber, wie gesagt, diese Verzerrung des Raums ist nicht kalkulabel, sondern Folge jenes Sturms, der aus dem Raum des Diesseits in den des Jenseits weht. Kurz: die Gegenreformation hat gesiegt: Mit allen Mitteln der Sinnlichkeit ist das Übersinnliche heraufbeschworen.

#### *Venedig*

Tintoretto scheint mir ein Knotenpunkt. Michelangelo berührt er noch: sein «Paradiso» ist geradezu das michelangeleske «jüngste Gericht» in der Version seiner Generation. Aber gleichzeitig ist es bereits die Brücke zu Tiepolo, dessen Werke nicht mehr Bilder sein wollen, sondern Illusionen. Kein Motiv der nächsten dreihundert Jahre, das Tintoretto nicht anschluss. Sein pastoser Strich nimmt alles voraus, was es bei Hals, Rembrandt, Fragonard geben wird. Vorweggenommen ist die «Tiefe» der Rembrandt'schen Porträts. Vorweggenommen das Genüssliche des Rokoko in der Wiener «Susanne». Ja, wo im 16. Jahrhundert gäbe es eine Antizipation des Impressionismus außer in dieser «Susanne», deren Leib endgültig nicht mehr antik ist und, über alles Malerische Tizians hinausgehend, nur noch aus Renoir'schen Sonnenflecken und Schatten besteht? Es ist, als habe er mit einer Rasanz ohnegleichen alle Möglichkeiten der kommenden Jahrhunderte ausprobiert. Ihn hinter Tizian zu rangieren, scheint mir sehr unfair. Und war er auch «flüchtig» – seine Flüchtigkeit war nichts als der Effekt seiner Flucht nach vorne.

*Venedig, Accademia*

Vor Giorgiones *Tempesta*, mit der Katalog-Reproduktion in der Hand. – Es klingt zwar beschämend, aber Unsterblichkeit gibt es heutzutage nur noch in maschineller Form. Wenn es diesem Kunstwerk vergönnt sein sollte, eine kleine Ewigkeit zu existieren, dann werden wir dieses Glück allein der Reproduktionstechnik verdanken. Nur durch diese gewinnen die Originale eine von ihrem kontingenten und todgeweihten Leib unabhängige, platonische Existenz. Zwar gilt auch vom reproduzierten Kunstwerk, dass es in seiner Reproduktion einen Leib hat. Aber da jedes Kunstwerk in vielen Reproduktionen existiert, ist keines mehr dazu verurteilt, an einen einzigen gebrechlichen Leib gefesselt zu bleiben und von dessen physischer Gesundheit abzuhängen. Die Seele der Kunstwerke ist also durch mechanische Verfahren gerettet, während unsere Seele aufs Obsolete ein für alle Male an unseren einen Leib geschmiedet, und deshalb sterblich bleibt.

*Venedig*

Alles, was ich an Byzantinisierendem auf der Reise gesehen habe, hat mindestens im Negativen, Jüdisches in mir angerührt: der Trotz, mit dem, damit die Leibhaftigkeit des Bildwerks verhindert bleibe, auf dem Arabesken- und Flächenhaften insistiert wird; die Energie, mit der durch Relegation des Dargestellten in die Fläche, antike Bildanbetung abgewehrt wird – das sind ausgesprochen jüdische Erbstücke. Vermutlich hat man diese Strenge innerhalb des griechischen Kulturraums Jahrhunderte lang nötig gehabt, um dem drohenden Wiedererwachen griechischer Bildverehrung zuvorzukommen. – Und trotzdem handelt es sich – und hier hört die Analogie mit dem Jüdischen auf – um Götterbilder, *dürfte* es sich um Götterbilder handeln, weil Gott ja in Christus Mensch geworden war. Ob es nicht der Begriff der *Inkarnation* gewesen ist, was dem Christentum, im Unterschied zum Judentum und Islam, das Tor zur bildenden Kunst offengehalten hat?

Welche Funktion hat solch ein Christusbild? Zwar ist *keines* von ihnen ein Götze, *keines beansprucht, der Dargestellte zu*

*sein; andererseits aber beschränkt sich auch keines darauf, Christus nur einfach abzubilden.* Mit diesem Entweder-oder wird man der Frage nicht Herr. Ich vermute, dass die Aktion der Abbildung Christi eine Handlung war, in der das Ereignis der Menschwerdung noch einmal vollzogen wurde; dass die Bilder, in einem dem Sakrament entsprechenden Sinne «Wiederholungen» waren. Statt, wie die frageunfähigen Kunsthistoriker, eine Geschichte der Bilder zu etablieren, sollte man einmal daran gehen, eine Geschichte der sich wandelnden Funktion des Bildmachens und eine Geschichte des sich wandelnden Bildsinnes zu schreiben.

Wer russische Ikonen als Zeugnisse einer, vom hellenischen Geiste niemals berührten Kultur deutet, fälscht. Sie sind vielmehr die letzten Zeugnisse eines Kampfes gegen den Hellenismus, der, trotz langer Latenzzeiten, doch so lebendig blieb, dass er (in Tolstojs Kulturkritik) selbst in unserer Epoche noch einmal attackiert werden konnte.

In einem mehr als verbalen Sinn nachzuvollziehen, was mit Inkarnation gemeint ist, fühle ich mich unfähig. Deshalb habe ich auch kein «*Organ*» für diese Kunst. Dass ich stark von ihr «beeindruckt» bin, leugne ich nicht; aber das nehme ich nicht ernst. Beeindruckt ist man von manchem, beeindruckt ist leicht einer. – Dass freilich die Kunsthistoriker, die Verständnis zu haben vorgeben, mehr verstehen, bezweifle ich. Die, mit denen ich darüber sprach, waren Ignoranten ihrer Ignoranz; und zu kurzsichtig, um bis zu ihren eigenen Grenzen zu sehen.

#### Venedig

Die nachts durch Scheinwerfer angeleuchteten Paläste am Canal Grande. – Ihre phantomhafte Wirkung leicht zu erklären: Nämlich durch die Tatsache, dass sie, aus einem ungewohnten Winkel (seitwärts und von unten) angeleuchtet, dasjenige im Licht zeigen, was sonst im Schatten verborgen bleibt; und umgekehrt. Dadurch nehmen sie das Aussehen von *Negativen* an.

Dazu kommt: sie stehen in keiner sichtbaren Welt, sondern heben sich strahlend von der schwarzen Folie der Nacht ab; sind

also durch dieses Lichtmonopol nicht nur sichtbarer als sonst, sondern extrem isoliert. Extremere Isolierung kann sich kein Kunstwerk wünschen.

Aber das Arrangement macht einen würdelosen Eindruck: Es wirkt, als verleugnete die Stadt aus übertriebenem Entgegenkommen gegen jene Fremden, die, bei der Kürze ihres Aufenthaltes über das Nichtsehenswürdige verärgert sein könnten, ihre eigene Wirklichkeit. Da sie sich darauf beschränkt, ihre blendenden Prachtstücke zu exhibieren, macht sie sich zum Abbild ihrer Abbildungen, zum Lakaien des Baedekers.

*Caffè. Blick auf S. Simone piccolo  
und den Ponte della Stazione*

(Berliner und Frau am Terrassentisch.)

*Berliner:* Und da drüben, da ha'ik im Jahre dreiundvierzig Wache jeschoben. Und da drinnen im Kabuff, da kenn ik mir aus wie bei Muttern. Pass mal auf, Mieze. (Ruft) Ober!

*Ober:* (an den Tisch tretend) Prego?

*Berliner:* (überrascht) Wat! (zur Frau) Der isses nicht. Aber kennen tu ich ihn och. (zum Ober) Sarnsemal, warnse damals nicht der Piccolo hier?

*Ober:* Damals? Ich verstehe Sie nicht, mein Herr.

*Frau:* Wie jut der Deutsch kann.

*Berliner:* Na, wat denn, wat denn. Von wem hat er's denn jelernt? (zum Ober) Sarnsemal, piccolo ...

*Ober:* Sie wünschen?

*Berliner:* Nichts für ungut, aber sarnsemal Ihrem Kollejen, er soll rauskommen. Der Antonio. Der mit dem lahmen Knie.

*Ober:* (betrachtet ihn argwöhnisch)

*Berliner:* Sarnse ihm einfach «Santa Lucia». Da wird er sich schon erinnern.

*Ober:* Bedaure.

*Berliner:* Was heißt «bedaure»?

*Ober:* Bedaure, der ist nicht mehr da.

*Berliner:* So. Wo ist er denn? Da kommwa nämlich extra nach Venedig runterjefahren. Hätt ihn jern wiederjesehen. Hatte so'n patentes Mittel jejens Zipperlein.

*Ober:* Bedaure.

*Berliner:* Männeken, bedauern se nich in einer Tour. Also warum nicht?

*Ober:* Weil er tot ist.

*Berliner:* Wasse nich sagen. – So mir nichts, dir nichts? Wie ist denn det passiert?

*Ober:* Erschossen. – Due espressi?

*Berliner:* Na so wat. Sie mit Ihrem Gift. Mitm Haufen Zucker. – So wat jibts? – Wann denn?

*Ober:* Quarante sei. Con panna? Paste?

*Berliner:* Hat sich was mit Panna. Pfannkuchen wollnwa. – Und warum erschossen? (zur Frau) Auf den war nämlich Verlass.

*Ober:* Deshalb. *Weil* auf ihn Verlass war.

*Berliner:* (wiederholend) Weil. Was der sich rausnimmt.

*Frau:* Vielleicht meent er ...

*Berliner:* (abschneidend) Jarnichts meent er. Aber da kannste mal wieder sehn: Kaum sind wa raus aus dem Kabuff, schon tanzen die Mäuse.

*Ober:* (bringt zwei espressi und Gebäck. Dann gleich wieder ab)

*Berliner:* Momentchen. Und wie läuft der Laden?

*Ober:* Bedaure. Beschäftigt. (ab)

*Berliner:* Siehste. Beschäftigt. Und wer bringt ihn das Jeld ins Land?

*Frau:* (argwöhnisch das Gebäck befingernd) Pfannkuchen nennse das. Backen könnse auch nicht.

*Berliner:* Also, da holt man sich hier erst das Zipperlein, an diesem verflucht nassen Ort. Und dann kommt man extra runter. Und dann ...

(Die beiden beginnen resigniert ihr Gebäck in den Cappuccino zu stippen.)

### *Wieder in Wien*

Oft darf man sich das nicht erlauben, so in den Friedhof der Ahnen hinunterzusteigen. Ja, wenn man es täte, um nur *eine* Generation aufzusuchen. Aber Michelangelo und Giotto und Tintoretto. Wehrlos stehen die Toten nebeneinander, ihrer Rei-

henfolge beraubt, so als hätte ihnen die Gegenwart die Bedingung gestellt – gleichzeitig bleibt ihr oder gar nicht.

Ja, und wenn es noch *meine* Ahnen gewesen wären. Aber Ahnen, die einen bei der langersehnten Rückkehr verleugnen?

Es ist die nie geschriebene Geschichte vom wirklich verlorenen Sohne: von demjenigen nämlich, der sich nach vieljährigem Wandern seinem Vater an den Hals wirft, um mit den Worten begrüßt zu werden: «Wen suchst du? Dein Vater bin ich nicht.» Sofort hatte der Heimkehrende diese Worte zwar nicht verstanden, denn der Sturm des Wiedersehens hatte ihn taub gemacht. Nun aber, im nachträglichen Hinhören, kann er es nicht mehr leugnen: So hatten die Begrüßungsworte gelaute.

Welche eine Situation: Die Zukunft der Welt, an der mitzuarbeiten man von drüben zurückgekehrt war, die ist durch die Restauration verspielt. Und die Vergangenheit, in die man gleichfalls heimzukehren hoffte, die verleugnet einen.

Nicht nur an keinen Platz gehört man also. Auch keine Ahnen hat man. Verlorener kann man nicht sein. – Sollte man selbst daraus noch eine Chance machen können?

documenta '59  
Das Dilemma des Kunstbetrachters  
[1959]

Das hatte die Kunst bislang eigentlich nicht nötig. Sie bezog ihre Argumente allzeit aus der Qualität, nicht aus der Quantität. Im Gegenteil: der Quantität gegenüber verhielt sie sich stets besonders misstrauisch. Kunst war niemals ein Massenartikel und nie ein Artikel der Masse. Auch dieses blieb unserer zahlengläubigen, superlativhörigen, rekordsüchtigen Zeit vorbehalten: Die Monstreschau der bildenden Kunst, das Argument der großen Zahl.

Siebenhundert abstrakte Bilder unter einem Dach – ergo: «Die Kunst ist abstrakt geworden». Dies die apodiktische Feststellung Werner Haftmanns im Katalog der Kasseler «documenta II»! Es ließen sich ohne Frage auch siebenhundert gegenständliche Bilder an einem Ort zusammentragen, ohne deswegen den Schluss zu gestatten, die Kunst sei gegenständlich geblieben. So geht es also nicht.

Schon die Ankündigung dieser zweiten «documenta»: sie zeige 700 Bilder, 250 Skulpturen, 350 Druckgraphiken und 100 handgedruckte Bücher aus 16 Ländern und die Kosten beliefen sich auf 750 000 DM, verriet einen Stil, der bislang in diesem Bereich noch nicht üblich war. Hollywood pflegt seine Filme gelegentlich so ähnlich anzupreisen; auch auf den Jahrmärkten ist man diese Sprache gewöhnt.

In der Tat hat die Kasseler Veranstaltung denn auch einen gewissen Marktcharakter. Den besonnenen Kunstfreund macht sie stutzig. Er rechnet etwa folgendermaßen: Jedes Bild, jede Plastik, jedes graphische Blatt, was da ausgestellt ist, ist ein Kunstwerk (sonst wäre es ja nicht ausgestellt); der Künstler, der solch ein

Werk geschaffen hat und vermutlich einiges mehr als Zeit und Material daran wandte, hat ein Recht darauf, dass ich mich damit beschäftige und auseinandersetze. Zumindest darf er doch wohl so viel Aufmerksamkeit verlangen, wie eine mittlere Kurzgeschichte oder ein Gedicht beansprucht, sagen wir: drei bis fünf Minuten. Natürlich ist das lächerlich wenig – für ein Gedicht ebenso wie für ein Gemälde oder eine Plastik. Immerhin würde, gemäß dieser Mindestforderung, die Kasseler Ausstellung einen zehntägigen Besuch notwendig machen, den Tag zu acht Stunden gerechnet. Vieles schon ist dem deutschen Kunstfreund seit langem bekannt, was hier in Kassel so aufwendig zusammengebracht wurde, das meiste eigentlich. Nur die Amerikaner sind – in dieser Zahl und Geschlossenheit – tatsächlich «noch nie dagewesen». Freilich hätte man auf die Hälfte der rund hundert Bilder aus Amerika auch gut und gern verzichten können.

Im Übrigen sind Wols und Dubuffet, Gonzalez und Vieira da Silva, Kemeny und Fautrier, Hartung, Matta, Michaux, die Italiener und fast die gesamte «École de Paris» in Deutschland bereits vielfach gezeigt worden, ganz zu schweigen von den großen «Alten», wie Léger und Picasso, Max Ernst, Braque, Chagall, Delaunay, Laurens, Kandinsky, Klee oder Schwitters. Sodass sich die Frage nach der Notwendigkeit, dem Sinn dieser Monstreschau fast von selbst stellt – eine Frage, die bei der ersten Ausstellung dieses Titels vor vier Jahren niemandem in den Sinn gekommen wäre.

Jene «documenta» waren für Deutschland eine absolute Notwendigkeit. Es war die erste umfassende Bestandsaufnahme der Weltkunst, aus deren Bereich wir mehr als zwei Jahrzehnte ausgeschlossen waren. Was wussten wir denn von der Kunst «draußen» und ihrer Kontinuität, von der uns der Größenwahn des Braunauer Anstreichers abgeschnitten hatte? Und die Jüngeren unter uns, die 1933 zur Schule gingen, was hatten sie denn für eine Ahnung von dem, was in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in der Kunst – in allen Künsten – geschehen war und weiterentwickelt wurde aus dem gemeinsamen Willen aller Künstler, sich von den Fesseln des Herkömmlichen zu befreien? Die «documenta I» hatte ein Vakuum zu überbrücken, sie hatte



den abgerissenen Kontakt nach rückwärts und nach allen Seiten wiederherzustellen. Sie hat diese Aufgabe wahrhaft großartig und verdienstvoll gelöst. Derlei Aufgaben und Voraussetzungen bestanden für die «documenta II» offenkundig nicht. Der knappe Zeitraum von vierzehn Jahren rechtfertigt bei aller zeitgenössischen Lust am «Bilanz-Ziehen» (die sich allenthalben in Sammelbänden, Anthologien, Statistiken und Gesamtübersichten ausdrückt) wohl schwerlich diese Mammutschau der Kunst. Sie hat weder neue Argumente und Ergebnisse noch Werke von dokumentarischer Qualität vorzuweisen. Und keinesfalls vermag sie eine abgeschlossene Entwicklung zu resümieren.

Wie sehr die Dinge auf diesem Felde noch im Fluss sind, mögen zwei Zitate Werner Haftmanns, eines der leitenden Köpfe der beiden Kasseler Ausstellungen, beleuchten. Als vor einigen Jahren Haftmanns Standardwerk von der «Malerei im 20. Jahrhundert» erschien, machte er aus seinem Misstrauen gegenüber der Malerei eines Wols und Pollock kein Hehl und äußerte sich recht skeptisch zu ihrem Verfahren, das er «ein unkontrolliertes, außerhalb jeder Regel sich vollziehendes, jeden Zufall annehmendes trancehaftes Begehen, Beträufeln, Bekritzeln der Malfläche» nannte.

Heute bilden die riesigen Leinwände Jackson Pollocks unübersehbar das Zentrum der Kasseler Kunstschau, und Wolfgang Schulze, Wols genannt, ist mit 41 Arbeiten weitaus am ausführlichsten im Fridericianum vertreten. Haftmann widmet in seinem Katalogvorwort den beiden und ihrer Malweise 75 emphatische Zeilen. Darin wird Pollock mit Thomas Wolfe verglichen, «ein idealistischer ... von mächtigen barock-pathetischen Gefühlen überwältigter Amerikaner», und das vorher so skeptisch beurteilte «Verfahren» von Wols nennt Haftmann heute einen «unsäglich sensiblen, jede innere Regung aufnehmenden, inhaltlich frei improvisierenden Klangkörper aus spinnwebfeinem Strichgewebe mit lockenden Farbgründen».

Diese Revision eines Kunsturteils ist durchaus legitim. Sie wird hier mit keiner anderen Absicht erwähnt als der, nachzuweisen, wie undurchsichtig, unüberschaubar, unsicher, fließend und trügerisch die Entwicklung der bildenden Kunst und wie

unverbindlich jedes Urteil über ihre zeitgenössischen «Dokumente», auch aus sachkundigstem Munde ist. Eine ähnliche Revision vollzog auch der Deutsche Künstlerbund, der vor wenigen Jahren noch kein «informelles» Bild in seinen Ausstellungen duldet; die «Fleckenmalerei» war offiziell verpönt. Bei seiner diesjährigen Jahresschau waren die Wiesbadener Museumsräume förmlich überschwemmt von Flecken- und Pfützenmalereien. Weil nämlich die strengen Juroren von einst mittlerweile selbst in breiter Front in diese neue Richtung eingeschwenkt waren.

Die Frage nach den Ursachen oder Motiven dieser auffallenden allgemeinen Richtungsänderung führt uns zurück zu der Frage nach der Motivation dieser zweiten «documenta». Unseres Erachtens kommen hierfür noch zwei Gesichtspunkte in Betracht, die möglicherweise innerlich zusammenhängen. Der erste beruht auf dem Verdacht, dass auch die Veranstalter, trotz aller gegenteiligen Beteuerungen, das Gefühl haben, dass es so mit der Malerei nicht mehr weitergeht; dass die breite Herdenstraße sich als eine Sackgasse erwiesen hat, die ausweglos in der Wüste endet; dass man an der Endstation, zumindest aber an einer letzten Wegscheide angelangt ist (einerseits ist die leere, glatte Monochromie erreicht, andererseits die Grenze zur Plastik bereits überschritten; vielleicht wollte man sogar diese Tatsache in Kassel «dokumentieren»); und dass es an der Zeit ist, mit dem großen Saisonschlussverkauf zu beginnen.

Womit also der zweite Gesichtspunkt im Spiel ist, der den eminenten Warencharakter der Kunst unserer Zeit in Betracht zieht. Wie jede Industrie- und Handelssparte ihre regelmäßigen Messen abhält, so kennt auch die Kunst ihre Märkte. Die Kasseler «documenta» ist ein solcher Markt. Biennale findet in diesem Jahr keine statt, auch keine Weltausstellung; aber ein riesiges internationales Angebot muss an den Mann gebracht werden, zumal – siehe oben – die Kurse von heute auf morgen fallen können.

Von diesem Gesichtspunkt her erklärt sich dann auch manches Befremdliche dieser Ausstellung, ihre Massenhaftigkeit zum Beispiel, ihre breite Durchschnittlichkeit, ihre ganz undokumentarische Einseitigkeit, ihre mitunter ermüdende Monotonie und

der bestürzende Konformismus einer verschworenen internationalen Bruderschaft angeblicher Nonkonformisten. Es wurde in Kassel so auffallend viel von der Freiheit der Kunst, von der Freiheit der Künstler geredet und geschrieben. Selbstverständlich wird in den westlichen Demokratien kein Künstler mehr verboten oder ins Loch gesteckt oder (wiewohl das nicht so ganz gewiss ist) als «entartet» gebrandmarkt. Er kann malen und schreiben, wie und was er will; er kann es auch veröffentlichen. Aber er schwimmt tunlichst mit dem Strom. Den Strom aber dirigiert und reguliert der Handel. Der Handel ist der Diktator, der Kunsthändler der Schiedsrichter der Kunst. «Er schafft den Namen, und er ist in der Lage, den Namen eines Künstlers zu zerstören.»

Das ist, mit geringen Abweichungen und Nuancen da oder dort, das heutige Bild der bildenden Kunst überhaupt. So sieht es heute aus, und in dieser Beziehung ist die «documenta» in der Tat dokumentarisch. In Frankreich aber beispielsweise weiß man sehr genau, dass es außer dem Tachismus noch viele Möglichkeiten moderner Malerei gibt – unter anderem auch die gegenständliche –, und man stellt sie aus und diskutiert sie. Die Deutschen dagegen mit ihrer fatalen Richtungsgläubigkeit und der unseligen Bereitschaft, kopfüber von einem Extrem ins andere zu fallen, sind da unerbittlicher. Sie malen und preisen und dulden nur den allerletzten Stil – wobei nicht auszumachen ist, wer ihn geschaffen hat: die Künstler oder die Manager, die Kritiker oder ganz einfach die Mode und somit das ebenso bequeme wie berechnende Sicherheitsbedürfnis, das unserer gesamten Daseinsrichtung den fragwürdigen «Stil» gibt. Man wiederholt in Kassel und im Zusammenhang mit der «documenta» immer wieder nicht ohne Stolz das bei der Eröffnung in Umlauf gesetzte Wort von der Weltsprache der abstrakten, speziell der informalen Kunst. Bei der Perfektion der modernen Kommunikationsmittel ist es kein Wunder, dass diese unkontrollierbare und unqualifizierbare, aber offensichtlich hochgeschätzte und einträgliche Malerei die Kleckser und Schmierer, die Witzbolde und Scharlatane in aller Welt zum Mitmachen verlockte. Daher kommt es, dass heute jede Großstadt, die etwas auf sich hält, ihr Dutzend

«Informelle» beherbergt; daher kommen auch die überfüllten Säle der «documenta». Denn die Leihgeber-Galerien ließen sich natürlich diese günstige Gelegenheit nicht entgehen, um im Gefolge ihrer besten Pferde auch die lahmeren Mitläufer mit ins Rennen zu bringen. Einst hat man der modernen Kunst den «Verlust der Mitte» vorgeworfen; heute kann man dafür den Gewinn der Breite konstatieren. Das gilt auch für ihre gesellschaftliche Wirkung. Diese Kunst «schockiert» und «provokiert» längst nicht mehr – das sind Sprüche –, sondern sie hat sich brav im bürgerlichen Alltag domestiziert; man trägt ihre Zeichen und Muster auf Kleidern, Tapeten und Zierstücken. Der «Verbraucher» empfindet es allerdings als eine verwirrende Zumutung, dass er dieselben Zeichen und Formen auf gerahmten Leinwänden in Ausstellungen und Galerien plötzlich als Kunst bestaunen soll. Denn es trifft leider zu, was der englische Kunstkritiker Herbert Read sagt: «Selbst wenn die Künstler Sinngehalte des Kosmischen geben wollen, so ist für sie schwer zu vermeiden, daß sie nur ein dekoratives Ergebnis zeitigen.»

Warum die Kunst gerade in unseren Tagen diesen ungewöhnlichen und zunächst bestürzenden Grad von Abstraktion erstrebt und erreicht hat, das ist bis zum Überdruß bereits abgehandelt worden. Wir brauchen darüber kein Wort mehr zu verlieren, zumal die überzeugendsten «Argumente» dafür die «documenta» selber bietet. Sie befinden sich im Erdgeschoß des Museum Fridericianum. Dort begegnet man Picasso und Léger, Delaunay und Malewitsch, Mondrian und Max Ernst, de Chirico und Schlemmer, Boccioni und Franz Marc, Kandinsky, Klee, Ernst Ludwig Kirchner, Nolde, Rouault; aber auch Max Beckmann und Kokoschka, Chagall und Baumeister; Brancusi und Gonzalez, Schwitters und Miró. Matisse und Braque sind leider nur im Bellevueschloss, bei den Graphiken, ihrem Rang entsprechend berücksichtigt; Archipenko fehlt ganz, ebenso Monet und Redon beispielsweise, die immerhin den Tachisten mit einigen triftigen «Argumenten» hätten dienen können. Wie aber kommt es, dass diese Werke uns immer noch und immer wieder erregen, fesseln, bewegen und – hier gilt das Wort – schockieren? Dass dieses faszinierende Ensemble der «Lehrmeister» die ganze

übrige Monstreschau so machtvoll übertönt und förmlich deklariert?

Weil wir es hier nicht mit einer Schulklasse, sondern mit Individualitäten zu tun haben, mit unabhängigen, ursprünglichen Persönlichkeiten, wenn man will: mit Einzelgängern, Außenseitern, die nicht nach der Zeitmode malten, sondern gegen sie. Wer das heute täte, hätte wenig Aussicht, unter die «documenta» aufgenommen zu werden. In Kassel ist man sich nicht ganz sicher, ob Max Beckmann, malte er heute seine Stadtlandschaften und Visionen, oder Kirchner, malte er heute den «Potsdamer Platz», hier Platz gefunden hätten.

Die allgemein bezeugte weitaus stärkere Überzeugungskraft der Plastikschau (obwohl sie in der Orangerie wie in einem Abstellraum zusammengeworfen und auch im Freien nicht immer glücklich ist) rührt gleichfalls daher, dass hier offensichtlich die originalen Begabungen über die Nachahmer dominieren. Da sind Moore und Laurens, Arp und Zadkine, Lipchitz, Viani und Wotruba, Marcks, Marini, Manzù, Giacometti, Germaine Richier und Reg Butler, Barbara Hepworth und Naum Gabo, Stadler, Seitz und Scharff, weiterhin Hoflehner, Ferber, Lassaw, Jacobsen, Meadows, Minguzzi, Cappello, Calder und mancher andere. So fallen auch unter den Malern manche ursprünglichen Begabungen auf: Wols zum Beispiel und Pollock (dessen malerischen Exhibitionismus man nicht unbedingt als Genie ansehen sollte), dann Dubuffet, de Staël, Fautrier und Vieira da Silva, Nay, Winter, Bissier und Bissière, Marca-Relli, Matta, Manessier, Santomaso, Musič, Hans Hartung, Gorky und Nicholson.

Es gibt gewiss noch andere, aber die Übermacht der Allzuvielen erdrückt sie. Figurative oder gegenständliche Bilder sind so gut wie gar keine darunter. Nicht etwa, weil seit vierzehn Jahren keine mehr gemalt würden, sondern einfach, weil «nicht sein kann, was nicht sein darf». Es geht in Kassel ganz offensichtlich nicht so sehr um «documenta» wie um ein Dogma. Und das eben stimmt so verdrießlich und reizt zum Widerspruch.

Wir sagten eingangs, es ließen sich unschwer auch 700 gegenständliche Bilder unter einem Dach zusammenbringen. Natürlich wären sie nicht besser als die 700 in Kassel vereinigten, aber

vermutlich auch nicht schlechter; sie wären genau so unterschiedlich und mittelmäßig und unselbstständig. Nur wäre der Qualitätsmangel dort leichter festzustellen und sachlich nachzuweisen.

Bei den abstrakten und informalen Bildern befindet sich die Kritik dagegen – wir sahen es – in einem Dilemma. Was ihr geblieben ist von den alten Kriterien, ist die «Recherche de la matière», die Feststellung, wie, mit welchen Mitteln und aus welchem Material ein Bild gefertigt ist, ob die Bewegung nach oben oder unten, quer oder im Kreise verläuft, ob Farbe, Leim, Holz, Sand, Steine, Stoffreste, alte Säcke oder Hemden (wie bei Alberto Burri), Blechdosen, Stroh, Seil oder sonstwas verwandt, ob mit dem Pinsel oder Spachtel, mit der Tube, dem Rasiermesser, einem Gummiwischer oder einem Kamm, mit durchlöchernten, tröpfelnden Farbdosen oder einer Spritze gearbeitet wurde (wobei es auch dem renommiertesten Kritiker entgehen kann, dass ein Bild von einer Schimpansin oder einer Maschine «gemalt» wurde).

Welcher primitive, erschreckende Materialismus steckt in diesem «letzten Formproblem»? Wird hier nicht die Kunst, das Geistige, Imaginative ganz simpel durch das Material ersetzt? Aber gut, wer so malen will, soll es tun! Wäre es doch erstrebenswert, dass alle Künstler wieder so malen, wie sie wollen – und nicht wie die Herde malt und der Handel es vorschreibt.

Abstracto Painting Machine  
Lektüre in der L. A. Times  
[1965]

Das also ist nach 50 Jahren von Kandinsky [geblieben] und aus Rorschach geworden. Ein batteriegetriebener Scheibekleckser für \$ 2.99 statt für \$ 8. Die dieses gadget annoncierenden Worte in einen sinnvollen und widerspruchslosen Text zu übersetzen, ist fast unmöglich. Und zwar deshalb, weil diese Worte an Tendenzen appellieren, die einander widersprechen. Sollte mein Kommentar paradox werden, so ist das nicht meine Schuld.

Die Maschine ist es also, die gottgleich, nämlich schöpferisch arbeitet. Und trotzdem – was willst du mehr? – der Chance, ebenfalls schöpferisch zu sein, wirst du durch die Gottgleichheit dieser Maschine nicht beraubt. Im Gegenteil: ohne sie würdest du dieser Chance niemals teilhaftig werden. Und niemals in der Lage sein, innerhalb von fünf Minuten als genialer Künstler aufzutreten. Wie vielen deiner Zeitgenossen ist es denn schon vergönnt, herauszuspringen aus der unschöpferischen Menge und «by adding drops of paint» zum «genialen Künstler» zu avancieren?

Wie vielen?, fragte die Annonce indirekt, denn das Wort «genius», das sie verwendet, impliziert ja die Seltenheit.

Um das – und darin besteht der erste Widerspruch – zu beantworten: wem denn nicht? Denn sie erklärt ja, dass sie die Kraft, dich in ein genius zu verwandeln, allein deshalb besitze, weil sie Kraft besitze, *jeden* in ein genius zu verwandeln; dass «everybody can do it», dass jedermann abstrakte Bilder produzieren könne. Traurig, dass die anderen das auch können? Weit gefehlt. Tröstlich. Denn die Zusicherung, dass jeder das kann, die gibt dir ja die wirkliche Garantie dafür, dass du es auf jeden Fall *auch*



## Abstracto Painting Machine

- a creative machine . . . makes you an artistic genius in 5 minutes
- battery operated machine spins a card . . . you add drops of paint . . . the result: an abstract painting!
- anyone can do it!
- set comes with machine, 5 primary paint colors, 12 frames and mats, gift-boxed ready to give!
- 8.00 value!

**2.99**

*Zeitungsausschnitt «Abstracto Painting Machine», Los Angeles Times, 4. Dezember 1965*

kannst, dass du also die \$ 2.99 statt \$ 8 auf keinen Fall vergeblich ausgeben wirst, und ganz gewiss abstrakte Bilder malen können wirst. Ganz davon zu schweigen, dass es sich für einen regular guy natürlich nicht schicken würde, sich aus Trotz oder aus Nonkonformismus von dem auszuschließen, was everybody tut, nämlich davon, ein Genius zu werden, und zwar ein avantgardistischer. Was würden denn die Nachbarn zur rechten und zur linken von dir denken, wenn du als einziger in der Nachbarschaft nicht als ein avantgardistischer Genius herumlaufen würdest?



Diese aus einer L. A. Zeitung ausgeschnittene Reklame wäre mir vielleicht nicht so fürchterlich vorgekommen, wenn ich nicht gerade am gleichen Morgen etwas über die – dieser Name wurde freilich nicht verwendet – ABSTRACTO KILLING MACHINE gelesen hätte. Nämlich davon, dass die Piloten der heutigen modernsten Jagdflugzeuge genauso töten, wie die obigen Leonardos malen. Auf ihre Gegenstände, bzw. auf ihre Opfer, zielen sie genauso wenig wie diese Maler auf ihre Gemälde. Nein, sie sehen ihre Gegner noch nicht einmal – was sie sehen, ist nur deren Spur auf dem Radarschirm, hinter diesen Spuren also sind sie her. Aber nicht etwa so, dass sie auf diese Spuren nun zielen, vielmehr finden die Geschosse (also die Raketen), die sie abschießen, von selbst ihren Weg, da sie ja von der Wärme, die die Triebwerke der gegnerischen Flugzeuge ausstrahlen, angezogen werden. Wenn diese Flugzeuge getroffen werden, haben sie es sich selbst zuzuschreiben. Warum müssen sie die Raketen anziehen? Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig.

Gleich ob man uns als Maler einsetzt oder als Kämpfer in der Luft – dass wir noch «handeln», dass wir noch etwas «tun», davon kann keine Rede mehr sein. *Die Genies auf dem Erdboden und die Heroen in den Lüften sind Zwillinge*. Gleich ob man von uns ein abstract painting erwartet oder ein concrete disaster – in beiden Fällen, in allen heutigen Fällen, gilt: «Battery operated machine spins a card ... you add a few drops ... ready to give.»

## Non-Objective Art I

[1947]

Gegenstandslose Malerei für unter allen Umständen progressiv zu halten, ist albern. Ich denke nicht daran, da mitzumachen. Die damit zusammenhängenden Probleme habe ich in Paris vor 25 Jahren mitdiskutiert. Auch wenn ich nun bei Idioten oder bei professionellen Zuspätkommern in den Verdacht geraten sollte, Chemnitzer oder Spandauer Schinken wie «Aktivist mit Kätzchen» oder «Knattersberger Walzwerk im Oktobersturm», also Kaulbach oder von Werner oder Stuck auf Rot in Schutz zu nehmen, die Wahrheit muss trotzdem heraus. Es ist kein Zufall, dass gegenstandslose Kunst in Amerika umso beliebter wird und als umso avantgardistischer gilt, je stärker der politisch konformistische Zwang hier wird. Es gibt nun bereits Millionen von Avantgardisten, die durch Einsatz für «non-objective art» beweisen, dass sie dazugehören, und zwar dort wo es sich gehört. Das hat zwei Gründe.

1. Grund: Gegenstandslose Kunst ist in Russland verboten – ergo gilt Bejahung von «non-objective art» als die gewünschte Demonstration von Freiheit und Loyalität.

2. Grund: Wer auf die Darstellung der erkennbaren Welt verzichtet, der verzichtet damit automatisch auch darauf, diese Welt zu beargwöhnen, zu demaskieren, zu verhöhnern, zu attackieren – kurz: der verzichtet damit auf jede politische Opposition. Künstlerische Radikalität ist deshalb gewünscht, weil sie als ein Alibi dient und als ein Schutzmittel gegen politische Radikalität. Die Rolle, die Daumier oder Grosz gespielt haben, kann von «non-objective»-Künstlern niemals gespielt werden. Solange allein sie als Künstler von heute gelten, besteht keine Gefahr, dass von ihnen Trumans oder Männer seiner Art als medioker,

inferior, imbezill oder vulgär entlarvt und angeprangert werden. Wenn sich «non-objective art» hier solcher Beliebtheit erfreut, oft sogar nicht nur zuhause gefördert, sondern sogar offiziell nach Übersee exportiert wird, in jenes Europa, das, da verwüstet, ohnehin von Objekten angefüllt ist, die keine Objekte mehr sind, dann hat das also den gleichen Grund, wie dass hier echt satirische Zeitschriften fehlen; und dass statt jener sehr realen Zeitgenossen und Einrichtungen, die es wirklich verdienen würden, «gezeichnet» und tödlich verlacht zu werden, Lachobjekte wie Mickey Mouse etc. erfunden werden, *um* verlacht zu werden.

## Non-Objective Art II

[1966]

*Ungegenständliche* Kunst kann nicht karikaturistisch oder satirisch, geschweige denn wirklich oppositionell oder revolutionär sein. Wer als Künstler etwas bekämpft, muss die Welt, die er bekämpft, darstellen – und zwar so, dass das Bild, das er von ihr zeigt, deutlich macht, warum sie es verdient, negiert, verhöhnt, bekämpft oder zerstört zu werden.

Wer die Welt bereits negiert hat, ehe er seinen Stift oder seinen Pinsel in die Hand genommen hat, das heißt: wer ungegenständlich zeichnet oder malt, der hat, wie revolutionär er sich auf Grund dieser «Negation» auch fühlen mag, auf Opposition gegen Herrschaft und Macht bereits verzichtet. Kein Zufall, dass Konformismus und «non-objective art» so gut zusammenpassen und so häufig Hand in Hand gegangen sind.

Ebenso unerfreulich sind freilich diejenigen Machthaber X oder Y, die den ungegenständlichen Künstler deshalb schmähen, weil dieser ihre Macht nicht direkt und sichtbar preisen kann. Nichts anderes als das steckt hinter dem Schimpfausdruck «*Formalismus*». Berechtigt ist der Kampf gegen «ungegenständliche Kunst» nur deshalb, weil diese sich weigert, bzw. unfähig ist, positiv zu kämpfen, und weil sie diese Weigerung bzw. Unfähigkeit als «kulturellen Avantgardismus», und damit als «oppositionell», ausgibt. Niemals deshalb, weil sie sich weigert, bzw. unfähig ist, X oder Y zu glorifizieren.

## Das Harmloseste [1988]

Nichts ist geschichtlich komischer als «*revolutionäre Künstler*», da diese sich ja darauf beschränken, ihre «revolutionäre» Existenz auf der Leinwand oder in Partituren auszutoben; die sich aus Dummheit vielleicht selbst als «revolutionär» missverstehen und die sich sogar vom Establishment (das sich unter anderem ebenfalls kühnen Avantgardismus einzureden wünscht) preiskrönen lassen; die sich andererseits aber durch ihren Hinweis auf ihre Selbstbeschränkung: also darauf, dass sie sich nur als Künstler so wild aufführen, als völlig ungefährlich rechtfertigen und bewähren. Es gibt nichts Harmloseres als die Kunst.

Dritte im Lügenbunde dieser geschichtlich Lächerlichen sind die Galeristen in der 57<sup>th</sup> street, die solche «revolutionären Künstler» erfinden, ausstellen, durch bestellte Kritiker fördern, gegen gutes Geld verkaufen – kurz: who are making them and their own fortune; sodass auch sie nun, angesteckt von der Reputation ihrer Waren, als «revolutionär», mindestens als «modern» eingestuft werden.

Und schließlich gibt es noch die Galeriebesucher und Bilderkäufer, die durch ihr, von den Medien gewecktes Interesse für die ausgestellten Objekte beweisen, dass auch sie ein Recht darauf haben, als «modern», «avantgardistisch» oder «revolutionär» aufzutreten. Es gibt nichts Unmoderneres als den Ausdruck «modern»; nichts Obsoleteres als diesen Avantgardismus und nichts Unrevolutionärereres als diese Kunstrevolution.

Kunst ist Feigheit, die Kühnheit zu sein prätendiert. Und nicht zufällig und nicht selten hat gerade die damals verspätet als «revolutionär» plakatierte *gegenstandslose* Kunst (da sie ja nichts Bestimmtes aussagte oder gar propagierte) oder die Identifizie-

rung mit dieser als *Tarnung der Konterrevolution* gedient. Systematisch haben das damals die «Partisan Review» und die von der CIA finanzierten Kulturzeitschriften «Encounter» und «Monat» bewiesen. In der Zeit des Vietnamkrieges haben sie sich der melancholischen jüdischen Augen des angeblich modernen, längst verstorbenen Kafka bedient, um Reklame für die Modernität ihrer eigenen «westlichen Kultur» zu machen und um zu tarnen, dass die Zeitschriften letztlich keinem anderen Zweck dienten als dem, die Hitler'sche Antisowjethetze fortzusetzen.



SCHRIFTEN  
ZU RUNDFUNK UND MEDIEN





## Was ist heute Ruhm?

[Rundfunkgespräch mit Dolf Sternberger, 1931]

*Sternberger*: «Was ist der Ruhm?» soll der Titel unseres Gesprächs sein.

*Stern\**: Der Ruhm? Gibt es denn so etwas – gibt es einen einzigen repräsentativen Typ des Ruhmes, über den man ganz im Allgemeinen sprechen könnte?

*Sternberger*: Das glaube ich freilich auch nicht. Mindestens gibt es keine Definition eines echten ursprünglichen Ruhmes, kein Vorbild von Ruhm, an dem man bestimmte geschichtlich vorkommende Ruhmformen messen, gliedern oder kritisieren könnte. Keine feste Definition für alle Zeiten. Was es gibt, sind zwei Sachen: einmal das Wort «Ruhm», das sich in unserem Sprachgebrauch vorfindet, und zweitens bestimmte gesellschaftliche Beziehungen und Zustände, auf die dieses Wort hinweist, wahrscheinlich aber ohne mit ihnen übereinzustimmen.

*Stern*: Gewiss. Dabei liegt es naturgemäß am nächsten, dass wir uns erst einmal den heutigen Ruhm ansehen. Dass wir fragen: *wer* als ein Großer gilt, bei *wem* er berühmt ist, *woher* dieser Ruhm kommt, also ob er wächst oder gemacht wird und wie lange er sich hält.

*Sternberger*: Ja, so glaube ich auch, dass wir das Thema unseres Gesprächs entwerfen müssen. Aber vielleicht darf ich zuvor noch eine kleine Verbesserung anbringen: es ist, glaube ich, nicht nur das *Nächstliegende*, bei der gegenwärtigen Ruhmform anzufangen, sondern: diese gegenwärtige Ruhmform,

---

\* [Günther Anders]

oder genauer das erwähnte zweifelhafte Verhältnis zwischen dem landläufigen Worte und der Wirklichkeit, – dieser gegenwärtige Zustand also *bringt* uns überhaupt erst darauf, den Ruhm zum Thema zu machen und der Sache genauer nachzugehen.

*Stern*: Damit bin ich vollkommen einverstanden. Tatsächlich ist es dieser gewisse Widerspruch im heutigen Ruhm, der für mich das Problem des Ruhmes überhaupt brennend macht. Ruhm im allgemeinen Sprachgebrauch besagt ja so viel wie: *einer* ist berühmt, das heißt, er steht in einem höheren Range als die anderen, ist diesen gleichsam von unten her sichtbar, er lebt so und davon, dass man zu ihm aufschaut, und in diesem Höhenunterschied. Nun aber scheint heute schon die *Zahl* der Berühmten, der Stars, der Weltmeister, der Prominenten, der best-seller-Autoren so groß zu sein, dass alle diese Berühmten nicht einzeln hervorragen, sondern gewissermaßen eine eigene Schicht ausmachen. Sie stehen in *einem* Niveau der *Berühmtheit*. Sie besitzen eine und dieselbe bekannte und häufige Qualität, nämlich berühmt zu sein, und haben ein gemeinsames Massenschicksal.

*Sternberger*: Und diesem Sachverhalt des einen Niveaus der Berühmten entspricht genau auf der anderen oder unteren Seite, also bei den Rühmenden, eine eigentümliche Gleichförmigkeit dessen, was man von den Berühmten will oder schon besitzt. Der Rühmende schätzt im Allgemeinen am Berühmten nicht viel mehr als, *dass* er eben berühmt ist. Unsere illustrierten Zeitungen sorgen ja aufs Beste dafür, dass dieser Anspruch befriedigt wird. Denn sie erschöpfen sich genau in der Mitteilung von Photo und Namensangabe des berühmten Mannes, sei es Schmeling, sei es Gerhart Hauptmann, sei es Albert Einstein.

*Stern*: So läuft die Berühmtheit leer. Man weiß vom Berühmten nichts, als dass er berühmt ist. Im besten Falle hat man eine gleichfalls leerlaufende Assoziation, etwa: Einstein – aha, das ist der mit der Relativitätstheorie. Aber von dieser weiß man auch wieder nicht viel mehr, als dass sie eben von Einstein stammt oder mit ihm zusammenhängt. Einstein ist berühmt wegen der Relativitätstheorie, die Relativitätstheorie wegen

Einstein. Von unten gesehen hält Einstein eine Theorie in der Hand wie der Derbysieger seinen Pokal. Man weiß also vom Berühmten kaum mehr, als dass er berühmt ist. Aber man kennt ihn auch nur, *weil* er berühmt ist. Eine sonderbare Götzenfabrikation! Der Berühmte ist berühmt, weil er berühmt ist! – Wozu aber brauchen die Ruhmsüchtigen denn ihre Ruhmgötzen, wenn sie nichts von ihnen wissen und nichts Genaueres mit ihnen anzufangen wissen? Woher dann überhaupt noch der Ruhmbedarf, die Ruhmnachfrage?

*Sternberger:* In der Tat, es ist wirklich kein Witz. Es *ist* ein ständiger Bedarf für diese Ware «Ruhm» vorhanden und wir müssen einmal fragen, woher diese Nachfrage stammt. Wie ist denn überhaupt das Ruhm konsumierende Publikum beschaffen? Welches sind die Motive des Rühmens? Das muss unsere Frage sein. Denn wir wollen uns nicht auf eine billige Weise zufrieden geben mit Urteilen, Rechtfertigungen oder Kritik darüber, ob der oder jener mit Recht oder Unrecht zu Ruhm gekommen sei. Woher also die Nachfrage?

*Stern:* Sie erklärt sich, glaube ich, aus der Vermassung und aus der grenzenlosen Anonymität, in der der heutige Mensch, besonders der Großstädter, lebt. Es gibt doch heute für jeden Menschen in viel geringerem Maße als früher ein bestimmtes Milieu, in dem man sich kennt und bewegt. Der heutige Mensch lebt nicht – wie etwa der Weimarer Bürger zur Goethezeit – so, dass man ihn kannte, und dass man in seinem Lebenskreis wüsste, wer er ist und was er täte. Und wenn er auch Bekannte und Nachbarn hat, so erschöpft sich doch damit bei weitem nicht sein Lebenskreis. Im Ganzen genommen ist er nicht mehr der *Soundso*, sondern nur noch *Irgendeiner*, dem unbestimmten Artikel verfallen. *Ein* Angestellter, *ein* Händler usw. In dieser Anonymität ist jeder erst einmal verloren. Er weiß nicht, woran er sich halten soll, und schafft sich Gegenbilder, die ebenso unbestimmt larvenhaft werden wie seine eigene Existenz. Wunschbilder, an denen er sich aufrichtet, mit deren Glanz er sich tröstet. Männer, auf die er stolz sein kann und an deren Glück, Leistung und Bekanntheit er teilnehmen kann durch das Wort: denn er ist unser.

*Sternberger:* Darf ich diesen Zustand noch etwas näher beschreiben. Es wäre, wie mir scheint, nicht gut, das heutige Ruhmpublikum unter dem Stichwort der Vermassung so einfach in Gegensatz zu stellen zu einem in der Geschichte untergebrachten Kontrastbilde wie der Weimarer Bürgerschaft.

*Stern:* – die sollte natürlich nur Beispiel sein!

*Sternberger:* Ja, aber Beispiel wofür? Doch offenbar für die Existenz einer geschlossenen Gruppe von Teilnehmenden, von Einzelnen – und zwar so, dass jeder von ihnen in besonderer und erfüllter Weise zum Ruhmträger Beziehung hat. Es ist doch vielmehr so, dass die Grenzen eines Ruhmpublikums oder der Öffentlichkeit überhaupt damals viel enger gezogen waren als heute. Man muss, meine ich, diese rein quantitative Erweiterung des öffentlichen Raumes mit der Anonymität seiner Bewohner zusammenhalten, um den heutigen Ruhm recht zu verstehen. Ein Mann beispielsweise arbeitet in einem Unternehmen, das er nicht entfernt übersieht, dessen Leiter er nicht kennt, er liest Zeitungen, von deren Herkunft er nichts Genaues weiß, er spürt am eigenen Leibe wirtschaftliche und politische Veränderungen, die er nur halb versteht. – Diese außerordentliche Erweiterung eines im Einzelnen undurchsichtigen öffentlichen Raumes hat aber nun zur Folge, dass der Mann, der berühmt werden soll oder will, solange er berühmt *ist*, sich in einer entscheidenden Isolierung befindet und diesen ganzen weiten und unbestimmten Raum der Öffentlichkeit sich gegenüber hat. Wobei es denn ganz unerheblich ist, ob er zuvor in seinen vier Wänden saß oder ob er in einer solchen Gruppe teilnehmender Einzelner stand, ob er solche weimarischen Freunde hatte oder eine Familie oder eine Clique oder was immer.

*Stern:* Also *entsprechen* sich wohl die Situation des berühmten Autors und die des ruhmbedürftigen Publikums. Nämlich der Autor weiß genauso wenig wie der Sprecher am Radio (wie wir jetzt also): *zu wem* er eigentlich spricht. Er schwebt im luftleeren Raum und hat sich gegenüber ein weites, ihm aber unbekanntes Publikum. Das Publikum andererseits weiß nichts vom Berühmten und ist wiederum von ihm isoliert.

*Sternberger*: Das ist sogar noch sehr milde ausgedrückt. Es ist eine solche Leere da vorhanden zwischen dem Berühmten und «seinem» Publikum, dass gar keine pädagogische Aktion gefunden werden kann, die eine Tuchfühlung zwischen Autor und Konsumenten ermöglichte. Weder eine Belehrung für die Rühmenden, einmal zuzusehen, womit sie es da eigentlich zu tun haben, noch eine für die Berühmten, ihr Publikum zu erforschen, würde da im Großen etwas ändern können.

*Stern*: Irgendwie *kommt* aber doch nun das Buch des berühmten Autors zum Publikum und das Publikum zu seinem Autor. Eine Vermittlungsstelle, eine Station in dieser Leere zwischen beiden muss es doch geben. Gewöhnlich freilich – darin haben Sie vollkommen recht – ist die Beziehung keine direkte von Mensch zu Mensch. Wo aber «direkte» Tuchfühlung besteht, da findet sie außerhalb des eigentlichen, großstädtischen Literaturbetriebes statt. Bei Lokaldichtern und Dialektpoeten. Diese leben *darum* in einem biederem Einvernehmen mit ihrem Publikum, weil sie ihm eigentlich selber noch angehören. Weil ihr Lesepublikum einfach identisch ist mit ihrem engen Lebenspublikum, weil sie gar kein ausdrücklich «literarisches» Publikum haben. Nur zufällig *schreiben* sie ebenden Dialekt auch, den ihre Nachbarn ganz ohne Literatur nur sprechen. Im gewöhnlichen großen Betrieb aber – in Berlin, München, Frankfurt – besteht darum keine Tuchfühlung, weil zwischen beiden Parteien eine Zwischenstation eingerichtet ist, die zugleich beide verbindet und beide trennt. Ich meine die Institutionen der *Presse* und des *Verlages*. Nicht der Berühmte hat sein Publikum, sondern der Verlag hat sein Publikum, das nun das Publikum des Berühmten wird. Der Verlag macht den Großen und seinen Ruhm. Darum ist der Ruhmkonsument und der Ruhmfabrikant, die wir bisher noch nicht unterschieden hatten, nicht ein und dasselbe. Der Ruhmkonsument erhält seinen Berühmten morgens warm ins Haus geliefert. Die Ruhmnachfrage erfüllt der Verlag oder die Zeitung durch Auffindung oder Erfindung irgendeines, der den unbestimmten erlauschten Bedürfnissen des Publikums gerade recht zu sein scheint. Nun aber wird der Ruhm des Berühmten für den Ver-

lag zugleich zur *Ware* – wie Sie es vorhin genannt haben. Der Berühmte wird eigens noch einmal vom Verlag gepriesen, damit er gekauft werde, und seine Ruhmhöhe rechnet nach den Tausenden seiner Auflageziffer.

*Sternberger*: Es entsteht also der Anschein, als ob durch die genannten Institutionen der luftleere Raum ausgefüllt werde. Er wird aber nur *ersetzt*, oder sogar gleichsam nur *umgangen*.

*Stern*: Man kann es auch so ausdrücken: durch das Vermittlungsgeschäft wird der Raum zwischen Publikum und Autor in zwei Teile geteilt. Auf der einen Seite liegt das Raumstück, in dem der Verlag mit dem Publikum verkehrt, durch Reklame, Zeitschriften usw., und in dem er angeblich nur die Autoren präsentiert. Auf der anderen Seite liegt das Raumstück, in dem der Verlag mit dem Autor verkehrt und angeblich nur die Wünsche und Bedürfnisse des Publikums vertritt. Wie überall liegt eben auch hier zwischen Produzenten und Konsumenten: die *Börse*.

*Sternberger*: Die Börse mit ihrer ganzen sonderbaren Psychologie. All das, was in dem Wort «Konjunktur» und «Wahrnehmung der Konjunktur» drinsteckt. Und ebendas ist der genaue Beweis dafür, wie wenig der bewusste luftleere Raum durch derlei Zwischeninstanzen etwa überbrückt oder auch nur übersichtlich gemacht wird. – Falsch wäre natürlich, nun diese Fehlwirkung aus der persönlichen Schlechtigkeit einzelner Verleger zu erklären. Im Gegenteil: auch der Verleger mit den besten Absichten kommt zwangsläufig in diese Situation.

*Stern*: Diese Situation ist aber nicht nur eine äußerliche, sie hat gleichsam ihre psychologische Wirklichkeit: der Verleger selbst ist häufig ein Zwitterwesen, das sich für ebenso geistig repräsentativ hält –

*Sternberger*: – daher die Rede von der Verlegerpersönlichkeit!

*Stern*: – für ebenso repräsentativ wie den Autor, für einen Geburtshelfer und Herold und Teilnehmer am Ruhme dessen, den er gemanagt hat; andererseits ist er einfach gezwungen, seine kommerzielle Tätigkeit auszuüben. Innerhalb des einen Raumstücks ist er also von außerordentlichem Belang, denn er ist zum Repräsentanten des Publikums geworden und dem

Autor gegenüber der einzige und erste, der die Rolle des durchschnittlichen Lesers spielt. *Wen* allerdings der Verleger berühmt macht, *wer* ihm in das Verlagshaus läuft, *wer* ihm durch Beziehungen, Verbindungen, Empfehlungen gebracht wird, das ist verhältnismäßig zufällig. Und von diesem Zufall hängt auch das jeweilige Arsenal der berühmten Männer mit ab.

*Sternberger*: Das scheint mir doch sehr irreführend. Denn die Chancen etwa – um im Beispiel zu bleiben –, bei einem Verlag oder einer Zeitung unterzukommen, sind natürlich nicht völlig unberechenbar, sondern befinden sich innerhalb eines Umkreises, der vom bestimmten *Interesse* gezogen ist. Freilich bekommt man auch bei Berücksichtigung dieser Eingrenzung ein falsches Bild, wenn man die jeweiligen Chancen zu direkt und simpel der Parteizugehörigkeit oder Klassendifferenzierung zuordnet. Vielmehr zeigt das Unternehmer-Interesse (mindestens in ruhigen Zeiten) eine erstaunliche Fähigkeit, seinen «Gesichtskreis zu erweitern». Deutlicher gesagt: der Verlag kann es sich leisten, auch abseitig oder gar gegensätzlich scheinende Angebote aufzunehmen, sich ihnen oder besser sie sich anzugleichen, sie in ihrer feindlichen Wirkung gleichsam aufzuschlucken. Auch bolschewistische Romane finden ja «ihr» Publikum (außerhalb der kommunistischen Partei und des Proletariats), und auch Ernst von Salomons Lebenserinnerungen fanden «ihren» Verleger, sogar einen großen. Es ist also viel zu allgemein und dazu auch gefährlich, den ganzen Ruhm so einfach der Zufälligkeit zu überantworten, wie Sie es vorhin gemacht haben.

*Stern*: Das ist freilich richtig. Aber ich glaube, es lässt sich mit Bestimmtheit zeigen, wo Ruhm zufällig und wo er nicht zufällig ist. Wenn ich das bisher Gesprochene recht übersehe, so haben wir die ganze Zeit über, ohne es ausdrücklich zu sagen, vom *bürgerlichen* Ruhm gesprochen. Vom Ruhm innerhalb der international-bürgerlichen Welt. Ganz anders liegen allerdings die Dinge dort, wo die Institution, also zum Beispiel der Verlag, nicht Zwischenstation ist zwischen dem Berühmten und dem rühmenden Publikum. Eine Zwischenstation, die die



beiden Parteien zueinander nicht kommen lässt, ja beide sogar trennt.

*Sternberger:* Wie meinen Sie das, was könnte ein Verlag denn sonst noch sein?

*Stern:* Er kann eine Institution sein, die eigens von einer bestimmten interesse-gebundenen Gruppe gestiftet ist, von einer Gruppe, die durch diese Institution offen und ausdrücklich *ihre* Repräsentanten zu Worte kommen lassen will. Hier freilich gehört erst einmal Publikum und Repräsentant *zusammen* und nicht einander gegenüber, nicht in Isolierung: ein Parteiverlag beispielsweise vermittelt nicht einem unbestimmten Publikum einen zufälligen Autor und empfiehlt diesen dem Ruhmkonsumenten, sondern die politische Bewegung schafft sich selbst durch ihre eigenen Repräsentanten ihre Presse, ihren Verlag, durch den diese Repräsentanten nun gleichsam zu ihrem Publikum noch einmal zurückkehren. Freilich ist auch dieses Schema noch etwas grob und stimmt nicht überall in der Geschichte. Ist es doch sehr häufig so, dass eine bestimmte Gruppe von Einzelnen, die eine bestimmte Massenbewegung wünschen, sich ein Organ schaffen, um nun durch die dauernde Ansprache jenes Publikum zu finden oder selbst zu schaffen, zu dessen Repräsentanten sie nun nachträglich werden. Die russischen Revolutionsrepräsentanten waren ja zum großen Teil nicht Mitglieder jener Volksschichten, die sie als Führer nachträglich vertraten. – Wenden wir das auf den Ruhm an: Der Berühmte ist hier nicht zufällig herangeholt von einer Zwischenorganisation, sondern die Organisation ist vom Führer herangeholt. Und durch diese Organisation wird er nun auch *berühmt*.

*Sternberger:* Nein, er wird gar nicht berühmt, jedenfalls nicht bei *seinem* Publikum. Eigentlich sogar ist dieses Publikum gar nicht mehr Publikum, sondern in unmittelbarem Kontakt und in einem Niveau mit dem Führer befindlich. (Dass über dieser Gemeinsamkeit nun eine neue Erhöhung des Führers möglich wird, die aus Verehrung, vielleicht gar Anbetung, aufsteigt, ist für uns hier sekundär.) Genau genommen also: in dieser *ganz andersartigen* Öffentlichkeit, die Sie am Beispiel einer unver-

hüllten und ausdrücklichen Interessenpartei beschrieben haben, – in dieser Öffentlichkeit ist der Ruhm, im Sinne der Berühmtheit nämlich, verschwunden. Das Interesse innerhalb der bürgerlichen Welt hat in seiner Beziehung zum Ruhm gewissermaßen zwei entgegengesetzte Tendenzen in sich, die sich in eigentümlicher Weise verschlingen, bisweilen ablösen oder überdecken: einmal nämlich will das Interesse weiter nichts, als sich selbst durchsetzen, also der Verlag will gewinnen. Die Berühmtheit seines Autors ist pures Mittel dazu, nicht auf den Ruhm kommt es dem Verlag an, sondern auf seinen Ertrag. Und andererseits will der Ruhmfabrikant doch zeigen, dass der Autor zu ihm gehört, ihm dienstbar ist, er will also den Warencharakter kaschieren, gerade damit es gute Ware wird. Und so entsteht eben diese ausgeblasene bloße Berühmtheit an sich. Die Berühmtheit bei einem unbestimmten Publikum, das dem Interesse dient, indem es von ihm abgelenkt wird.

*Stern:* Ich bin ganz Ihrer Ansicht. Der Ruhm ist in der bürgerlichen Welt nicht nur die Etikette, die ein bestimmtes Interesse *anzeigt*, sondern die auch dieses Interesse selbst wieder *verklebt* und *verbirgt*. Und zwar dadurch, dass man nun nur noch auf die Etikette achtet. Und gerade darum, weil nur noch der Ruhm selbst in völliger Gehaltlosigkeit die Öffentlichkeit in Atem hält und in Atem halten muss, entsteht nun jenes sinnlose *Tempo*, in dem die Berühmtheiten über Nacht auftauchen und über Nacht wieder von anderen überrannt und ersetzt werden. Jeder Kleinste war irgendwann in irgendeiner x-beliebigen Hinsicht der Größte. Jeweils sieht man die irgendwo irgendwie Berühmtesten, und wohin der gestern Berühmteste verschwand, ist gar nicht mehr zu sehen. Es ist wie bei den Leuchtschriften, bei denen man jeweils an der gleichen Stelle etwas anderes leuchten sieht; der eben noch leuchtende Buchstabe ist nicht irgendwo geblieben, sondern einfach verloschen. Was noch wichtiger ist: während man meint, die unvorhergesehene, originale Leistung mache den Ruhm, ist in Wirklichkeit doch der Ort, an dem der nächste Berühmteste stehen wird, *schon vorgesehen*. Man sieht auf den Ort «Bester Kurzgeschich-

tenezähler Deutschlands»: dort muss Ruhm sein, bzw. ein Berühmter sitzen, und man fragt, *wer* ist er, wie heißt er. Der Berühmte füllt einen bestimmten, für seine Leistung bzw. für seine Maximalleistung vorgesehenen Platz aus.

*Sternberger*: Ja, und damit kommen wir dort an, von wo wir ausgingen. Nämlich dabei, dass alle gegenwärtigen Ruhmformen und -nuancen ausgerichtet sind nach dem Prototyp des – sagen wir – Weltmeisters, des Mannes, der mit dem Pokal in der Hand in der illustrierten Zeitung steht, und der zu jeder Zeit da ist, weil er zu jeder Zeit verlangt wird, gleichgültig wie er heißt oder wer er ist. Steht in der Illustrierten rechts das Bild Hauptmanns, links das Bild Schmelings, so ist nicht Schmeling berühmt nach dem Vorbild Hauptmanns, sondern umgekehrt. Nun aber ist uns vor allem inzwischen der Ort klar geworden, an dem dieser Ruhm vorkommt, *weil* er dort gebraucht wird. Und mit dem Ort zugleich auch die notwendige Angewiesenheit der Beteiligten aufeinander und die Zwangsläufigkeit des ganzen Vorgangs.

*Stern*: «Was ist heute Ruhm?», hatten wir zu Anfang gefragt. Ruhm scheint in der Tat heute insofern kein Ruhm zu sein, als es doch zum alltäglichen Begriff des Ruhmes gehört, dass der Ruhm länger lebe als der Berühmte und ihn überdauere. Nun aber überdauert der Ruhm nicht das Leben, sondern hat es eilig und ist flüchtig. Er gibt der vergänglichen Existenz des Menschen keinen Bestand. Vielmehr lebt der Mensch heute zumeist länger als sein Ruhm: bestimmte Tage seines Lebens waren ihm gleichsam gestohlen, um eingesetzt zu werden in die verlangte Stelle, wo ein Berühmter zu stehen hat.

*Sternberger*: Dieses negative Einzelergebnis, das Sie da benennen, liegt aber offenbar ganz in einer Linie mit dem, was sich vorher ergeben hatte: dass der Ruhm nicht wächst, sondern gemacht wird, dass er durch die Masse der Berühmten nivelliert ist, dass nur der Name, nicht der Mann und seine Sache berühmt ist, dass schließlich der Ruhm eingespannt ist in die Beziehung von Angebot und Nachfrage – das alles gehört zusammen, bildet ein System. Es wäre freilich eine Naivität, mit der sich manche Kreise heute moralisch aufblähen, meinte

man, der Ruhm sei durch irgendwelche Aktionen nun aus dem Geschäft wieder herauszuholen und an einen würdigeren Platz zu stellen. Nicht der Ruhm kann verändert werden, sondern seine Voraussetzungen.

*Stern:* Seine unrühmlichen Voraussetzungen.

Broadcast from Heaven  
[Hörspielentwurf von Günther Anders  
und Berthold Viertel, 1939]

*Announcer:* K. N. X., Hollywood, California. This is the Columbia Broadcasting System. (Soft ragtime) (Applause)

*Announcer:* (a different voice) We bring you now the soothing melodies of Al Herbie, and his Waikiki Cronies, direct from the roof gardens of the Bentley Hotel on the shores of Lake Michigan in Chicago, Illinois.

(We hear now the band, hot, wild, the voice of an overpeopled world.)

*Announcer:* (worried and informal, obviously not reading a script)

We have to ask you to be patient – there are disturbances in the air – an unusual kind of static. Our engineers have been working hard these last few days to determine the source of these disturbances, for they have been occurring regularly – strange sounds – not unlike music – here they are again – (we hear his voice backstage, obviously talking to an assistant). Hey, can't you bring Chicago through yet, get rid of that static.

(The noises come through now, quite clearly. They are perhaps similar to Professor Theramias' Celestial Harp.)

*Announcer:* Here they are, (attempting a joke) not much like Al Herbie, sorry, all you jitterbugs!

*First Announcer:* K. N. X. The voice of Hollywood, this program comes to you direct from Columbia Square, Hollywood, California. (very formal) K. N. X. regrets to inform its listeners that Al Herbie's music will not be heard at its regular time tonight. Tune in tomorrow night at the same time. We are signing off until our engineers can clear the air. All scheduled programs will be postponed.

(The professor's harp again. There seems to be a great deal of confusion in the studio.)

*New voice:* For those of you who are still tuned in I wish to state that we are on the eve of a new discovery. These new waves are not simple static, or air disturbances. They are radio waves sent by a curious kind of sending equipment. They are not being sent by any station on this earth. They are shortwaves, shorter than short, of course now during the war one can't tell – perhaps some illegal station breaking through with propaganda. Well, as long as it's only music – – –

(Now there is a hollow sound, like air rushing through a tunnel, and then suddenly an unearthly voice breaks through.)

*Unearthly voice:* Hello America! Sphere X talking – Sphere X talking, can you hear us, America? Cosmic Emergency Call. (Suddenly the ragtime comes through again, once more it is interrupted by chaotic sounds, noises like those of a gigantic saw or a huge spinning top. Noises die down, voice breaks through.) Hello America! Hello America!

*Announcer:* I have been informed just now that our switch board has been jammed with calls coming in from all over the country. I have been authorized to tell you that there is not the slightest reason for anxiety. The voices which you heard just now may well have existed since the beginning of the world. There is no cause for alarm. It is only a coincidence that we have been receiving these waves lately.

(The noises have been leaking through during the announcer's speech. Now they come to the foreground again.)

*The Voice:* Hello America. Hello America. (It is quite clear now, having come up from the background in a consistent rise of sound.)

*The Voice:* (It is really a voice from beyond, or from nowhere, but characterized by a certain kind of serenity, and a slight Oxfordian English accent.) I have the feeling that the air is clear now, and that you can hear me and my message. It's not the first time that I have broken through a world resistance. We are able to reach you through a special combination of cosmic conditions, which has only been made possible by years of

extreme effort. I can't really explain it to you. We have here a combination of three spheres – Sphere X, Sphere Y, Sphere Z – I suppose you know the Einstein theory of the Space-Time-Continuum – the space curve. We are on the other end of the curve, here every past, present and future movement has its place, Sphere X, Sphere Y, Sphere Z. No – not the three cities Berlin, Paris and London which we all listen to daily, nor New York, nor Washington. You are listening to Spheres XYZ – our theme song! (Again the professor's harp, distinct.)

We are disturbed by the threatening World War, we have been aroused from our state of meditation, we are worried. I am the speaker – *Nelson* – Lord Nelson was my name when I fought my battles. *Trafalgar!* There I had the honor of breaking Napoleon's power. The power of the aggressor, of The Aggressor of Europe.

(A new rushing of air, the steel-like scraping, and a new voice.)

*Napoleon:* (with accent) Yes, I was the aggressor. It was my plan and mission to loosen the grip of the British Empire, the stranglehold of one power, over all of Europe, the British stranglehold on the waterways of the world. I wanted to free the ocean, which rightly belongs to the whole of Humanity – I wanted to unite Europe, all Europe French, and *mine* – but united – united in the new spirit, the spirit of my epoch – liberty, fraternity and equality, the great slogans which we inherited from the American Revolution. I have failed.

(Air noise and then a new voice.)

*Wellington:* Such attempts will always fail if they are dictated by brutal force. We English have always had the balance of power in mind, even if we were the balancers. My name is Wellington – The Victor of Waterloo. Waterloo should have been a warning against all tyrannical schemes. Then at least I would not have lived in vain.

*Napoleon:* As between experts, General, don't you think that this new European War – you can't call it a World War, not yet – is a very peculiar one? It might take new forms never seen before. I find it is a fascinating experience. Enormous fortresses dividing Europe into two halves – the new machin-

ery of war – the airplanes above – the submarines below the surface of the ocean, new explosives, more destructive than ever, the fantastic perfection of artillery, gas: it is no longer an utopian dream that one day machines will fight against machines, robots against robots, and the tactics and the decisions come from the minds behind the machinery. The victory will be won by better tactics, superior strategy. And so the art of war will become absolute like absolute music. A dream come true! (a little lower) Of course I must admit *my* inspiration came from the bravery of my soldiers, from the glory, and the staunchness of my men. They were the sons of France, my army was the nation, body and soul, not a band of mercenaries engaged in killing one another mathematically.

(Again the air noise, a new voice is coming through.)

*Voltaire*: That's not true. In the end, today as always, human beings will have to decide, the people will have to give their blood. I am Voltaire. I was the friend of another great general, perhaps even as great as you, Bonaparte. He was a great warrior, and a philosopher too; at least that was what *he* thought. Frederick the Great – the man who today still inspires the Prussian ambition for World Hegemony – the ambition to rule all lands. I used to dine with Frederick. I even had to listen to him when he played the flute, it was awful (he sighs), awful. Yes, he believed that he was a great musician – a composer. No, not a painter, a composer. The eternal vanity. I went away, no, ran away from Potsdam. I escaped at night. And then I sat down and wrote *Candide*. You remember the story of the poor fellow who was driven aimlessly by fate through the turmoil of war and pestilence and in the end found peace in a plot of lawn. You should read it today, you would be astonished how up to date my little book is! I wanted to teach humanity that there is only one kind of happiness, found only by cultivating one's own garden. But they will never listen. La Gloire, yes – (he laughs) it's only cruelty and nonsense – a farce! – Deathless Glory, Bonaparte? And what was the result of it all? You only woke up the dragon that is devouring Europe even now. Nationalism. Chauvinism. You invented the new craze, because your intentions were not



clean. They were selfish, and they became more and more so with each new personal success. If you had an inspiration, you lost sight of it, Sir, you were blinded, throughout, by the dust of battle. And what did it bring you in the end, Sir? St. Helena, the rocky little island. Exile and solitude – your rewards.

*Napoleon:* Yes, I ended on St. Helena. Still my personal fate, the result of a few silly mistakes, and I can see how silly they were now that I am here and have a divine leisure to meditate, in the ideal climate of Sphere Y – my personal debacle cannot blind my mental eyes to the adventures of the enormous struggle of Humanity. Yes, my wars were terrible, they cost thousands their lives, they made blood run all over Europe, but they brought to many places the ideals of the French Revolution, new laws, new practices, new liberties. Would liberalism have been possible without my battles – even democracy based on constitutional rights – would they have come about without me, the tyrant, the man of ambition, the emperor?

(Air noise, introducing new voice.)

*Walt Whitman:* I belong to a new sphere. I am Walt Whitman. I was not a general, I have not ruled on the battlefield. I only piked up the wounded, dressed their wounds, my fellow Americans, on the battlefields of the Civil War, which decided the fate of American democracy. Yes, when you, the betrayer of the French Revolution, mentioned the word democracy I had to butt in. The new machinery of the war will not make much difference, there I agree with Monsieur Voltaire. It is in many ways the same thing as in Bonaparte's time. The blockade will close an iron ring of starvation around one part of Europe, and this part will try to break through, no matter what the price may be, the price in lives and in flesh and blood. But I cannot join Voltaire – a man who has done his share for our common fight for liberty, pleased to meet you brother, I cannot join him in laughing cynically over this struggle. It is not exactly the time to send people home to their gardens. Those who really believe in democracy have to stand up and fight for it.

Democracy! Do they understand thee yet, all those who use thy name?

## Zu «Broadcast from Heaven»

[1939]

*Erster Vorschlag.*

Für die Serie als ganze wird ein aus etwa fünf bekannten historischen Toten zusammengesetztes Gremium eingeführt. Die Aufgabe dieses Gremiums besteht darin, die jeweils im Himmel ankommenden heutigen Toten in Empfang zu nehmen, auszufragen und ihre Erfahrungen zu registrieren und zu prüfen. Das Empfangskomitee (das etwa Personen wie Franziskus, Napoleon, etc. enthalten könnte) würde bei der ersten Sendung ein für alle Male vorgestellt werden, und wäre den Radiohörern in den folgenden Sendungen dann vertraut. Die Ankunft heutiger Toter (anonymer, wie etwa Toter aus Polen oder eines im Niemandsland zwischen Deutschland und Tschechien Erfrorenen, oder namhafter, wie etwa des Generals von Fritsch) würde die Aktualität der Diskussionsthemen sicherstellen.

*Bemerkung.* Der Typ von Himmel wäre dann *weder* der legendäre *noch* der kosmisch-astronomische; sondern ähnelte einem Asyl-Land, in das die von der Erde verjagten Menschen aufgenommen werden. Mir scheint, nun auf Grund der verschiedenen Szenen-Entwürfe, in denen ich verschiedenartige «Himmels-typen» ausprobierte, dass sowohl der legendäre wie der kosmisch-astronomische Typ als Handlungs- und Gesprächsmilieu kaum durchführbar sind. Der legendäre Typ ist nicht tragfähig, weil das Gewicht der besprochenen Ereignisse und Probleme der Harmlosigkeit der legendären Assoziationen (St. Peter etc.) widerspricht. Der kosmisch-astronomische Typ macht Schwierigkeiten, weil die ungeheure Entfernung der Gesprächspartner unter sich höchstens *gelegentlich* (durch irgendwelche Geräusch-tricks) akustisch glaubhaft gemacht werden kann. Mir scheint, dass es dem Zuhörer sehr schwer fallen wird, zu verstehen, dass 1) das Gespräch als ganzes himmelweit von ihm entfernt ist, und dass 2) die Gesprächspartner *unter* sich noch einmal so weit voneinander entfernt sein sollen. Die einfache Tatsache eines Gesprächs lässt jeden Hörer die räumliche Nähe der Gesprächs-

partner als Selbstverständlichkeit annehmen; wird auf diese Selbstverständlichkeit verzichtet, so wird der naive Hörer wohl Telefon-Assoziationen haben – und diese Assoziationen widersprechen von neuem dem beabsichtigten astronomischen Typ.

*Zweiter Vorschlag. Statt eines Empfangskomitees ein Tribunal.*

Einige moralisch integere Tote sind beauftragt, Material für die endgültigen Richtersprüche des Jüngsten Gerichts vorzubereiten. Da die für diese Arbeit nächstliegenden Figuren (wie Christus) nicht als Sprecher auftreten können, muss deutlich gemacht werden, dass das Richterkollegium nur eines unter vielen anderen ist und selbst höheren Kollegien noch untersteht. (Mögliche Richter: Plato, Kant, Beethoven, Lincoln, Perikles, Moses, Buddha, Augustinus, Cassandra, Jeanne d'Arc, Tolstoi; auch Anonyme wie: ein früher Katakombenchrist, etc. pp.). Vor dieses Richterkollegium werden andere, moralisch zweifelhaftere Figuren (wie Napoleon oder Röhm) oder auch Figuren, die in der Geschichte als zweifelhaft tradiert wurden (wie Voltaire, Nietzsche, Wagner, Goethe) zitiert. Sie werden auf die Motive ihres Handelns hin befragt, ihre Taten und Projekte werden diskutiert und bewertet.

Dieser Vorschlag scheint mir geeignet: 1) weil Examina (selbst bei Erwachsenen, als Spiel, auch im Radio) hier in Amerika eine große Rolle spielen; 2) weil es wahrscheinlich amüsant wirkt, Personen, die sonst Examensgegenstände sind, als Examenskandidaten zu behandeln.

*Beispiel:* Napoleon wird zum Beispiel in seinem Italienischen Feldzug geprüft. Und muss aussagen, ob er die Verbreitung der Menschenrechte oder den Raub der Mailänder Kasse beabsichtigt hatte. Oder wie er die Ermordung der Gefangenen nach der Schlacht bei Jaffa (im Ägyptischen Feldzug) verantworten könne.

*Dritter Vorschlag.*

Zwei berühmte Feinde (unter Umständen welche, die sich ihr Lebtag gegenseitig nicht gesehen haben) wie Hannibal und Cato, oder Cato und ein Dichter werden im Himmel einander vorge-

stellt. Am besten die Vertreter zweier ideologisch ganz entgegengesetzter Lager. Sie stellen mit Erstaunen fest, dass sie nicht mehr hassen können, und dass sie in der Lage sind, die Position des anderen zu sehen, die ehemalige eigene Position wie die eines anderen zu beurteilen, ja sogar falsch zu finden. Beunruhigt darüber, dass ihr ganzes ehemaliges Leben in nichts anderem bestanden hat, als in der Bekämpfung des anderen, versuchen sie, den Gründen und Hintergründen ihrer ehemaligen Feindschaft auf die Spuren zu kommen. Dabei kann diskutiert werden, ob sie siegen wollten, um Sieger zu sein, oder um einer guten Sache zum Sieg zu verhelfen; warum sie, für wen sie die Sache für «gut» hielten etc. pp.

#### *Vierter Vorschlag.*

Im Himmel taucht das Gerücht auf, dass jeder noch einmal auf die Erde zurück und ein zweites Leben beginnen dürfe. Die Absolvierung des zweiten Lebens sei nicht ungefährlich; sie kann die endgültigen Chancen für das jüngste Gericht ebensogut verschlechtern wie verbessern. – Das Gerücht erregt unter den Himmelsinsassen starke Erregung. Sie wollen zumindest wissen, wie es heute auf der Erde aussieht, um zu entscheiden, ob ein zweites Leben lohne, und ob die Welt von 1939 Chancen für Bewährung biete. Man gibt ihnen Gelegenheit, die Welt von oben zu beobachten. Sie sehen die verschiedensten Ausschnitte aus der Welt, vieles verstehen sie nicht, vieles finden sie großartig, vieles empört sie so, dass sie brennen, hinunterzukommen, um es zu verändern. Sie bestürmen die neuankommenden Toten, ihnen dieses und jenes zu erklären, es stellt sich heraus, dass die Ankommenden jene Tatsachen, die sie (die Toten) von oben beobachtet haben, nicht oder in nur vollkommen anderer Version kennen.

#### *Fünfter Vorschlag. Kombination von 2 und 4. (Tribunal und Weltverbesserung.)*

Die Toten, denen zwecks Bewährung noch einmal die Chance einer Rückkehr zur Erde gegeben ist, sind natürlich an allen (von ihnen nun auszurottenden) Übeln auf der Erde brennend inter-

essiert. Es ist daher kein Zufall, dass sie jeden Neuankommenden nach seiner *Todesursache* ausfragen. Was sie von den Toten als Antwort hören, befriedigt sie nicht. Sie forschen weiter. Bis sie (obwohl ganz normale, doch sehr) überraschende Kausalreihen zu Tage gefördert haben.

*Beispiel:* Es erscheint vor ihnen ein sechsjähriges Proletariermädchen aus Chemnitz.

Sie wird gefragt: «Woran starbst du?»

Antwort: «An Unterernährung»

Frage: «Warum gab Dir deine Mutter nicht genügend zu essen?»

Man macht die Mutter ausfindig. «Weil mein Mann arbeitslos wurde.»

Frage: «Warum entließ man Deinen Mann?»

Man macht den Unternehmer ausfindig. «Weil das Material so teuer wurde, dass ich nicht mehr mit Gewinn fabrizieren konnte.»

Frage: «Warum wurde es so teuer?»

Fabrikant: «Da müssen Sie die chinesische Exportfirma fragen.»

Frage: «Wie hieß die Firma?»

Antwort: «So und so.»

Frage: «Ist ein Vertreter der Firma so und so bereits hier?»

Man macht einen Vertreter ausfindig. «Weil die Ware sehr knapp wurde.»

Frage: «Warum?»

Man macht einen Sojabohnenbauern ausfindig. «Weil wir eine furchtbare Überschwemmung im ganzen Sojabohnengebiet hatten.»

Frage: «Warum habt ihr dieser Überschwemmung nicht vorgebeugt?»

Man macht einen chinesischen Beamten ausfindig. «Weil die Steuern des Landes eine Dammaufführung nicht erlaubten.» etc. etc.

Mädchen: «Und *daran* bin ich gestorben?»

Daran ist sie gestorben. Die Toten diskutieren nun, wie sie die Welt so einrichten können, dass die chinesische Steuer und die

Gesundheit des sächsischen Mädchens als *eine* Tatsache verstanden und geregelt wird. Von selber laufe das doch offenbar nicht. Wenn man das sich selbst überlasse, sei es doch offenbar reine Anarchie.

Dies sächsische Mädchen nur als Beispiel.

*Andere aufdeckbare Reihen.*

*Auftritt eines erschlagenen toten Juden.*

Frage: «Woran starbst du?»

Antwort: «In einem Pogrom.»

Frage: «Wer erschlug Dich?»

Man macht einen Nazisoldaten ausfindig.

Frage: «Warum erschlugst du ihn?»

Antwort: «Weil er eine Pest ist.»

Frage: «Wo hast du das gelernt?»

Antwort: «Von dem und dem.»

Eine Reihe von Nazis (von Mal zu Mal höherrangigen) wird ausfindig gemacht.

Frage: «Warum benutztest du die Pogrom-Ideologie?» usw., bis zu denjenigen Instanzen, die aus bestimmten Berechnungen Antisemitismus «einsetzten». Mit den Worten (siehe oben):

«Also *deshalb* starb ich» (oder «Also *deshalb* tötete ich») endet die Inquisition, um überzugehen in Überlegungen, *was*, für *wen* etc. getan werden muss, um solche Todesfälle zu vermeiden.

Memorandum:  
Parliament of the Dead  
(A Suggestion for a Short Wave Series  
to be broadcast to Nazi Germany)  
[1943]

Content:

- I. Introduction: Problems and difficulties in connection with Short Wave Broadcasts to Nazi Germany.
- II. A solution of the problems: Suggested radio play «Parliament of the Dead.»

*Part I*

1. The four problems

The effective use of short wave broadcast to Nazi Germany requires the clarification of the following «ballistic» problems:

- a) Which is the target? – In other words: Which social group within Germany is meant to be hit by the broadcast?
- b) Which is the best shooting stand? – In other words: In which capacity should we address Nazi Germany? As Americans or as democrats, as German-Americans, as refugees?
- c) What effect is intended? – In other words: At which results does the broadcasting aim?
- d) What arms are most appropriate? – In other words: Which philosophy, which political or emotional tools should be employed?

Being closely connected, the four questions may be discussed jointly.

## 2. Collective Nihilism

There is no anti-Hitler group, neither within Germany nor without that enjoys confidence or authority with the German people as a whole. The systematic policy of lying exercised by the ruling clique in Germany for more than a decade has provoked a psychological condition which has hardly ever existed before: a collective scepticism and nihilism. No one believes anyone. This collective scepticism has to be reckoned with sincerely by the broadcaster. If we want to catch the German ear, we have to refrain from all stereotyped slogans.

Example: For instance, the vocabulary of democracy has been derided by the National Socialist education in so thorough a way that it has lost all its appeal – even in anti-Hitler circles. The generation born between 1915 and 1930 knows democracy only as an object of caricature. Moreover, the word is automatically identified with the «enemy,» the «Western Plutocracy.» If we want to reanimate or propagate democratic ideas in Central Europe, we have to do it by avoiding all democratic catch words. Instead of appealing by means of words, we should depict clearly conditions and situations which contrast favorably with the intolerable conditions as experienced under National Socialism. True, this is exceedingly difficult, but it is the only way to win the ears of those millions who have been deafened by phrases for ten years.

## 3. The Identity of the Sender

Moreover, we have to speak in a capacity which at least interests them and which does not arouse too deep a suspicion. But which capacity meets this requirement?

It is, of course, unavoidable that most of the speakers, speaking from here to Nazi Germany, will be identified by the listeners either as Americans or as German-Americans or as political refugees.

Needless to say any message that comes from an American mouth will meet with extreme suspicion. When an American tries to disperse this suspicion by stressing his descent from the



liberal political German refugees of '48, he will hardly be more successful: To the masses, the motivations for the German emigration of the year 1848 are unknown; even the year '48 has no emotional significance for the average German; the only popular source of knowledge concerning Germans in the United States is the «Verein für das Deutschtum im Ausland,» which depicts all people of German stock as «blood brethren.» As to the messages sent by recent refugees, they will automatically be regarded as coming from Jews or traitors.

Very much the same applies to the philosophies of the various parties of the former German Republic. When we speak for one of them, only a negligible percentage of its former members will listen to us.

There are various reasons for this restricted public:

- a) The party divisions depended entirely upon the social and historical conditions of pre-Hitler Germany.
- b) Although the word «Volksgemeinschaft» (People's Community) that had been coined to blur the actual social differences between the ruling clique and the ruled, never could become a reality (and, of course, never was meant to become one), the psychological effect of the slogan is undeniable ... at least in a negative significance. Since no citizen is a member or can feel or act as an affiliated member of a comparatively independent faction, this group conscience has vanished altogether. Every German belongs to the sham classless society of the Reich – and to nothing else; if a German refused this total affiliation (without being eliminated right away) he would immediately be the most isolated being in the world. Millions of people accepted the Nazi-affiliation because a total social homelessness would have been unbearable for them.
- c) As early as 1939 political parties were already considered things of the past. Former party members were not interested any longer in their former party lines, because no party had been able to prevent Hitler from rising to power.
- d) The leaders of all the anti-Hitler parties had been eliminated in 1933. Former party members had to live in a political or emotional vacuum.

e) The generation born between 1915 and 1925 – not to speak of the younger ones – has never gone through any actual party experience at all.

Therefore party doctrines are like petrified answers to questions that no longer exist. Whoever speaks in the name of one of these groups cannot expect a faithful following.

\*\*\*

Broadcasters may speak as *Christians* or as members of certain churches. Such an attempt, however, would encounter similar difficulties. Of course, the anti-Hitlerism of the various Christian churches should not be belittled; but since they fought rather the symptoms of National Socialism (paganism which, incidentally, has lost much of its importance in Nazi philosophy) they could not become the central agency for the anti-Hitler movements. There is, however, still another reason, why an appeal to the Germans as Christians would not be so highly successful:

It is hard to visualize from the United States how far the de-Christianization of Germany has advanced today. The multiple attack on Christianity (by the Historical School in theology, by Darwinism, Marxism, Nietzscheanism and National Socialism) has left hardly one social group in Germany untouched. Scientific materialism, connected with industrialism, first influenced the bourgeoisie; Marxism influenced Labor; National Socialism a vague majority of the middle classes. And while «democracy» implies here in America the «Freedom of Religions,» the democratic groups of the German Republic, at least those which had prepared and promoted democratic institutions, were at least indifferent to religion. As early as 1848 «Kultur» had supplanted religion in these movements.

As to the so-called Center Party, which as a Catholic one was, of course, fundamentally religious – it did not belong to those groups that had promoted democracy; it became rather a collaborationist balance group between the parties once the German Constitution had been instituted.

We must conclude: if a speaker stresses to speak primarily as a Christian, he will find fewer sympathetic listeners in Germany than he would if speaking to Americans.

\*\*\*

A somewhat similar situation exists with regard to monarchists. Only highly reactionary circles (the landed nobility, which, by the way, is just as violently expansionist as the Hitler group) still cling to monarchist ideas. The masses, however, either do not remember the monarchy at all; or they remember 1918, Wilhelm's flight to Holland, or the haggling over his fortune; or the older people may remember his fake social reforms in the beginning of the nineties. If monarchists are anti-Hitler, they are so for clearly anti-progressive reasons. They correspond entirely to those Bourbon aristocrats who opposed Napoleon, not because he was a dictator, but because he was a child of the French Revolution. In the same way, the rise of the «painter» Hitler seems to the monarchists a sort of «Triumph of democracy.» Hindenburg's aversion to Hitler belonged to this type of anti-Hitlerism. A high percentage of them, however, has been won over to National Socialism, partly on account of the re-establishment of the old army, partly because Hitler hushed up the «Osthilfeskandal,» partly because their immense estates have been restituted after the fall of Poland in 1939.

\*\*\*

Least successful at all would be to address Germany in the name of the German «Kultur.» We should not overestimate the grip that the «Dichter und Denker» had on the German masses. Only in the movies does Germany look like Heidelberg. No poet, neither Schiller nor Goethe, has ever been really known to them. Even in the 19<sup>th</sup> century the «pagan» Goethe was hardly read in Southern Germany.

When we call upon the German people to take up the deadly dangerous fight against Hitler, we should not forget that they are

dwelling in ruins, that they have given away everything, that everyone of them has been living on the edge of death for more than ten years – how can we expect them to take up the fight to save their «classics»?

As to the great thinkers, they were representatives of the «Bürger's» struggle for the freedom of the individual around 1800, which struggle is entirely incomprehensible to a present-day German. As early as 1864 Lassalle complained: «They celebrate the festivals of our great thinkers because they have not read their works. If they had read them, they would burn them.» Besides, the Nazis claimed and «occupied» as forerunners those Germans whose fame or authority could be put to use. The case of Nietzsche is just one example among many.

As to music, it did have mass appeal; it would be, however, futile to act as its saviour: It had never been neglected by the Nazis, who, on the contrary, used its mass appeal as one element in their policy of mass intoxication.

\*\*\*

By emphasizing these points, however, we are far from implying that short wave broadcasting to Germany be abandoned as useless; we only mean to say that it is necessary to take those political and psychological conditions into account; and that they should make us reflect on ways of speaking to Germany which will not arouse suspicion of the speaker and his message.

The emotional «layer» which we have to hit with the broadcast must lie deeper and must be more fundamental than those which are connected with party or religious affiliations. Likewise the authority of the speaker has to be derived from deeper sources.

#### 4. The authority of fictitious figures

If there is no speaker who enjoys authority, we have to invent one. Such an invention is nothing new in political history. The various authors of political utopias have always introduced per-

sonages who speak with much more authority and with much more effect than the author would have enjoyed if he had chosen to speak as a private person. The reason for this phenomenon is easily explained: the unreality of the speaker does not encounter any resistance by the public. Many a German of the 18<sup>th</sup> century, for instance, was ready to listen to the preaching of Lessing's *Nathan*, although he would never have spoken to or listened to an oriental Jew. The esthetic attitude, being harmless and non-committal, is far less prejudiced and far more broadminded than the attitude towards reality. Fiction can give a chance to «see» and to recognize facts and truths against the admission of which the «reality-attitude» builds up the most powerful resistance. The utopian novels and their effects upon humanity testify to this fact. The influence of «Superman» on American children gives proof of it too. And it proves that the unreality of the figure does not weaken its pragmatic reality.

Such figures have to be used in our broadcasts. While the demagogic Nazi Propaganda chooses to have untruth spread by real persons, we can spread truth through the mouths of unreal ones.

### 5. Stimulus or truth?

By speaking of «truth» we have reached another exceedingly important problem. Should we influence the German people by merely emotional propaganda? Or by logical means?

To answer this question we have to cast a glance upon the way in which the National Socialist propaganda works. Its total deceitfulness is systematically being counterbalanced by a maximum directness of approach to the listener. The more incredible his lie, the more Goebbels speaks from «man to man,» from «Volksgenosse zu Volksgenosse.» After ten years of application this coordination of fraud and intimacy is, of course, known to every German; not known in the form of theoretical knowledge, but in the form of psychological reaction. Whenever the German is approached with the intimate «Du-Form» (thou), he expects to be misled or deceived or just brutally overwhelmed.

If there is a chance to find the way into the listener's confi-

dence, to «shock» him, it would be by treating him as a *mature* person, as a person, who unfortunately happens to be hermetically excluded from the outer world and from having an adequate picture of the world – but a person who is able to judge things as we do, once he is given a candid account of what is going on. It would hardly be a successful venture to compete with the Hitler-method of emotional brutalization and of «babyfication» of the intellect. The one who is used to being shouted at and to being manhandled, will, on the contrary, be most deeply surprised and «shocked» when, for the first time in a decade, he is addressed and treated decently and recognized again as a thinking and grown-up being; as a being capable of judging the situation, willing to distinguish between good and evil and able to take his fate into his own hands. In short: we should appeal to *reason*.

Such appeals, however, have been frequently made by Goebels too: «every reasonable German must admit ...» – whenever he advocated a statement that slapped the truth in the face, he made use of this formula. He could do so because

- a) even the word «reason» became a purely emotional catchword.
- b) because it implied: «you need not (even you should not) think it over yourself.»

The German public is used to the appeal to reason. To prove that we mean it more sincerely, we have to do actual reasoning with them: we have to analyze events together with them; to unmask the motivations and purposes behind the Nazi policy and the Nazi doctrine; we have to explain to them how it could happen that *they* became Nazis; we have to make them see which group for which reason was interested in making them believe that they are fighting for their own rights and interests, while they are fighting to destroy them and to protect their destruction; and we have finally to make them understand that they are not betraying their country when they fight their actual leaders.

Needless to add, that this reasoning should not be done in too dry and academic a way; we have to dramatize it into an animated discussion.

*Part II: The Parliament of the Dead*

[6.]

Let us summarize: 1) Speakers broadcasting from here are necessarily being distrusted. 2) An imaginary character might be a more authoritative speaker than a real American or a real refugee. 3) There is no group, faction, creed, moral standard, in whose name we may speak with so much authority that the average German would be decisively influenced. 4) Competition with the purely emotional demagogic propaganda as practiced by the Nazis should not be attempted. 5) Reasoning – though in dramatized and unacademic form – should substitute the merely emotional appeal.

Now, what sort of broadcast will satisfy these requirements?

\*\*\*

The figure in which the German people believes, which has the most profound appeal, is the GERMAN SOLDIER KILLED IN ACTION. If he – or rather a number of them – are introduced as speakers, everyone in Germany will listen to them: everyone, wherever he belongs socially, will be, so to speak, addressed by his father, brother or husband. For there is hardly any family in Germany that has not lost at least one member.

If these dead Germans – former Nazis – indict Nazi philosophy and politics, they will be considered to have the right to do so: they have given everything for the «cause;» they are heroes and victims. When they declare that they are «seeing» now what it is all about, that they fell for a bad cause, that now all energy should be used to get rid of the leaders who misled them, their arguments would make the deepest impression.

When they speak against National Socialism, they do not base their arguments upon theories but upon experiences which everyone will not only believe in but recognize as akin to his own experiences.

They should be presented as people who, after their death,

have regained their soberness of thinking and their conscience to a certain degree.

They should not be «perfect anti-Nazis» yet; they should differ in their «status of disentanglement»; even two or three hardened Nazis might be among them as background or as objects of refutation. The process of *Denazification* should be shown in the making. «*Conversions*» (if this word is correct to designate the collapse of illusions) should take place in the course of their discussions.

They should be presented as a «*Reichstag of the Dead*,» as the body of representatives of the millions of dead ones who now discuss in a parliamentary way the steps that should be taken to find a way back to a more decent and a more peaceful world. Their parliamentary discussion would be the dramatized form of reasoning we had demanded above; at the same time it would show a *democratic technique in action*. The speakers should not tire in stressing the difference between their method and the dictatorial method as applied by the Nazi government.

They should be fully aware of the fact that they are not only talking to each other, but that they are heard by the whole German people.

They should make decisions and appeals to the German people. Appeals to slow down work, to sabotage the war effort, to solidarize with the millions of foreign workers enslaved together with them.

Each week a parliamentary session should be on the air.

Acts committed against the government that have been risked by the living should be praised in the meetings.

The assembly should not tire in admonishing the living to work together as *they* do; and in telling them that they are only the *model of their* «*Parliament of the Living*.»

It might be advantageous to elaborate two or three figures of the parliament as easily recognizable personalities; definite functions and characters should be associated with their voices. There should be, for instance, the voice of the one who gives expression to the secret wishes of the German people ... whose motions are mostly unanimously accepted. There might be another one who



still advocates Nazi doctrines and who always refers to the official German speeches as last sources of truth – the laughing stock of the house. And so on.

In the course of the sessions they should deal with the question as to whether to admit delegates from their allies in their parliament. They should admit them. After a while they should even invite delegates from the German-occupied countries, to have their suggestions as to how a stable, just and peaceful Europe could be guaranteed.

Finally they would even decide to collaborate with their actual enemies – so that in the end their «National Parliament» would become part of a «League of Nations.»

#### 7. Four technical footnotes

It goes without saying that the political lines sketched above are only possible fillings of the frame «Parliament of the Dead.» The actual elaboration will depend entirely on the political occasion or the political aim followed up by the United Nations.

\*\*\*

It would exceed the intellectual and physical capacity of an individual writer to write down every week such a parliamentary session; the work can be done only collectively, by the joint work of a staff of writers and experts on Nazi Germany.

\*\*\*

Certain parliamentary technicalities, such as voting etc., may be enacted in the «Parliament of the Dead,» though only on a very modest scale. We should not forget that the people to whom the dead are supposed to talk have really lost their fathers, brothers and husbands. Listening to the broadcasts will be a strain. Any theatrical effect should be avoided.

\*\*\*

The stylistic task implied is exceedingly difficult: the deepness of the change that the German language has undergone during the last ten years should not be underestimated. National Socialism has not only «created» innumerable new words for phenomena (which had not existed in pre-Hitler Germany), but it has profoundly *altered the function of the language*. Any attempt to write speeches allegedly made by Nazis is doomed if this change is not taken into account.

The strange mixture of cynicism and solemnity, of vulgarity and metaphysics, has pervaded all newspapers, all compulsory broadcasts, all «education.» The attempts made by certain German writers of the highest merit, by writers who have left Germany ten years ago, to talk to the German people in a style that blends the dryness of academic writing with certain flowery pulpit reminiscences, must fall short of their intentions. Up until Hitler, all German language (besides the every day language) had been a *written* language; it had no rhetoric tradition as the Latin, French or English languages have. If it contained rhetorical elements at all, they were derived from the pulpit. (That applies even to Nietzsche.)

National Socialist demagogical speechmaking, particularly broadcasting, made the German language for the first time an oratoric language, a language which is not supposed to be read but to be listened to; which does not try to convince but to overwhelm. It is not supposed to be «consumed» by a definite social group (as formerly books and newspapers were) but by *all* Germans.

This new German language has to be studied most thoroughly. If the speakers, speaking in the «Parliament of the Dead» want to be «true to life,» they have to speak «true to life» too; otherwise the broadcast will be switched off by those for whom it is meant. At least some of the «hardened» Nazis in our fictitious parliament should talk Nazi in the first sessions. Later on some of their fellow members may criticise and deride their style as mere trumpeting. But such criticism has to proceed gradually: The sessions have an educational purpose, and it would be wholly useless to throw the ready-made result into the listener's face.

## Anmerkungen

### SCHRIFTEN ZUM FILM

Die nachgelassenen Manu- und Typoskripte zum Film bewahrte Anders in einem Briefkuvert mit der Aufschrift «Notizen zur Film-Theorie» auf (Nachlass Anders, LIT 237/W28).

#### Absoluter Film

Prinzipielles anlässlich der Aufführungen gleichen Namens

[1925]

Typoskript, auf Briefpapier (bedruckt mit Absenderzeile: «Guenther Anders / 176 West 105th Street / New York 25, N. Y.») aufgeklebt, 3 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/1. [Dr. Günther Stern]

Die unveröffentlichte Notiz entstand anlässlich der Filmmatinee *Der absolute Film* am 3. Mai 1925 im Ufa-Theater am Kurfürstendamm in Berlin. Gezeigt wurden die *Dreiteilige Farbensonatine* von Ludwig Hirschfeld-Mack, *Film ist Rhythmus* von Hans Richter, die *Symphonie Diagonale* von Viking Eggeling, *Opus 2, 3 und 4* von Walther Ruttmann, die *Images Mobiles* (auch: *Ballet Mécanique*) von Fernand Léger und Dudley Murphy sowie *Entr'Acte* von Francis Picabia und René Clair (vgl. Wilmesmeier 1994; Kiening/Adolf 2012).

*diese neue Kunstrichtung selbst sich sehr theoretisch eingeführt hat – mit einem Vortrage:* Bei der Filmmatinee *Der absolute Film* am 3. Mai 1925 im Ufa-Theater am Kurfürstendamm in Berlin hielt Edgar Beyfuß, Dramaturg des Kulturfilmressorts der Ufa (Universum Film AG) und Filmpublizist, einen kurzen Einführungsvortrag.

*wenn man transzendental die Zeit lediglich als Anschauungsapriori fasst:* vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 46 ff., A 30 ff. (transzendente

Ästhetik, 2. Abschnitt, «Von der Zeit»); B 50, A 34: «Die Zeit ist die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt.»

*Sechzehnstimiges von Schütz*: Heinrich Schütz (1585–1672), Komponist des Frühbarock, komponierte bis zu sechzehnstimmige Vokalmusik mit vier Chören (vgl. *Psalmen Davids*, SWV 22–47).

*Und Wagner dachte an das völlig versteckte Orchester*: Die Idee des «verdeckten» oder «unsichtbaren» Orchesters entwickelte Richard Wagner (1813–83) in seiner Konzeption des Musikdramas: Die Bühnenillusion sollte verstärkt werden, indem die «Sichtbarkeit des technischen Apparates der Tonhervorbringung» ausgeschaltet wird. Die Idee wurde im verdeckten Orchestergraben des Bayreuther Festspielhauses verwirklicht. Dessen Architektur führt zu einem indirekten Orchesterklang, der eine Lokalisierung des Orchesters (oder einzelner Instrumente) unmöglich machen, also omnipräsent wirken soll (vgl. Wagner 1873: 399 f.).

## Der absolute Film

[1925]

In: Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 54. Jg., 27.8.1925, Nr. 405 (Abendausgabe), 3. [Günther Stern] (wieder in: Juni. Magazin für Literatur und Politik 22/1995, 156–158; dort irrtümlich dem Berliner Börsen-Courier zugeordnet.)

Der Artikel erschien anlässlich der Filmmatinee *Der absolute Film* am 3. Mai 1925 (s. o. Anm. zu «Absoluter Film»). In der Musikzeitschrift *Melos* erschien im Dezember 1925 eine kritische Replik auf Anders' Beitrag von Maximilian Beck (Beck 1925).

*eine Form des «inneren Sinnes», wie Kant sagt*: vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 49, A 33: «Die Zeit ist nichts anders als die Form des innern Sinnes [...]»

*Orgelpunkt und Melodiehöhe*: Orgelpunkt bezeichnet einen liegenden oder wiederholten Basston über dem sich weitere Melodiestimmen bewegen.

*ein kinohaftes Appell gegen den Kintopp*: Kintopp (Kientopp, Kintop) ist eine Berliner Sprachschöpfung und frühe Bezeichnung für das von «einfachen Leuten» besuchte (Unterhaltungs-)Kino (vgl. Ladenkino, Nickelodeon).

## Tonfilmphilosophie [1929]

In: Frankfurter Zeitung und Handelsblatt 74 (1929), 567, Abendblatt (1.8.1929), 1. [Dr. Günther Stern]

Der Artikel entstand im Zuge der 1929 beginnenden Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm in Deutschland und der damit einhergehenden publizistischen Auseinandersetzung mit Tonfilmfragen sowie eines damit verbundenen, auch öffentlich ausgetragenen Streits um Patente und Lizenzen auf dem deutschen Film- und Kinomarkt (v. a. zwischen dem amerikanischen Konzern «Western Electric» und der deutschen Firma «Tobis-Klangfilm»). Der einleitende Satz des dem Text zugrunde liegenden Typoskripts (3 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/2, gezeichnet mit «Dr. Aster»), der im publizierten Artikel gestrichen ist, nimmt darauf Bezug: «Die Filmer, die Firmen, die Kritiker, die Rechtsanwälte, die Musiker haben gesprochen. Der Philosophierende meldet sich zu Wort.» Dem publizierten Artikel stellte die Redaktion der *Frankfurter Zeitung* folgende einleitende Bemerkung voran: «Die folgende Darstellung der Problematik des Tonfilms befindet sich durchaus im Einklang mit unseren gelegentlichen Äußerungen zu diesem Thema; ohne dass wir darum das Herrschaftsgebiet des Ton- und Geräuschfilms gar so eng einschränken möchten, wie der Autor es tut. D. Red.»

*das Modell der Kantischen Ästhetik ... Sphäre des «uninteressierten Wohlgefallens»:* vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 2 («Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ist ohne alles Interesse»), B 5–7, A 5–7.

*eine amerikanische Erregungs-Summe:* Die Tonfilm-Ära begann 1927 in den USA (mit dem Film *The Jazz Singer*).

«*Singenden Narren*»: *The Singing Fool* (Musicalfilm, USA 1928, Regie: Lloyd Bacon) war 1929 der erste in Deutschland gezeigte Tonfilm.

*Bajazzo im Tonfilm, wie ich ihn hörte und sah: Pagliacci (Der Bajazzo)*, Oper in zwei Akten von Ruggero Leoncavallo (Mailand 1892), eine der meistverfilmten Opern und die erste Oper, die komplett mit Ton verfilmt wurde (*I Pagliacci*, USA 1931, Regie: Joe W. Coffman, Verfilmung einer Bühnenproduktion). Worauf sich Anders bezieht, ist unklar, möglicherweise auf einen Film mit Bezug zur Oper (vgl. Wlaschin 2004: 526–531).

*Edgar Allan Poe wäre wahrscheinlich spukhaft:* Der amerikanische Schriftsteller Edgar Allan Poe (1809–49) widmete sich vor allem in seinen Er-

zählungen den dunklen Seiten der menschlichen Existenz und wurde stilprägend für die Genres der Kriminal-, Science-Fiction- und Horrordliteratur. Die dritte Geschichte aus dem Stummfilm *Unheimliche Geschichten* (DE 1919, Regie: Richard Oswald) basiert auf Poes Erzählung *The Black Cat*; 1928 wurde seine Kurzgeschichte *The Fall of the House of Usher* erstmals verfilmt (*Der Untergang des Hauses Usher / La chute de la maison Usher*, FR 1928, Regie: Jean Epstein).

*Sauls Eselsuche*: vgl. Altes Testament 1 Sam 9.

### Spuk im Film [1932]

Typoskript mit aufgeklebter Visitenkarte: «Dr. Günther Stern / Berlin-Steglitz / Opitzstrasse 6 I», 3 Bl., NL Anders 237/W28/5.

Der Text entstand anlässlich der Uraufführung von Carl Theodor Dreyers erstem Tonfilm *Vampyr* am 6.5.1932 in Berlin (Rudkin 2005: 79). Das Typoskript enthält die später handschriftlich hinzugefügte, nicht korrekte Datierung «1930».

*Carl Theodor Dreyer ... Heilige-Johanna-Films ... Vampyr-Film*: Carl Theodor Dreyer (1889–1968), dänischer Filmregisseur. – *La passion de Jeanne d'Arc* (*Die Passion der Johanna von Orléans*), Stummfilm, FR 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer, Drehbuch: Dreyer, Joseph Delteil. – *Vampyr. L'étrange aventure de David Grey / Vampyr. Der Traum des Allan Gray*, Tonfilm, FR/D 1932, Regie: Dreyer, Drehbuch: Dreyer, Christen Jul.

*laus dei*: Lob Gottes.

*Schlemihl*: In Adelbert von Chamissos Märchenerzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) verkauft ein Mann seinen Schatten (vgl. Chamisso 1975: 13–67).

*Marx ... Waren als «sinnlich-übersinnliche Gespenster»*: vgl. den Abschnitt «Der Fetischcharakter der Ware und sein Geheimnis», in: Karl Marx, *Das Kapital*, Bd. 1: «Die Form des Holzes z. B. wird verändert, wenn man aus ihm einen Tisch macht. Nichtsdestoweniger bleibt der Tisch Holz, ein ordinäres sinnliches Ding. Aber sobald er als Ware auftritt, verwandelt er sich in ein sinnlich übersinnliches Ding.» (Marx, MEW 23, 85)

*Kleist's «Marionettentheater»*: Heinrich von Kleist, «Über das Marionettentheater» (1810) (vgl. Kleist 1990, 555–563).

## Thesen zur Filmdramatik

[1932]

Typoskript, 5 Bl. NL Anders, LIT 237/W28/3.

Es handelt sich um ein Memorandum, das Anders vermutlich zur Vorbereitung auf das Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering («Das Dramatische im Film») verfasst hat.

*Potemkin: Panzerkreuzer Potemkin*, Stummfilm, SU 1925, Regie: Sergej M. Eisenstein, Drehbuch: Eisenstein, Nina Agadshanova-Schutko (deutsche Filmpremiere 1926 in Berlin).

*Traumbilder in Berlin – Alexanderplatz, in Balázs' Narkose-Film: Berlin – Alexanderplatz*, DE 1931, Regie: Phil Jutzi, Drehbuch: Alfred Döblin, Hans Wilhelm, nach dem gleichnamigen Roman von Döblin. – *Narkose*, Stummfilm, DE 1929, Regie: Alfred Abel, Drehbuch: Béla Balázs, nach der Novelle *Briefe einer Unbekannten* von Stefan Zweig (1922).

*Der aristotelischen Bestimmung des einen Raumes*: Die Regel von den drei aristotelischen Einheiten (Handlung, Zeit und Raum) war seit der Renaissance ein zentraler Topos der Dramentheorie. In Aristoteles' *Poetik* ist explizit nur von der Einheit der Handlung und der Zeit die Rede (vgl. *Poetik* 6, 1449b24 f.; 5, 1449b12 f.).

*Dreyers Johanna: La passion de Jeanne d'Arc (Die Passion der Johanna von Orléans)*, Stummfilm, FR 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer, Drehbuch: Dreyer, Joseph Delteil (vgl. S. 23 ff.).

## Das Dramatische im Film

[Rundfunkgespräch mit Herbert Ihering, 1932]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen von Günther Anders, 16 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/4. – Der Text wurde ergänzt um die handschriftlichen Korrekturen Herbert Iherings im Typoskript «Das Dramatische im Film», Nachlass Ihering, 16 Bl., Sign. 312, Akademie der Künste, Berlin. (Siehe auch die publizierte Fassung in: Herbert Ihering, Umschlagplätze der Kritik. Texte zu Kultur, Politik und Theater. Hg. von Corinna Kirschstein, Sebastian Göschel, Fee Isabelle Lingnau. Berlin 2010, 86–94.)

Es handelt sich um ein Rundfunkgespräch zwischen Anders (Stern) und Ihering, Erstsendung am 5.7.1932, 16:05–16:30 Uhr, Funk-Stunde AG Berlin (vgl. Wittenbrink 2006: 43).

die Verfilmung eines früher oft gespielten Theaterstückes von Paul Lindau, «Der Andere», in dem Albert Bassermann die Hauptrolle spielte: *Der Andere*, Stummfilm, DE 1913, Regie: Max Mack, Drehbuch: Paul Lindau nach seinem gleichnamigen Bühnenstück; Albert Bassermann (1867–1952), bedeutender deutscher Schauspieler und Charakterdarsteller, der sich als einer der ersten Theaterschauspieler für den Film engagierte, spielte darin seine erste Filmrolle (Rechtsanwalt Dr. Hallers).

«Aida»: Oper in vier Akten von Giuseppe Verdi (Kairo 1871).

«Wilhelm Tell»: Drama von Friedrich Schiller (1804), vgl. Schiller 1996.

«Goldrausch»: *The Gold Rush*, Stummfilm, USA 1925, Regie und Drehbuch: Charlie Chaplin.

zu einem Stimmungssänger, zu einem Richard Tauber im Freilichttheater: Richard Tauber (1891–1948), österreichischer Opern- und Operettensänger (Tenor); durch die Operetten seines Freundes Franz Lehár international populär geworden, wirkte Tauber in den 1930er und 1940er Jahren in zahlreichen Musikfilmen mit (Richard-Tauber-Filme); 1938 emigrierte er nach London, ab 1940 war er britischer Staatsbürger.

Apfelschuss-Szene: vgl. Schiller 1996: 458.

Bertha von Bruneck und Rudenz: vgl. Schiller 1996: 457 f.

«Prozess Mary Dugan», den wir als Theaterstück und dann als Film sahen: *The Trial of Mary Dugan*, Bühnenstück von Bayard Veiller (1927), für die deutsche Bühne bearbeitet von Rudolph Lothar (*Der Prozess Mary Dugan*, 1929); Verfilmungen (u. a.): *The Trial of Mary Dugan*, USA 1929, Regie: Bayard Veiller, Drehbuch: Becky Gardiner, B. Veiller; *Mordprozess Mary Dugan*, USA 1931, Regie: Arthur Robison.

Film von Josef von Sternberg «Eine amerikanische Tragödie»: *An American Tragedy*, USA 1931, Regie: Josef von Sternberg, basierend auf dem gleichnamigen Roman von Theodore Dreiser (New York 1925).

Russenfilmen: Der sowjetrussische sozialistisch-revolutionäre Film von 1918 bis Mitte der 1930er Jahre (Russischer Revolutionsfilm); bedeutendster und populärster Vertreter war Sergej M. Eisenstein. Der russische Film wurde in Deutschland vor allem auf Grund eines Zensurskandals im Zuge der Aufführung von Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1926) allgemein bekannt.

### Eisensteins Filmphilosophie

[1932]

In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 205, 3.5.1932, 6. [-rn.]

Der Artikel entstand anlässlich des Berlin-Aufenthalts von Sergej M. Eisenstein (1898–1948) Anfang Mai 1932 im Zuge seiner Rückreise von den



USA nach Moskau. Eisenstein, einer der wichtigsten russischen Filmtheoretiker (Montagetheorie) und -regisseure (*Streik*, 1925; *Panzerkreuzer Potemkin*, 1925; *Oktober*, 1928; *Die Generallinie/Das Alte und das Neue*, 1929), hatte im August 1929, kurz vor der Moskauer Uraufführung der *Generallinie*, eine fast drei Jahre andauernde (ursprünglich viel kürzer geplante) Auslandsreise angetreten – zunächst nach Berlin und Westeuropa, dann in die USA und Mexiko. Eine bereits vertraglich fixierte Zusammenarbeit mit Paramount (Hollywood) scheiterte ebenso (1930), wie ein darauffolgendes Filmprojekt in Mexiko (1930/32). Auf seiner Rückreise von New York nach Moskau ab Ende April 1932 (nach massivem Druck der sowjetischen Behörden, die Eisenstein bereits für einen Deserteur hielten) machte er für ein paar Tage in Berlin Station, wo er im Hotel «Savoy» in der Fasanenstraße wohnte und seine Berliner Freunde und Bekannten wiedertraf (Eisenstein war 1926 im Zuge der Berliner *Potemkin*-Premiere zum ersten Mal nach Berlin gekommen). In mehreren Interviews kündigte Eisenstein an, nach den gescheiterten Projekten in Hollywood einen Reisefilm durch die Sowjetunion sowie einen Film mit dem Titel *Götterdämmerung* zu drehen, der seine Erfahrungen mit dem US-Kapitalismus verarbeiten sollte (beide Projekte wurden nicht realisiert). Am 8. Mai 1932 reiste Eisenstein von Berlin nach Moskau weiter.

### Plafi, der plastische Film

[1932]

In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 221, 13.5.1932, 5–6. [Günther Anders] (Auch in: Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik, Nr. 1, März 1994, 25–27, ed. von Werner Reimann.)

In den 1920er und 1930er Jahren kam es vor allem in den USA zu einer Welle an Experimenten mit dreidimensionaler (stereoskopischer) Filmtechnik; erste 3D-Produktionen entstanden. In Deutschland entwickelte das Zeiss Ikon Konsortium Anfang der 1930er Jahre 3D-Kameras und 3D-Projektoren. Das autostereoskopische Kino (dreidimensionales Sehen ohne Hilfsmittel) schien zum Greifen nahe (vgl. Zone 2007 u. 2012; Wegener 2012) und war stets «a ›holy grail‹ for utopian inventors, an extremely exotic and challenging subset of stereoscopic motion pictures. Many have foundered in its quest.» (Zone 2007: 163) Anders' satirische Miniatur entstand in diesem Kontext.

*Fred Tunney aus Chicago*: fiktiv.

*Rochester, der Erfinder des Vergangenheitsfernrohrs*: fiktiv.

den sehr problematischen Reiz der heute nicht mehr beliebten Wachsfignrenkabinette: vgl. Husserl 2006: 43: «Wachsfignren, aufs genaueste die Wirklichkeit nachahmend [...] geben Wahrnehmungserscheinungen von Menschen, die sich mit den abgebildeten so vollkommen decken, dass die Momente der Differenz ein reinliches und klares Differenzbewusstsein, d. h. ein sicheres Bildlichkeitsbewusstsein nicht erzeugen können. Dies aber ist das wesentliche Fundament für die Möglichkeit ästhetischen Fühlens in der bildenden Kunst. Ohne Bild keine bildende Kunst. Und das Bild muss sich klar von der Wirklichkeit unterscheiden [...]»

### Der Star der Polizei

[1932]

In: Berliner Börsen-Courier, Nr. 233, 21.5.1932, 6–7. [Günther Anders]  
Satirische Miniatur.

*Georges Ducasse, ehrbarer und ambitionsloser Küber aus Dijon: fiktiv.*

### Suggestions for New Types of Pictures

[1939/42]

Typoskript, 6 Bl.; Durchschlag mit handschriftlicher Ergänzung, 6 Bl.;  
NL Anders, LIT 237/W30.

Der Text entstand kurz nach Anders' Übersiedelung von New York nach Hollywood (1939) und wurde später (um 1942) handschriftlich ergänzt. (Auf den Typoskripten finden sich drei z. T. durchgestrichene Adressen: «1977 Hillcrest Road / Hollywood, Calif. / HE 1924», «218-18th [street] / Santa Monica / S. M. 5-1034», «1435 Cole Place [Hollywood]».) Wie aus zeitgleich entstandenen Notizen zum Film hervorgeht («Film-Theoretisches», NL Anders, LIT 237/W28/11), beabsichtigte Anders die «Suggestions» einer nicht näher genannten «Gesellschaft» in Hollywood zu unterbreiten; ob dies tatsächlich geschehen ist, bleibt fraglich.

*if, for instance, in 1914 the German army had not been halted in the Marne Battle, or if Lenin had not been given the permission by Ludendorff to cross Germany, or if in Munich England and France had not accepted Hitler's terms: Die (erste) Marneschlacht (5.–12. September 1914) gilt als militärisches Schlüsselereignis des Ersten Weltkriegs (Stopp der deutschen Offensive durch die französisch-englischen Truppen) und warf immer wieder Fragen nach dem «Was-wäre-wenn»*

auf (vgl. Herwig 2016: 5, 302). – Lenin (1870–1924) kehrte nach dem Sturz von Zar Nikolaus II. (Februarrevolution) im April (Greg. Kal.) 1917 per Eisenbahn aus seinem Schweizer Exil nach Russland (St. Petersburg) zurück; für die Genehmigung zur Durchreise durch Deutschland (eine Ausreise über das Territorium der russischen Alliierten Frankreich und Italien war nicht möglich) war allerdings nicht (wie häufig angenommen) die Oberste Heeresleitung (Paul von Hindenburg, Erich Ludendorff) maßgeblich, sondern das Auswärtige Amt. – Das auf der Münchener Konferenz (29./30. September 1938) von Großbritannien, Frankreich, Italien und Deutschland beschlossene Münchener Abkommen über die Abtretung des Sudetenlandes von der Tschechoslowakei an Deutschland gilt als Höhepunkt der britisch-französischen Appeasement-Politik und als entscheidender Schritt auf dem Weg zum Zweiten Weltkrieg.

*If, for instance, Gallieni had not called up General Foch:* Der französische General Joseph Gallieni (1849–1916) befehligte die Verteidigung von Paris zur Zeit des deutschen Vormarsches im August/September 1914. Gallieni entwickelte den Plan zu einer Gegenoffensive mit Hilfe von in Paris stationierten Truppen und einigte sich in einem Telefonat mit dem französischen Oberbefehlshaber Joseph Joffre (1852–1931) am 4. September über den Gegenangriff (vgl. Gallieni 1920: 129 f.; Joffre 2008: 298). Dies war der Auftakt zur erfolgreichen Marneschlacht und ein Wendepunkt im Ersten Weltkrieg. (Anders verwechselte Joffre mit dem französischen Marschall Ferdinand Foch (1851–1929), der in der Marneschlacht die 9. Armee befehligte und am 11. November 1918 das Waffenstillstandsabkommen in Compiègne entgegennahm.)

*Schuschnigg paying his visit to Hitler in Berchtesgaden:* Im Berchtesgader Abkommen vom 12. Februar 1938 wurde der österreichische austrofaschistische Bundeskanzler Kurt Schuschnigg (1897–1977) von Hitler zu zahlreichen Zugeständnissen gezwungen, worauf Schuschnigg am 9. März eine Volksabstimmung über die Unabhängigkeit Österreichs (für den 13. März) ankündigte. Hitler erhöhte daraufhin den Druck: Die Volksabstimmung wurde abgesagt, Schuschnigg trat zurück, der Nationalsozialist Arthur Seyß-Inquart übernahm die Regierung. Am 12. März marschierten deutsche Truppen in Österreich ein, am Folgetag wurde der «Anschluss» an das Deutsche Reich auch de jure vollzogen. Die internationale Staatengemeinschaft, allen voran Frankreich, Großbritannien, die USA und die Sowjetunion, nahmen den völkerrechtswidrigen Akt de facto hin; einzig Mexiko protestierte dezidiert beim Völkerbund.

*The beginning of the German-Czech Crisis:* 1937/38 schürte Hitler ge-

zielt den Konflikt mit der Tschechoslowakei um das Sudetenland, mit dem erklärten Ziel, diese zu zerschlagen. Die Tschechoslowakei war zwar mit Frankreich und der Sowjetunion verbündet, in der Sudetenkrise wurde das Land aber faktisch im Stich gelassen (vgl. Münchener Abkommen).

*Pete the Lion Hunter and Living Art*  
Two Cartoon Stories [um 1942]

Typoskripte, 13 u. 6 Bl., NL Anders, LIT 237/W164/1–2.

Die Texte entstanden um 1942, als Anders in Santa Monica (1941/42) bzw. in Hollywood (1943) (Los Angeles, Kalifornien) wohnte. (Auf einer handschriftlichen Titelseite notierte er die Adresse «1435 Cole Place / Hollywood, Calif. / GL. 1688», die Adresse «Santa Monica 5-1034 / 218-18th [street], Santa Monica» ist durchgestrichen.)

Caricatures

A Suggestion for a New Type of Animated Pictures  
[um 1942/43]

Typoskript mit handschriftlichen Ergänzungen und Korrekturen, 14 Bl., NL Anders, LIT 237/W29.

Der Text entstand in Anders' Hollywood-Zeit im Kalifornischen Exil. Anders überarbeitete das Typoskript mehrmals (zuletzt um 1942/43), stellte Textbausteine um und fügte Verweise ein, die oft nicht zu entschlüsseln sind und hier nicht wiedergegeben werden. Der Text hat vor allem gegen Ende fragmentarischen Charakter.

*Fantasia*: Trickfilm von Walt Disney (1940), bei dem die Musik im Zentrum der Darstellung steht und zahlreiche klassische Musikstücke (bzw. Teile daraus), gespielt vom Philadelphia Orchestra unter Leopold Stokowski, visualisiert werden, darunter Johann Sebastian Bachs *Tocatta und Fuge in d-Moll* (BWV 565), Peter I. Tschaikowskys *Nussknacker-Suite*, Paul Dukas' *Der Zauberlehrling*, Igor Stravinskys *Le Sacre du Printemps* und Ludwig van Beethovens 6. *Symphonie* («Pastorale»).

*a Hogarth or a Daumier, or even a Gulbransson*: William Hogarth (1697–1764), britischer Maler und Grafiker, Wegbereiter der modernen Karikatur; Hogarth wurde in Deutschland vor allem durch Georg Christoph Lichtenbergs Kommentare zu seinen Bilderzyklen bekannt (vgl.

Wagner 2013). – Honoré Daumier (1808–79), französischer Maler, Bildhauer und Grafiker, bedeutendster Karikaturist des 19. Jahrhunderts, der die (politische und sozialkritische) Karikatur zur selbstständigen künstlerischen Gattung erhob; Daumier arbeitete für die französischen Satirezeitschriften *La Caricature* und *Le Charivari* (vgl. Daumier 1977). – Olaf Gulbransson (1873–1958), norwegischer Zeichner, Maler und Karikaturist, einer der Hauptzeichner des *Simplicissimus* (1902–49) (vgl. Gulbransson 1977).

*the great satirical magazines (such as Charivari, Punch, Simplicissimus):* *Le Charivari* war eine vom Karikaturisten und Verleger Charles Philipon gegründete Pariser Satirezeitschrift (1832–1937), die sich neben dem zwei Jahre zuvor (auch von Philipon) gegründeten politischen Satireblatt *La Caricature* (das bald eingestellt werden musste) mehr der Gesellschafts- und Alltagssatire widmete; zahlreiche Künstler zeichneten für das Blatt, u. a. Honoré Daumier. – *Punch* war eine Londoner Satirezeitschrift (1841–1992, 1996–2002), anfangs mit dem Untertitel *Or The London Charivari*. – *Simplicissimus* war eine deutsche Satirezeitschrift (1896–1944), zahlreiche Künstler zeichneten für das Blatt, darunter Thomas Theodor Heine, Karl Arnold und Olaf Gulbransson; 1933 wurde es von den Nazis gleichgeschaltet.

*New Yorker... Esquire:* Zwei der erfolgreichsten amerikanischen «smart magazines» der 1930er und 1940er Jahre, die in Design und Ästhetik neue Maßstäbe setzten. *The New Yorker* (gegründet 1925) war u. a. für seine Cartoons und Titelbilder bekannt, *Esquire* (gegründet 1933) war ein (Männer-)Magazin, in dem zahlreiche amerikanische Schriftsteller publizierten und das für seine ganzseitigen farbigen Cartoons bekannt war.

*Disney... Slesinger:* Walt Disney (1901–66), US-amerikanischer Trickfilm- und Filmproduzent. – Stephen Slesinger (1901–53), amerikanischer Fernseh- und Filmproduzent, der in den 1920er, 30er und 40er Jahren zahlreiche Comic-Figuren popularisierte, aber auch eigene Comic-Charaktere erfand.

*Chaplin's Dictator-film: The Great Dictator*, USA 1940, Regie und Drehbuch: Charlie Chaplin.

*in direct «quotation» of the Macbeth situation:* William Shakespeare, *Macbeth*, Fünfter Akt, 1. Szene, in der sich Lady Macbeth unaufhörlich die Hände wäscht, um das vermeintliche Blut, das an ihren Händen klebt, zu beseitigen (vgl. Shakespeare 1998: 162 f.).

*Laval... Quisling:* Pierre Laval (1883–1945), führender Politiker des französischen Vichy-Regimes, 1942–44 Chef der Vichy-Regierung; 1945 wegen Kollaboration mit Nazi-Deutschland zum Tod verurteilt und

hingerichtet. – Vidkun Quisling (1887–1945), 1942–45 Ministerpräsident der von Nazi-Deutschland kontrollierten Marionettenregierung von Norwegen; Quisling war Gründer und Führer der faschistischen Partei «Nasjonal Samling» («Nationale Vereinigung») und kollaborierte seit den 1930er Jahren mit den deutschen Nazis; 1945 wurde er verurteilt und hingerichtet.

*Goya, Daumier... George Grosz*: vgl. Francisco de Goyas (1746–1828) Grafikzyklen *Caprichos* (1797–98), *Desastres de la Guerra* (ab 1810), *Tauromaquia* (1816), *Proverbios (Disparates)* (um 1820). – Honoré Daumier: s. o. – Zu George Grosz vgl. S. 213 ff., sowie Anders 1993a, 1993b.

*Kaulbach*: Wilhelm von Kaulbach (1805–74), deutscher Historien- und Porträtmaler, Zeichner und Illustrator, Hofmaler König Ludwigs I. von Bayern und Direktor der Münchener Akademie, u. a. für seine Wandgemälde bekannt geworden.

*Toulouse-Lautrec... Arnold*: Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), französischer Maler und Grafiker, v. a. durch seine Porträts und Plakatgrafiken bekannt geworden, Pionier der Farblithographie. – Karl Arnold (1883–1953), deutscher Maler, Zeichner und einer der profiliertesten Karikaturisten des *Simplicissimus* (1907–42).

*Mrs. Miniver... In Which We Serve: Mrs. Miniver*, USA 1942, Regie: William Wyler, Drehbuch: Arthur Wimperis u. a., nach dem gleichnamigen Roman von Jan Struther (London 1939). – *In Which We Serve*, GB 1942, Regie: Noël Coward, David Lean, Drehbuch: Noël Coward.

*Nickelodeons*: Als Nickelodeon wurden die amerikanischen Ladenkinos (ehemalige Verkaufsräume, die als Filmvorführstätten genutzt wurden) Anfang des 20. Jahrhunderts bezeichnet, die billige Unterhaltung in der Tradition eines «Kinos der Attraktionen» boten (Nickel: amerikanische 5-Cent-Münze).

*Tulip cartoon: Tulips Shall Grow*, USA 1942, Animationsfilm in Stop-Motion-Technik, Regie: George Pal. Der Kurzfilm war Teil von Pals Filmreihe «Puppetoons» (1932–42) und war ein Propagandafilm gegen die Besetzung der Niederlande durch Nazi-Deutschland (Pal war 1940 aus den Niederlanden in die USA geflohen); 1943 war der Film für einen Oscar nominiert.

*The Axis*: Achsenmächte, im Zweiten Weltkrieg das Deutsche Reich und seine Bündnispartner, insbesondere das faschistische Italien und (nach dem Dreimächtepakt 1940) Japan; deren Gegner waren die Alliierten (Anti-Hitler-Koalition).

*Duce*: i. e. Benito Mussolini (1883–1945).

## Doux Monsieur Verdoux

[1947]

In: Die Neue Rundschau, Jg. 1947, 352–354.

*Blaubart / bluebeard*: Der Stoff vom frauenmordenden Mann Blaubart (Barbe-Bleue) geht auf den französischen Schriftsteller Charles Perrault (1628–1703) zurück (*Histoires ou Contes du temps passé*, 1697) und ist in zahlreichen Varianten in Literatur, Musik, Theater und Film eingegangen.

*newsreels*: Wochenschauen.

*Brechts «Gutem Menschen von Sezuan»*: Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan* (UA 1943 in Zürich, dt. Erstaufführung 1952 in Frankfurt/M.) (vgl. Brecht 1989).

*Goldrauschs*: vgl. *The Gold Rush*, Stummfilm, USA 1925, Regie und Drehbuch: Charlie Chaplin.

«*Zirkus*»: *The Circus*, Stummfilm, USA 1928, Drehbuch und Regie: Charlie Chaplin.

## Der 3D-Film

[1954]

In: Merkur, 8. Jg., H. 1., Januar 1954, 95–99. (Auch in: *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*, Nr. 1, März 1994, 27–29, ed. von Werner Reimann.)

Die Texte zum 3D-Film («Der 3D-Film», «3-D Film and Cyclopic Effect») entstanden im Kontext des 3D-Booms Anfang der 1950er Jahre. Hollywood produzierte 1952–54 zahlreiche abendfüllende 3D-Filme; von der Filmindustrie wurde die 3D-Technik nicht zuletzt aus kommerziellen Gründen (Aufschwung des Fernsehens) als Anbruch einer neuen Ära heftig beworben. Der Boom dauerte nur kurz und war bereits Mitte der 1950er Jahre wieder vorbei.

*Reinhardt (etwa in seiner berühmten Danton-Aufführung im Großen Schauspielhaus in Berlin)*: Die Aufführung von Georg Büchners *Dantons Tod* unter Max Reinhardt (1873–1943) fand am 15. Dezember 1916 im Deutschen Theater in Berlin statt.

*Aristotelischen ἔλεος*: vgl. Aristoteles, *Poetik* 6, 1449b24 ff.: Die Tragödie soll «Jammer» (ἔλεος/Eleos) und «Schaudern» (Phobos) hervorrufen und damit eine «Reinigung» (Katharsis) der Affekte bewirken. Im

Deutschen wird «Eleos» und «Phobos» seit Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*) mit «Mitleid» und «Furcht» übersetzt.

*The Man in the Dark: Man in the Dark*, 3D-Film, USA 1953, Regie: Lew Landers, Drehbuch: Jack Leonard, William Sackheim.

### 3-D Film and Cyclopic Effect

[1954]

In: *Philosophy and Phenomenological Research* (Buffalo, NY), Vol. 15, Nr. 2, Dezember 1954, 295–298. [Günther Anders-Stern]

Der Text wurde in der Rubrik «Communications» der Zeitschrift *Philosophy and Phenomenological Research* publiziert und von deren Redaktion ediert (vgl. dazu die Textvorlage «3 D-Film and Cyclopic Effect», Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 4 Bl., Privatbesitz Gerhard Oberschlick). Auf der Titelseite des Journals wird «Guenther Stern» als Mitglied des «Editorial Staff» und als einer von mehreren «Consulting Foreign Editors» angeführt.

Es existieren zwei frühere deutsche Textstufen («Der 3D-Film und der Zyklopen-Effekt», «3D-Film und der Polyphem-Effekt», beide um 1953, Typoskripte, je 5 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/8–9) sowie eine Übersetzung aus dem Englischen von Werner Reimann (Günther Anders: «Der 3-D-Film und der zyklopische Effekt» (1954), in: *Weltwunder der Kinematographie. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*, Nr. 1, März 1994, 29–30). Vgl. auch das Typoskript mit dem Titel «Comments on Stern's Hypothesis of Monocular Depth Perception» des US-amerikanischen (Lern-)Psychologen Bergen Richard Bugelski (1913–95), Prof. an der University of Buffalo, NY (1 Bl., Privatbesitz Gerhard Oberschlick).

*Rembrandt etching ... Hobbema landscape ... Goldrush*: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–69), Radierungen. – Meindert Hobbema (1638–1709), holländischer Landschaftsmaler. – *The Gold Rush*, Stummfilm, USA 1925, Regie und Drehbuch: Charlie Chaplin.

*punctum saliens*: lat.: springender, entscheidender Punkt.

*Circus: The Circus*, Stummfilm, USA 1928, Drehbuch und Regie: Charlie Chaplin.

*échelon-like*: *échelon*, frz.: Staffel(ung); vgl. dt. Echelon, echelonieren.

*démodée*: frz.: überholt, altmodisch.



## SCHRIFTEN ZUR BILDENDEN KUNST

### Louvretagebuch [Fragment 1927/28]

Zwischen 1926 und 1928 hielt sich Anders zweimal über mehrere Monate in Paris auf: diese Aufenthalte bezeichnete er selbst als «1. Parisaufenthalt» (1926/27) und «2. Parisaufenthalt» (1928) (vgl. Notizheft «Aufsätze zur bildenden Kunst», in: Louvretagebuch, Konvolut, NL Anders, LIT 237/W26, H/23/II/1).

Während dieser Parisaufenthalte besuchte Anders regelmäßig das Musée du Louvre (in dem er nach eigener Aussage «zuweilen ein paar Francs als Louvreführer» verdiente; Anders 1993: XLII; vgl. Anders 1985: 221), machte sich Notizen und sammelte Material für eine geplante Publikation zur Kunstphilosophie. «Günther reist, nachdem er hier [in seinem Elternhaus in Hamburg, Anm.] wieder in Ordnung gebracht u[nd] ausgestattet worden ist, noch einmal auf einige Monate nach Paris zurück, wo er für die Voss[ische Zeitung] gewisse Kulturberichterstattungen übernehmen u[nd] ein Buch über den Louvre beenden will», schreibt sein Vater William Stern im März 1928 aus Hamburg an seinen Freund Jonas Cohn (Stern/Cohn 1994: 160). Anders war während seines zweiten Parisaufenthalts nicht nur als Korrespondent für die «Vossische Zeitung» (Berlin) tätig, sondern schrieb in mehreren «Pariser Musikbriefen» auch über das Pariser Musikleben (vgl. Anders 2017: 235 ff., 372). Im August 1928 berichtet seine Mutter Clara Stern schließlich: «Günther ist bei uns; die Epoche Paris ist nun wohl endgültig abgeschlossen. Er hat [...] ein reiches Material für eine Louvrearbeit mitgebracht, die neben seiner musikphilosophischen Unternehmung gefördert werden soll.» (Stern/Cohn 1994: 161) Anders wollte dieses «Louvretagebuch» als kunstphilosophische Monographie publizieren. Und zwar als Tagebuch eines fiktiven verstorbenen Autors («V. Gr.», «geb. 1904 gest. 1928»), das von einem fiktiven Herausgeber posthum herausgegeben wird. Der Band wurde indes nicht fertiggestellt und verblieb im Stadium der Notiz- und Materialsammlung.

## Arbeitstechnisches als Vorwort

Typoskript, 9 Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/I/1).

*Cézanne'schen Steingutkrug*: Zum Werk des Malers Paul Cézanne (1839–1906) gehören zahlreiche Stillleben mit Krügen aus Steingut.

*interjicit*: vom lateinischen «intericio»: dazwischenwerfen; vgl. interiectio, Interjektion.

*das Rickert'sche ›offene System‹*: In seiner Abhandlung «Vom System der Werte» (1913) verfiert der Philosoph Heinrich Rickert (1863–1936) – gegen einen Verzicht auf jedwede philosophische Systematik – ein offenes System, das der «Unabgeschlossenheit des geschichtlichen Kulturlebens» Rechnung trage (Rickert 1913: 297).

«*Eroberung des Reiches*»: vgl. Eugène Delacroix (1798–1863), *Eroberung von Konstantinopel durch die Kreuzritter* (12. April 1204) (Salon von 1841), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*La vision vient en écrivant*: Die Vision kommt beim Schreiben.

Aus Materialien zu Bildanalysen aus dem Louvre  
Zum Problem: Sichtbarkeit, sich Zeigen, sich Verbergen

Typoskript mit Korrekturen und umfangreichen Streichungen, 13 Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/I/3).

*Rembrandt, Bathseba*: Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–69), *Bathseba im Bade* (1654), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Rembrandt, Matthäus*: Rembrandt, *Der hl. Matthäus mit dem Engel* (1661), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Braunschweiger Familienbild*: Rembrandt, *Familienbild* (um 1668), Öl auf Leinwand, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum.

*Porträt der Stoffels 1662*: vgl. Rembrandt, *Hendrickje Stoffels in Samt* (um 1652), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre. Vgl. auch: Rembrandt, *Hendrickje badend* (1655), Öl auf Holz, London, National Gallery; *Hendrickje an einer offenen Tür* (um 1654), Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie; *Hendrickje in einem Pelzmantel* (um 1654), Öl auf Leinwand, London, National Gallery.

*Manet'sche Olympia*: Édouard Manet (1832–83), *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (1907–47 im Musée du Louvre).

*Goyas Majabild*: Francisco de Goya, *Die nackte Maja* (vor 1800) und *Die bekleidete Maja* (um 1800), Öl auf Leinwand, Madrid, Museo del Prado.

- Greco, König Ludwig*: El Greco (1541–1614), *Der heilige Ludwig von Frankreich mit einem Pagen* (um 1585), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre. (Im Typoskript irrtümlich «König Ferdinand» und «Ferdinandbild».)
- Watteau, Gilles*: Antoine Watteau (1684–1721), *Pierrot (Gilles)* (um 1718), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Was Busoni an Hoffmanns Erzählungen hervorhebt, dass der Zweikampf bei Tanzmusik ausgetragen werde*: vgl. Ferruccio Busoni über Jacques Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* (Paris 1881) in *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*: «Nehmen wir die theatralische Situation, daß eine lustige nächtliche Gesellschaft sich singend entfernt und dem Auge entschwindet, indessen im Vordergrund ein schweigsamer, erbitterter Zweikampf ausgefochten wird.» (Busoni 1916: 17)
- Manet ... «Fifre», im Zola-Porträt, in der «Olympia»*: Manet, *Le fifre (Der Pfeifer)* (1866; 1911–47 im Musée du Louvre), *Emile Zola* (1868; 1925–47 im Louvre), *Olympia* (1863; 1907–47 im Louvre), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay.
- Manet'sche Frauenbildnis aus dem Luxembourg*: Manet, *Angelina* (1865), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (bis 1929 im Musée du Luxembourg).
- Manets ... Seebildern ... Venedigbild*: Manet, vgl. u. a. *Rocheforts Flucht* (1881), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay; Manet, *Der Canal Grande in Venedig* (1875), Öl auf Leinwand, San Francisco, Provident Security Company; *Der Canal Grande in Venedig* (1875), Öl auf Leinwand, Shelburne, Shelburne Museum.
- Monets Dämmerbildern*: Claude Monet (1840–1926), vgl. u. a. *Die Kathedrale von Rouen. Das Portal und der Turm Saint-Romain, Morgenstimmung* (1893), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (zuvor, seit 1911: im Musée du Louvre).
- Carrière ... Bild im Luxembourg*: Im Pariser Musée du Luxembourg fand sich bis 1931 u. a. Eugène Carrières (1849–1906) *Maternité* (1892), Öl und Pastell auf Leinwand (heute: Paris, Musée d'Orsay).
- Signorelli ... Heiligen Hieronymus*: Luca Signorelli (um 1440/50–1523), *Heiliger Hieronymus als Büsser* (zugeschrieben; um 1505), Tempera, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Tintoretto, Entwurf zum Paradies*: Tintoretto (1518–94), *Die Krönung Mariens (Das Paradies)* (Entwurf, um 1564), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre; *Il Paradieso (Das Paradies)* (1588–92), Fresko, Venedig, Palazzo Ducale.

## [Textstücke]

Manuskripte mit zahlreichen Korrekturen und Streichungen, geklebt, nicht durchgehend nummeriert, 9 Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/I/6).

*Echtheit ist sichtbar*: vgl. dazu das Kapitel «Über Echtheit» in: Anders 1928: 1–18.

*Bildwelten... leibhaft gewordene doxische Modalitäten*: vgl. Husserl, Ideen I, § 104: «Die doxischen Modalitäten als Modifikationen», in: Husserl 1976: 215 f.; vgl. dazu Anders 1993: 227.

*Millet... Angelusgeläute*: Jean-François Millet (1814–75), *Das Angelusläuten* (1857–59), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (1909–86 im Musée du Louvre).

*Millet... Frauenringkampfes*: vgl. Millet, *Deux baigneurs* (1848), Öl auf Holz, Paris, Musée d'Orsay (1886–1986 im Musée du Louvre).

*äsoptischen Schwein*: vgl. Gotthold Ephraim Lessing, «Die Eiche und das Schwein» (Lessing 1759: 19). Der Name des Antiken Fabeldichters Äsop dient auch als Gattungsbezeichnung (äsoptische Fabel).

*substratum praedicationis*: der Gegenstand (das Zugrundeliegende) der Prädikation (Aussage).

*jenen «absoluten» Filmen*: vgl. Anders, *Absoluter Film* und *Der absolute Film*, S. 13 ff.

## [Notizen]

Manuskripte, Notizheft u. 53 lose Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/II/1–9).

Aus den zahlreichen Notizen wurden nur jene zur Publikation ausgewählt, die bis zu einem gewissen Grad ausformuliert sind, einen abgeschlossenen Gedanken repräsentieren und nicht bereits in einem ausgearbeiteten Text verwertet wurden. Die Notizen sind im Nachlass ungeordnet und werden genauso wiedergegeben.

Im Notizheft hat Anders folgenden handschriftlichen Index aus Künstlernamen und Sachbegriffen angelegt (mit Verweisen auf entsprechende Einträge): «Watteau, Rembrandt, Manet, Monet, Phantastik, Raum, Farbe, Zeit, Tod, Stilleben, Rokoko, Ruine/Skizze, Signorelli, Mantegna, Tintoretto, Rubens, Ingres, Natur, Velázquez, Gesch[lechtliche] Neutral[ität], Leonardo, Dyck, Murillo, Blick, Poussin, Repräsentation, Raffael, Nachahmung, Lippe, Greco, Kühle».

Die Notizen im Notizheft und auf den losen Blättern beziehen sich auf bestimmte Künstler (neben den im Index erwähnten zahlreiche weitere wie zum Beispiel Goya, Daumier, Hals, Tizian, Meléndez, Boucher, Holbein u. v. m.), auf einzelne Werke (zum Beispiel Leonardo, *Selbdritt*; Watteau, *Gilles*; Manet, *Olympia* usw.) oder auf spezifische kunstphilosophische Begriffe und Themen wie Sichtbarkeit, Licht und Schatten, Materialität, Kontur, Schmelz, Realismus, usw., zum Teil in Bezug auf konkrete Künstler (zum Beispiel gibt es zahlreiche Einträge zu «Manet und Schatten»). Den Anfang der in diesem Band wiedergegebenen Notizen machen drei Einträge aus dem Notizheft.

*Carl Sternheim ... alle Louvrebilder (bis auf eines)*: vgl. Carl Sternheim (1878–1942), *Lutetia. Berichte über Europäische Politik, Kunst und Volksleben* (1926), über seinen Besuch des Musée du Louvre 1925: «Nach zehn Minuten, einem Gang durch kilometerlange Katakomben dieses größten Gemäldelagerhauses der Welt stand mein sicherer Eindruck fest: mit Ausnahme der Olympia Manets und einiger französischer Primitiven sollte man zum Besten der Menschheit den besten [sic] Stumpfsinn heroischen Plunder, der in lebendiger Welt von heute nicht das geringste begründen oder veranlassen konnte, verbrennen.» (Sternheim 1926: 15) / Vgl. Édouard Manet, *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (1907–47 im Musée du Louvre).

*Lessing das Zeitproblem ... Plastik ... Augenblicke*: vgl. Gotthold Ephraim Lessings Unterscheidung zwischen Raum- (bildende Kunst) und Zeitkünsten (Dichtung) in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766); die Plastik wird dort als jene Kunst bestimmt, bei der «der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick» darstellen kann. (Lessing 1990: 32)

*Proust ... Combray-Kapitels*: vgl. die durch Geruch und Geschmack evozierende Erinnerung in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–27), im ersten Kapitel «Combray» des ersten Bandes *Du côté de chez Swann*.

*Cafépersiennes*: Fensterläden.

*Velázquez ... Infantin*: vgl. Diego Velázquez (1599–1660) und Werkstatt, *Infantin Maria Teresa* (vgl. Velázquez, *Infantin Maria Teresa*, 1652/53, Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum) und *Infantin Marie Margareta* (um 1653), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Praetorius ... «als wenn ein Mägdlein Bass sängete»*: Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 2: *De organographia*, 1619/1996, 145: «gleich einer Jungfrauenstimme / die einen Baß singen wolte».

*Poussin'schen Sintflut*: Nicolas Poussin (1594–1665), *Winter* oder *Die Sintflut* (1660/64), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Bassano*: Jacopo Bassano (um 1510–92), vgl. u. a. *Die Kreuzabnahme* (ca. 1580) und *Hochzeit zu Kanaa* (nach 1578), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre; vgl. auch: Francesco Bassano (1549–92), *Aufstieg zum Kalvarienberg* (1572) und *Die Schmiede des Vulkan* (um 1577), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Prud'hon, Collantes*: Pierre-Paul Prud'hon (1758–1823), div. Gemälde in der Sammlung des Musée du Louvre; Francisco Collantes (1599–1656), *Der brennende Dornbusch* (ca. 1634), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Baldung Griens Pyramus und Thisbe*: Hans Baldung, gen. Grien (1484/85–1545), *Pyramus und Thisbe* (um 1530), Lindenholz, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (erworben 1920). (Das von Anders im Manuskript angegebene Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, seit 1956 Bode-Museum, war seit seiner Eröffnung 1904 im Besitz mehrerer Werke Baldungs, jedoch nicht des angesprochenen; vgl. Bode 2018 [1904]: 17 f.)

*Monet, Luxembourg, la gare Saint-Lazare ... Kathedralenbilder*: Claude Monet, *Der Bahnhof Saint-Lazare* (1877), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (1896–1929 im Pariser Musée du Luxembourg; im Manuskript statt «la gare Saint-Lazare» irrtümlich «la gare du nord»). Vgl. Monets Serie *Kathedrale von Rouen* (1892–94), Öl auf Leinwand, u. a. Paris, Musée d'Orsay.

*Mantegna (Weisheit besiegt die Laster)*: Andrea Mantegna (1431–1506), *Minerva vertreibt die Laster aus dem Paradies* (1502), Tempera, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Descartes von Hals: Porträt des Philosophen René Descartes* (1596–1650) (um 1649), Kopie nach dem (nicht erhaltenen) Original von Frans Hals (1581/85–1666), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Pesellino-Madonna*: Pesellino (Francesco di Stefano) (1422–57), vgl. *Madonna zwischen hl. Zenobius, hl. Johannes dem Täufer, hl. Antonius und hl. Franziskus von Assisi* (um 1455), Tempera auf Holz, Paris, Musée du Louvre.

«*interesseloses Wohlgefallen*»: vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 2 («Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurtheil bestimmt, ist ohne alles Interesse»), wo Kant vom «reinen, uninteressirten Wohlgefallen» spricht (B 7, A 7).

*Alternative von malerisch und linear*: nach Heinrich Wölfflin eines von fünf zentralen formalästhetischen Gegensatzpaaren (Wölfflin 1917: 20 ff.). Anders studierte Anfang der 1920er Jahre u. a. bei Wölfflin in München Kunstgeschichte.

- Guido Renis David*: Guido Reni (1575–1642), *David mit dem Haupt des Goliath* (ca. 1604), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Bathseba*: Rembrandt, *Bathseba im Bade* (1654), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Landung in Kythera*: Antoine Watteau, *Einschiffung nach Kythera* (1717), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Velázquez (im Dindon)*: Unbekannter italienischer Maler, *Le Dindon (Der Truthahn)* (frühes 17. Jhd.), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre; lange Diego Velázquez zugeschrieben.
- der tote Ochse*: Rembrandt, *Der geschlachtete Ochse* (1655), Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.
- Titus*: Rembrandt, *Porträt von Titus, Rembrandts Sohn* (ca. 1662), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Leonardos Selbstdritt-Bild*: Leonardo da Vinci (1452–1519), *Anna selbdritt* (um 1503–19; unvollendet), Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.
- Lukasbild von van Eyck*: Gemeint ist recte entweder Jan van Eyck (um 1390–1441), *Rolin-Madonna (Die Madonna des Kanzlers Rolin)* (um 1434), Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre, oder Rogier van der Weyden (1399/1400–1464), *Lukas-Madonna* (um 1435–40), Öl und Tempera auf Holz, Boston, Museum of Fine Arts.
- Reinhard Krauss ... Hamburger Dissertation*: vgl. Reinhard Krauss, *Über graphischen Ausdruck. Eine experimentelle Untersuchung über das Erzeugen und Ausdeuten von gegenstandsfreien Linien* (Krauss 1930 [1928]).
- Leonardo (Johannes)*: Leonardo da Vinci, *Johannes der Täufer* (um 1513), Öl auf Holz, Paris, Musée du Louvre.
- Dyck ... Pferdetyt*: Anton van Dyck (1599–1641), vgl. u. a. *Reiterporträt von Don Francisco de Moncada* (1586–1635) (um 1632), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Courbet-Bilde*: Gustave Courbet (1819–77), *Stürmische See* oder *Die Woge* (1870), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay (vgl. auch weitere Gemälde aus Courbets Serie der Wogenbilder).

### Über Freiheit in der Kunst Radio-Dialog mit Arnold Zweig [1933]

«Über Freiheit in der Kunst. Aus einem Radio-Dialog mit Arnold Zweig» [1933], unvollständiges Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 6 Bl., NL Anders, LIT 237/W21. / «Radiounterhaltung mit Dr. Stern (Dialog). Über die Freiheit der Kunst», Typoskript, 7 Bl., Arnold Zweig-Archiv, Akademie der Künste, Berlin; Sign.: 1359 (hier: Bl. 1–2).

Die Radiounterhaltung mit dem Schriftsteller Arnold Zweig (1887–1968) entstand während einer Paris-Reise Zweigs, zu der dieser im Oktober 1933 gemeinsam mit Bertolt Brecht aufgebrochen war. Anders hatte kurz nach dem Reichstagsbrand vom 27. Februar 1933 Berlin verlassen und lebte seither in Paris. Zweig vermerkt in seinem Taschenkalender die «Radiounterhaltung mit Dr. Stern» über «Kunst und Freiheit» für den 19.11.1933 (vgl. Zweig, Findbuch Nachlass 1983: 528; vgl. auch 291). Ende des Jahres 1933 ging Zweig ins Exil nach Palästina (vgl. Sternburg 1998: 179). (Das Typoskript LIT 237/W21 enthält fälschlicherweise die handschriftliche Datierung «Paris 1934».)

*das Jüngste Gericht des Rubens*: Peter Paul Rubens (1577–1640), *Das Große Jüngste Gericht* (um 1617), Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek.

*Erschaffung Adams in der Sixtina*: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Erschaffung Adams* (1508–12), Teil des Deckenfreskos in der Sixtinischen Kapelle, Vatikan.

*Zeus singt nicht und schlägt nicht die Zither, heißt es bei Aristoteles*: vgl. Aristoteles, *Politik* VIII 5, 1339b7f.: «denn Zeus singt und spielt die Kithara nicht selbst».

*Alkibiades... Platon... seines herrlichsten Dialogs*: vgl. den Auftritt und die Rede des Alkibiades in: Platon, *Symposium*, 212c–223a.

*Antigone – «nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich»*: In Friedrich Hölderlins deutscher Übersetzung von Sophokles' *Antigone* lautet der berühmte Vers der Antigone: «Aber gewiß. Zum Hasse nicht, zur Liebe bin ich.» (Sophokles 1957: 209; Vers 544)

*Feuerbach'sche Satz von der Freiheit der deutschen Metaphysik*: Anders interpretiert hier offenbar sehr frei; bei Ludwig Feuerbach (1804–72) ist keine passende Textstelle nachweisbar. Die Verbindung der spekulativen Freiheit der deutschen Metaphysik mit der politischen Unfreiheit in Deutschland ist ein geläufiger philosophiehistorischer Topos.

*Um mit Nietzsche zu reden: Die Freiheit der Idee ist nicht nur frei wovon, auch frei für wen*: vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*: «Frei wovon? Was schiert das Zarathustra! Hell aber soll mir dein Auge künden: frei wozu?» (Nietzsche, KSA 4, 81).

*Rudes herrlicher Plastik der Marseillaise*: François Rude (1784–1855), *Der Aufbruch der Freiwilligen 1792* (1833–36; auch *La Marseillaise* genannt), Relief, Paris, Arc de Triomphe de l'Etoile.

*Tristanmusik: Tristan und Isolde*, Musikdrama in drei Aufzügen von Richard Wagner (München 1865), WWV 90.

*aus der neueren Geschichte des europäischen Dramas sind uns zwei Fälle*



*bekannt*: Ende des 16. Jahrhunderts erlebte das Theater in England und Spanien eine Hochblüte, die in Spanien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts durch Einschränkungen und Verbote durch Staat und katholische Kirche endete; in England scholt der puritanische Flügel der anglikanischen Kirche das Theater als immoralische Anstalt.

*Epos Miltons*: John Milton (1608–74), *Paradise Lost* (1667).

### Was ist Surréalisme?

[1934]

Manuskript mit zahlreichen Korrekturen, 7 Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/I/2).

Das Manuskript enthält auf dem Titelblatt den Zusatz «fertig» und ist mit 1934 datiert. Anders emigrierte im März 1933 nach Paris und von dort Mitte 1936 in die USA. Der Text entstand also im Pariser Exil. – Der später publizierte Text «Die Antiquiertheit der Phantasie» dürfte dieser frühen Reflexion einiges verdanken (vgl. Anders 2018b: 353–372; unter dem Titel «Die Krise der Phantasie» zuerst publiziert in: Die Sammlung, hg. von H. Nohl, H. 10, 1955, 122–134).

*Gandhi auf einem Ozeanriesen*: vgl. Mahatma Gandhis (1869–1948) Reise nach London 1931, zu der er auf dem Passagierschiff SS Rajputana von Indien aus aufbrach und die in Europa ein großes Medienecho hervorrief.

*Radikalsozialist*: «Parti Républicain Radical et Radical-Socialiste», 1901 gegründet, wichtige Fraktion im französischen Parlament, stellte mehrere Premierminister.

*Russenfilm*: s. Anm. zu «Das Dramatische im Film», S. 399.

### Irrenkunst

[1934]

Typoskript mit eigenhändigen Korrekturen, 10 Bl., NL Anders, LIT 237/W26 (H/23/I/5).

Der Vortragstext entstand anlässlich der Ausstellung «Peintures d'un fou. L'art schizophrénique (documents de la folie créatrice)», die von 11. bis 30. Januar 1934 in der Galerie de la Pléiade in Paris (73, Boulevard Saint-Michel – Odéon 30–60) zu sehen war und dem bildnerischen Werk des Leipziger Art brut-Künstlers Oskar Herzberg (1844–1917) gewidmet war. Herzberg litt seit 1908 an einer «chronischen Schizophrenie» und fertigte als Patient psychiatrischer Kliniken (u. a. in Leipzig) zahlreiche

künstlerische Werke an. Er war langjähriger Patient des Leipziger Psychiaters Ernst Jolowicz (1882–1958), der 1933 nach Paris emigriert war und 1934 in der dortigen Galerie de la Pléiade die Einzelausstellung der Werke seines ehemaligen Patienten, die er ins Pariser Exil mitgebracht hatte, organisierte (vgl. Beyme 2009: 157, 167; Beyme/Hohnholz 2018: 185; sowie den Kommentar der HerausgeberInnen in: Anders 2007: 299). Im Rahmen der Einzelausstellung fand am 16. Januar 1934 eine «Conference par MM. les Docteurs Ernest Jolowicz et Gunther Stern» statt, auf der Jolowicz und Anders (Stern) über Herzbergs Werk sprachen und für die Anders diesen Vortrag verfasste (vgl. Ausstellungsankündigung, Sammlung Prinzhorn).

Beim hier wiedergegebenen deutschen Text handelt es sich vermutlich um die Vorlage für die französische Fassung des Textes «Peinture des fous» (Typoskript mit eigenhändigen Korrekturen, 19 Bl., 1934/35, NL Anders, LIT 237/W26). Dieser enthält auf dem Titelblatt folgenden handschriftlichen Zusatz: «Conférence fait à l'occasion de l'exposition des Tableaux de Herzberg dans la Librairie du Luxembourg / Janvier 1935 [recte 1934] / par Günther Stern»; dazu die Adresse: «Dr. Günther Stern / 65 rue St. Pères / Paris 6ème».

Die französische Fassung, die in einzelnen Passagen von der deutschen abweicht, wird hier nicht wiedergegeben, sie ist veröffentlicht in: Günther Anders. *Agir pour repousser la fin du monde*. (Tumultes, numéro 28–29). Sous la direction de Christophe David et Karin Parienti-Maire. Paris 2007, 299–314 (vgl. Anders 2007). Die Illustrationsangaben wurden der französischen Fassung entnommen. Das deutschsprachige Typoskript enthält ein paar handschriftliche Streichungen, die wegen fehlender annotierter Alternativen dennoch wiedergegeben werden.

In einem Brief an Jean Améry vom 28.11.1976 erinnert sich Anders an seine Zeit im Pariser Exil 1933–36: «Mit dem unterdessen berühmt gewordenen Psychiater Lacan organisierte ich damals eine <peinture des fous>-Ausstellung (in den <Pléiades> am Bd. Michel), und Lacan kannte damals bereits Prinzhorn.» (Anders/Améry 1976: 767) Eine Beteiligung Jacques Lacans an dieser Ausstellung konnte nicht nachgewiesen werden.

*Lévy-Bruhl*: Der französische Philosoph und Ethnologe Lucien Lévy-Bruhl (1857–1939) veröffentlichte 1910 seine Studie *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, die 1921 in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Das Denken der Naturvölker* erschien.

*die Ausdrucksdeutungen von Herrn Dr. Jolowicz*: Ernst Jolowicz (1882–1958; s. o.) sprach anlässlich der Ausstellung der Werke Oskar Herzbergs direkt vor Anders.

*Prinzhorn*: Der Arzt und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn (1886–1933) veröffentlichte 1922 seine (vor allem auch im Umfeld des Surrealismus) stark rezipierte Studie *Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*, in der er (anonymisiert) auch auf Werke Oskar Herzbergs einging. Prinzhorn baute eine umfassende Sammlung «psychopathologischer» Kunst auf, die heutige Sammlung Prinzhorn am Universitätsklinikum Heidelberg.

*Bildern Munchs*: Edvard Munch (1863–1944), norwegischer Maler.

*Es gibt ein berühmtes Bild in der Literatur / Il y a un tableau célèbre dans la littérature*: vgl. *Kinder in Landschaft* (Öl) (Abb. 30; Fall 258) (anonym), in: Hans Prinzhorn, *Bildnerie der Geisteskranken* (Prinzhorn 2011: 79).

*jenen heiligen Geist Elektro*: vgl. zum «geist elektro» eine mit der Signatur «O. H. Hypno-Elektro-Magnetiseur» versehene Bilderläuterung Oskar Herzbergs, die Hans Prinzhorn wiedergibt (Prinzhorn 2011: 107).

*Palestrina hörte die Engel singen, als er selber Orgel spielte*: In Hans Pfitzners 1917 uraufgeführter Oper *Palestrina* vernimmt der gleichnamige Kapellmeister im ersten Akt Engelsstimmen, die ihn zur Komposition einer Messe anregen. Die Oper endet mit Palestrinas Spiel auf der Orgel.

Im Text erwähnte Werke Oskar Herzbergs: *Illustrationen zu den Grimm'schen Märchen*; «*Die Vision*»; *Parkbild*; *Arztbild*; *die beiden Bilder seines Surveillant*; *das Bild vom Parktor*; *Zirkusbild*; «*Altar*»; *Landschaftsbilder mit den zwei Mühlen und das Sommerbild mit dem Getreidefeld*. (In der Sammlung Prinzhorn, die einen umfangreichen Werkbestand Herzbergs aufbewahrt, können die erwähnten Werke nicht nachgewiesen werden.)

## Obdachlose Skulptur. Über Rodin

[1944]

Günther Anders: *Obdachlose Skulptur. Über Rodin*. Aus dem Englischen von Werner Reimann. Hg. in Verbindung mit dem Übersetzer v. Gerhard Oberschlick. München 1994.

Vgl. Günther Stern [Anders]: «Homeless Sculpture», in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. V, No. 2, December, 1944, 293–307.

Vgl. auch die gekürzte, z. T. veränderte französische Fassung: Günther Stern Anders: «*La sculpture sans foyer (Étude sur Rodin)*», in: *Deucalion: Cahiers de Philosophie*. Directeur Jean Wahl. N° 2, 1947, 99–113.

Beim vorliegenden Text handelt es sich um einen Vortrag, den Anders am 13. März 1943 in den Vigovino Galleries, Brentwood, California gehalten

hat (vgl. Anders 1944: 293). In der englischen Fassung verweist Anders auf Abbildungen der Werke Rodins aus den Bänden: *Rodin*. London: Phaidon Press 1939; Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. Leipzig: Insel Verlag 1920. In der vorliegenden Edition wurden Anders' Abbildungsverweise im Text nicht übernommen; jene Werke Rodins, auf die Anders verweist, werden in den Anmerkungen angeführt.

«Dinge.»... Rainer Maria Rilke... seinen berühmten Vortrag: Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin. Zweiter Teil: Ein Vortrag* (1907) (vgl. Rilke 1965: 208).

*Es gibt keine «Dinge» mehr, sondern nur noch Maschinen und Waren. Haus und Garten sind verloren. Rilke will sie wiedergewinnen... «fürchterlichen Spinnennetz der Welt»:* vgl. dazu u. a. Rilkes Brief an den polnischen Übersetzer Witold Hulewicz, 13.11.1925: «Noch für unsere Großeltern war ein «Haus», ein «Brunnen», ein ihnen vertrauter Turm, ja ihr eigenes Kleid, ihr Mantel: unendlich mehr, unendlich vertraulicher; fast jedes Ding ein Gefäß, in dem sie Menschliches vorfinden und Menschliches hinzusparten. Nun drängen, von Amerika her, leere gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, *Lebens-Attrappen* ... [...] Die belebten, die erlebten, die *uns mitwissenden Dinge* gehen zur Neige und können nicht mehr ersetzt werden. *Wir sind vielleicht die Letzten, die noch solche Dinge gekannt haben.* Auf uns ruht die Verantwortung, nicht allein *ihr* Andenken zu erhalten (das wäre wenig und unzuverlässig), sondern ihren humanen und larischen Wert. («Larisch», im Sinne der Haus-Gottheiten.)» (Rilke 1987: 898 f.). Vgl. zur Rettungsbedürftigkeit der Dinge sowie zur Weltfremdheit in Rilkes *Duineser Elegien* Anders' und Hannah Arendts Aufsatz «Rilkes *Duineser Elegien*» (1930): Arendt/Anders 2016: 105–127, hier: 110, 123; vgl. zur Weltabgewandtheit und -fremdheit in Rilkes *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*: Anders 2015: 112, 130.

*Gandhis Heiligsprechung des Spinnrads:* In Mahatma Gandhis (1869–1948) Kampf für die Unabhängigkeit Indiens von der britischen Kolonialmacht stand das Spinnrad symbolisch für die wirtschaftliche Autonomie Indiens durch Eigenproduktion, Selbstversorgung und den Boykott britischer Produkte.

*Torso der Adèle:* Rodin, *Torso der Adèle* (1882), Gips.

*Bourgeois de Calais... diskreten Finanzierung durch die Familie Rothschild:* Über eine finanzielle Beteiligung des Alphonse de Rothschild an Rodins *Les Bourgeois de Calais* (*Die Bürger von Calais*, 1884–86) berichten Victor Frisch und Joseph T. Shipley in ihrer 1939 in New York erschienenen Rodin-Biographie (mit Verweis auf eine mündliche

- Mitteilung Rothschilds selbst und ohne schriftliche Quelle) (vgl. Frisch/Shiple 1939: 137).
- «Mutter mit Kind»: Rodin, *Mutter mit sterbendem Kind* (1908), Marmor.
- Mozart-Büste: Rodin, *Mozart* (1910), Marmor.
- Denkmal für Hugo: Rodin, *Entwurf eines Denkmals für Victor Hugo* (um 1889), Gips.
- Geschichte aus «Tausendundeine Nacht», in der ein Mann ... stundenlang versucht, sich in seinen eigenen Schatten zu legen: In *Tausendundeine Nacht* nicht nachweisbar.
- Grabmal des Julius ... Michelangelo: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Grabmal Julius II.* (1505–45), Marmor, San Pietro in Vincoli, Rom.
- «Höllentor» ... «Denker» ... «Schatten»: Rodin, *Das Höllentor* (1880–1917), Bronze; *Der Denker* und *Der Schatten* (aus: *Das Höllentor*).
- Tour du Travail: Rodin, *Der Turm der Arbeit* (1893–99), Entwurf, Gips.
- Sauvage: Henri Sauvage (1873–1932), französischer (Innen-)Architekt.
- Rodin ... «gotischen Stil» ..., über den er sogar ein Buch schrieb: Auguste Rodin, *Les Cathédrales de France* (Rodin 1914).
- «Kathedrale»: Rodin, *Die Kathedrale* (1908), Stein.
- «Das Suchen nach natürlichen Formen», sagte Boccioni vor dreißig Jahren in seinem Katalog zur ersten futuristischen Ausstellung: vgl. Umberto Boccioni, «Preface to the Catalog of the First Exhibition of Futurist Sculpture» (1913) (Boccioni 2016: 185); vgl. auch Boccioni, «Bildnerischer Dynamismus» (1913) (Boccioni 1972: 116).
- zu tanzen, so wie die berühmte Carpeaux-Skulptur an der Pariser Oper; zu hämmern, wie die Meunier-Skulpturen: Jean-Baptiste Carpeaux (1827–1875), *La Danse* (1869), Skulpturengruppe für die Fassade der Pariser Oper (Original heute im Musée d'Orsay, Paris). Der belgische Maler und Bildhauer Constantin Meunier (1831–1905) schuf zahlreiche Skulpturen arbeitender Menschen, darunter Hammerschmiede etc.
- «Schatten»: Rodin, *Der Schatten* (aus: *Das Höllentor*, s. o.).
- die Kunst Mary Wigmans: Mary Wigman (1886–1973), deutsche Tänzerin, Choreographin, Tanzpädagogin.
- «Der Schreitende»: Rodin, *Der Schreitende* (1877), Bronze.
- «Begehren» ... Betrachten Sie diese Stücke: Rodin, *Fugit Amor* (um 1885), Marmor, und *Die Kentaurin* (um 1889), Gips.
- jenen von Aristophanes in Platons *Symposium* beschriebenen Wesen: vgl. Platon, *Symposium*, 189a–193d.
- Zuweilen spielt Rodin Gott und gibt einer seiner Statuen einen Partner: Rodin, *Romeo und Julia* (1902), Bronze.

«es ist nicht gut, dass der Mensch allein sei. Ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei»: vgl. Altes Testament 1 Mose 2,18.

Wie Sie sehen, sind die drei Figuren völlig gleich: Rodin, *Die drei Schatten* (aus: *Das Höllentor*, s. o.).

«Eherne Zeitalter»: Rodin, *Das Eherne Zeitalter* (1876), Bronze.

«Penseur»: Rodin, *Der Denker* (aus: *Das Höllentor*, s. o.).

«Eva»: Rodin, *Eva* (1881), Bronze.

«Ewige Idol»: Rodin, *Das Ewige Idol* (1889), Gips/Bronze.

Goethe... das ewig Weibliche: vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust II*: «Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.» (Goethe 1999: 464)

Ein Wort Simmels lautet: «Musik... die Religion von heute.»: Das vermeintliche Wort von Georg Simmel («Musik als Religion von heute»), auf das Anders auch im Aufsatz «Spuk und Radio» (Anders 2017: 248) verweist, ist bei Simmel in dieser Form nicht nachweisbar, allenfalls sinngemäß (vgl. Oechsle/Sponheuer 2015; Sponheuer 2015: 149); allerdings verweisen auch Autoren wie Wiora (1951: 55) und Welck (1963: 237) auf das Simmel-Wort (ohne Quellenangabe).

Wagner... Isolde: *Tristan und Isolde*, Musikdrama in drei Aufzügen von Richard Wagner (München, 1865), WWV 90.

kopflöser animalischer Männer- oder Frauenkörper: Rodin, *Studie zu einer sitzenden Frauenfigur* (1889), Gips.

«Faustkämpfer»: *Faustkämpfer*, Bronze (ca. 1. Jh. v. Chr.), Rom, Museo Nazionale Romano.

sein mehr als zweifelhaftes Verhalten während der Dreyfus-Affäre: Die Unterstützer Rodins in der Affäre um sein – von der Pariser *Société des Gens de Lettres* abgelehntes – *Balzac*-Denkmal, waren stark in die gleichzeitige Dreyfus-Affäre, einen antisemitisch konnotierten Justizskandal im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts, involviert, bei dem der jüdische Hauptmann Alfred Dreyfus zu Unrecht wegen Landesverrats verurteilt wurde und der die französische Politik und Gesellschaft tief spaltete. Rodin, der politisch eher reaktionär und Anti-Dreyfusianer war, brüskierte seine Unterstützer mehrfach, so verweigerte er etwa seine Unterschrift für ein Manifest zur Unterstützung des verurteilten Émile Zola («J'accuse»).

*Boucher ist noch nicht ganz vergessen... vie galante*: Rodin, *Die kleine Wasserfee* (1890), Marmor. – François Boucher (1703–1770), franz. Maler, Zeichner, Dekorateur; bekannt für die Darstellung der galanten, sinnlichen Welt des Frankreich des 18. Jahrhunderts.

*Denkmal Balzacs von 1897*: Rodin, *Balzac* (1897), Gips. Nach Rodins Tod in Bronze ausgeführt und 1939 in Paris am Boulevard du Montparnasse/Boulevard Raspail enthüllt (s. o.).

- Hugo*: Rodin, *Victor Hugo, aufrecht* (1897), Studie, Gips.  
*genau neun Wochen vor Ausbruch des Krieges ... die Statue aufzustellen*:  
 Das Balzac-Denkmal wurde am 2. Juli 1939 enthüllt. Der Zweite Weltkrieg begann am 1. September 1939.
- «*Genies*» ... *Emil Ludwig*: vgl. Emil Ludwig, *Genie und Charakter. Zwanzig männliche Bildnisse*. Berlin 1924.
- Hand Gottes*: Rodin, *Die Hand Gottes* (1897–98), Marmor.
- Isadora Duncan zum Beispiel erzählt eine Anekdote*: vgl. die Autobiographie der US-amerikanischen Tänzerin Isadora Duncan (1877–1927) *My Life* (1927), in der sie von der hier erwähnten Begegnung mit Rodin berichtet (vgl. Duncan 1927: 90 f.).
- Cassirer ... Substanz- und Funktionsbegriff*: Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin 1910.
- Bergson ... 1889 ... élan vital*: 1889 erschien Henri Bergsons *Essai sur les données immédiates de la conscience*; den Begriff des «élan vital» entwickelte Bergson in *L'évolution créatrice* (1907) (vgl. Bergson 1911 u. 2013).
- die kauernde Frau*: Rodin, *Die Kauernde* (1882), Bronze.
- Michelangelos «David» ... «Laokoon»*: Michelangelo Buonarroti, *David* (1501–04), Marmor, Florenz, Galleria dell'Accademia. *Laokoon* (2. Jh. v. Chr.), Marmor, Rom, Musei Vaticani.
- «*Fliegende Figur*»: Rodin, *Fliegende Figur* (1889–90), Bronze.
- Nike von Samothrake*: *Nike von Samothrake* (Ende 2. Jh. v. Chr.), Marmor, Paris, Musée du Louvre.
- Cartoons*: Das englische Wort «cartoon» (vgl. Anders 1944) kann sowohl als Karikatur, gezeichnete Bildergeschichte übersetzt werden, als auch i. S. des kunstwissenschaftlichen Begriffs «Karton» (als Vor- oder Entwurfszeichnung, Mittelglied zwischen Skizze und Werk). Die Doppelbedeutung des englischen «cartoon» kommt im eingedeutschten «Cartoon» nicht zum Ausdruck.

## Cézanne

[Lecture, New School 1949]

Manuskript mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen, 30 Bl., NL Anders, LIT 237/W23.  
 Vortrag gehalten an der New School for Social Research, New York, im März 1949. – Im Sommersemester 1949 hielt Anders an der New School einen Kurs unter dem Titel «Philosophy of Art» (vgl. «Philosophy of Art», Vorlesungsmanuskripte, ca. 800 Bl., NL Anders, LIT 237/W17; New School Bulletin, Vol. 6, No. 1, Sept. 6<sup>th</sup> 1948, 75 f.).

- «*L'œuvre*,» *the work*: Künstlerroman (1886) aus dem Romanzyklus «Les Rougon-Macquart» von Émile Zola (1840–1902) (Zola 1959; [1977]). Der scheiternde Protagonist, der Maler Claude Lantier, weist zahlreiche Parallelen zu Paul Cézanne (1839–1906) auf, der nach der Zusage des Romans den Kontakt zu seinem Jugendfreund Zola abbrach.
- Zola's description ... «impossible artistic goal»*: vgl. Émile Zola, *L'œuvre*, Kap. 9: «Il se brisait à cette besogne impossible de faire tenir toute la nature sur une toile ...» (Zola 1959: 335); «Er zerbrach an diesem ehrgeizigen Vorhaben, die ganze Natur in einem Gemälde festzuhalten ...» (Zola [1977]: 393).
- «*I have made some progress ...*»: Cézanne an Ambroise Vollard, Aix, 9.1.1903 (Cézanne 1946: 227).
- «*My age and my health ...*»: Cézanne an Roger Marx, Aix, 23.1.1905 (Cézanne 1946: 248).
- Monet ... Notre Dame «à midi – au crépuscule»*: Claude Monet (1840–1926), Bilderserie *Kathedrale von Rouen* (1892–94), Öl auf Leinwand, u. a. Paris, Musée d'Orsay; «zu Mittag – in der Abenddämmerung» (i. e. unterschiedliche Lichtverhältnisse von mittags bis abends).
- Heraclitus ... «nothing is, everything is becoming»*: vgl. Platon, *Kratylos*, 402a: «Herakleitos sagt doch, daß alles davongeht und nichts bleibt ...»
- «*Nature reveals herself ...*»: das vollständige Zitat lautet: «I am progressing very slowly, for nature reveals herself to me in very complex forms; and the progress needed is incessant.» (Cézanne an Émile Bernard, Aix, 12.5.1904; Cézanne 1946: 235; vgl. Bernard 1921: 74)
- «*Treat nature ...*»: das vollständige Zitat lautet: «May I repeat what I told you here: treat nature by the cylinder, the sphere, the cone, everything in proper perspective so that each side of an object or a plane is directed towards a central point.» (Cézanne an Émile Bernard, Aix en Provence, 15.4.1904; Cézanne 1946: 234; vgl. Bernard 1921: 72)
- «*what you must strive to attain ...*»: Cézanne an Charles Camoin, Aix, 9.12.1904 (Cézanne 1946: 242).
- «*plan secret*»: «Dort saß er dann stundenlang, damit beschäftigt, die «plans» ... zu finden und hereinzunehmen.» (Rainer Maria Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 9.10.1907; Rilke 2018: 37 f.).
- Zola's word ... Cézanne's «artistically impossible» aim*: s. Anm. oben.
- «*Je me suis juré ...*»: Cézanne an Émile Bernard, Aix, 21.9.1906: «... mais je suis vieux, malade, et je me suis juré de mourir en peignant, ...» (Bernard 1921: 87) («Doch ich bin alt und krank und habe mir geschworen, lieber beim Malen zu sterben ...»; Cézanne 1962: 307)
- «*St. Victoire-mountains*»: Cézanne, Bilderserie *La montagne Sainte-Victoire* (1885–1906), Öl auf Leinwand.



*Rilke describes a fauteuil*: Die Passage bezieht sich auf einen Brief Rilkes über das Cézanne-Gemälde *Madame Cézanne in rotem Lehnstuhl* (um 1877, Öl auf Leinwand, Boston, Museum of Fine Arts), den Anders ins Englische übersetzt und nur teilweise wörtlich zitiert: «Denn sagt man, es ist ein roter Fauteuil (und es ist der erste und endgültigste rote Fauteuil aller Malerei): so ist er es doch nur, weil er eine erfahrene Farbensumme gebunden in sich hat ...; und doch hat die Farbe kein Übergewicht über den Gegenstand, der so vollkommen in seine maleischen Äquivalente übersetzt erscheint, daß, so sehr er erreicht und gegeben ist, doch andererseits auch wieder seine bürgerliche Realität an ein endgültiges Bild-Dasein alle Schwere verliert. Alles ist, wie ich schon schrieb, zu einer Angelegenheit der Farben untereinander geworden: Eine nimmt sich gegen die andere zusammen, betont sich ihr gegenüber, besinnt sich auf sich selbst.» (Rainer Maria Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 22.10.1907; Rilke 2018: 54 f., Tafel 53; vgl. Rilke 1988: 80 f.)

«*It looks as if...*»: «Es ist, als wüßte jede Stelle von allen.» (Rainer Maria Rilke an Clara Rilke-Westhoff, Paris, 22.10.1907; Rilke 2018: 54; vgl. Rilke 1988: 80)

«*I love the one*», *Goethe says*: Johann Wolfgang von Goethe, *Faust II* (1832 posth.), Zweiter Akt, Vers 7488: «Den lieb' ich der Unmögliches begehrt.» (Goethe 1999: 301)

## Die Verleugnung. Theorie des Jugendstils

[1953]

Typskript mit handschriftlichen Korrekturen u. Manuskript, überscriben mit «Funkfeuilleton Dr. Lange», 8 Bl., NL Anders, LIT 237/W24.

Radiobeitrag, Hessischer Rundfunk, Sendung «Funkfeuilleton Dr. Lange», gesendet vermutlich 1953 (Hans Joachim Lange war Leiter der Hörfunk-Hauptabteilung «Kulturelles Wort» beim HR). Im Januar 1953 hielt Anders an der Universität Heidelberg, im Februar 1953 an den Universitäten Köln und Frankfurt Vorträge zum Thema Jugendstil (vgl. u. a. Brief von Anders an Dr. Carl Linfert, 10.2.1953, HA WDR 3571); im Mai desselben Jahres sprach er in Köln im Rahmen der Vortragsreihe «Mittwochsgespräche» unter dem Titel «Die gußeiserne Liane» (vgl. Artikel «Die gußeiserne Liane». Dr. Anders (Wien) beim 129. Mittwochsgespräch», in: Kölnische Rundschau (Ausgabe Köln), 16. Mai 1953, [7]; ein Zeitungsausschnitt befindet sich im NL Anders, LIT 237/W24).

Die Vorträge gingen aus Anders' intensiver Beschäftigung mit dem Jugend-

stil Anfang der 1950er Jahre hervor, woraus auch eine umfangreiche, nicht abgeschlossene Arbeit entstand (vgl. Konvolut «Die Verleugnung. Theorie des Jugendstils», darin enthalten: Typoskript mit zahlreichen handschriftlichen Korrekturen, ca. 120 Bl. [1953]; Notizen, Exzerpte und Zeitungsausschnitte, ca. 130 Bl.; NL Anders, LIT 237/W24).

*Hauptmann'schen Darstellung ... in den «Webern»*: Gerhart Hauptmann, *Die Weber* (Uraufführung: Berlin 1894).

*Maeterlinck*: Maurice Maeterlinck (1862–1949), belgischer Schriftsteller französischer Sprache.

## KÜNSTLERPORTRÄTS FÜR DEN RUNDFUNK

1953–56 verfasste Anders mehrere Künstlerporträts für den Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR), die in der Sendereihe «Nachtprogramm» gesendet wurden (vgl. NL Anders, LIT 237/W22 und W25). Nur ein Text davon («Böcklin und der Surrealismus. Zwei philosophische Dialoge über die Krise der Phantasie heute», 1955, Typoskript, 22 Bl., LIT 237/W22; gesendet am 17.1.1955 unter dem Titel «Die Krise der Phantasie und die Flucht der sogenannten Realisten. Das alte Thema «Kunst und Leben» in zwei Dialogen», WDR-Archiv: HA WDR 3497) wurde im Druck veröffentlicht («Die Krise der Phantasie. Zwei philosophische Dialoge», in: Die Sammlung, hg. von H. Nohl, H. 10, 1955, 122–134; unter dem Titel «Die Antiquiertheit der Phantasie» wieder in: Anders 2018b: 353–372).

Die Gezeichneten: Francisco Goya, George Grosz

[1953]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und dem Vermerk «Sendung 7.XII.53», 12 Bl., WDR-Archiv: HA WDR 3492. Auch nachgewiesen im NL Anders: Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 18 Bl., NL Anders, LIT 237/W22.

Radiobeitrag, NWDR, Sendereihe «Nachtprogramm» (Rubrik «Profile»), gesendet am 7.12.1953.

Aus dieser Rundfunkarbeit übernahm Anders für seine späteren Veröffentlichungen zu George Grosz nicht nur wesentliche Argumentationslinien, sondern auch einzelne Passagen wörtlich (vgl. Anders 1961, 1966; Anders 1993a, 1993b).

Zur in der Fußnote wiedergegebenen, ursprünglichen und später gestrichenen Einleitung schrieb Anders in einem Brief an den Sendungsleiter des NWDR: «Der Goya-Teil hatte ursprünglich eine Einleitung, die ich

gerne einmal als Sondervortrag unter dem Titel ‹Warum macht der Mensch Bilder?› (Über die verschiedenen Motive der Wiederholung der Welt im Bild) im NWR vortragen würde.» (Brief von Anders an Dr. Carl Linfert, 23.9.1953, HA WDR 3571) Dieser Vortrag wurde nie realisiert.

*Was Rilke ‹preisen› nennt:* vgl. Rainer Maria Rilke, *Duineser Elegien*, 9. Elegie: ‹Preise dem Engel die Welt [...]› (Rilke 1955: 719).

*Caprichos... Desastres de la Guerra:* Francisco de Goya (1746–1828), *Caprichos* (1797–98), Serie von 80 Aquatinta-Radierungen; *Desastres de la Guerra* (ab 1810), Serie von 82 Aquatinta-Radierungen.

*Ölgemälde der... Königin Maria Luise:* vgl. u. a. Goya, *Maria Luisa mit Mantilla* (1799) und *Maria Luisa in Staatsrobe* (1800), Öl auf Leinwand, Madrid, Palacio Real.

‹*Hasta la muerte*›: Blatt 55 (‹Bis zum Tod›) aus Goyas Serie *Caprichos* (1796–98).

*Goethe... Blocksbergszene:* vgl. die Szene ‹Walpurgisnacht› aus Johann Wolfgang Goethes *Faust* (Goethe 1999: 167–180).

*Wessen Gesicht er zeichnete, der war ‹gezeichnet›:* vgl. George Grosz (1893–1959), *Die Gezeichneten. 60 Blätter aus 15 Jahren* (Grosz 1930).

*Siquenza über Hieronymus Bosch:* vgl. José de Sigüenza (1544–1606), *Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo* (1605): ‹Ich möchte nun zeigen, daß diese Bilder keineswegs Farcen sind, sondern wie Bücher von großer Weisheit und Kunst, und wenn auf ihnen dumme Handlungen gezeigt sind, dann sind es die unsrigen, nicht die seinen, und, gestehen wir es ein, es handelt sich um eine gemalte Satire der Sünden und der Unbeständigkeit der Menschen.› (Zit. nach der Teilübersetzung aus dem Spanischen in: Tolnay 1973: 401–405, hier: 402.)

*Die Marx'sche These von der Selbsttarnung jeder herrschenden Klasse:* vgl. dazu *Die deutsche Ideologie*: ‹Die Gedanken der herrschenden Klasse sind in jeder Epoche die herrschenden Gedanken, d. h. die Klasse, welche die herrschende materielle Macht der Gesellschaft ist, ist zugleich ihre herrschende geistige Macht.› (Marx/Engels, MEW 3, 46)

‹*Menschheitsdämmerung*›: vgl. die Anthologie expressionistischer Lyrik *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Hg. v. Kurt Pinthus. Berlin 1920 (später mit dem Untertitel ‹Ein Dokument des Expressionismus›).

*Gesichter der herrschenden Klasse:* vgl. Grosz, *Das Gesicht der herrschenden Klasse. 57 politische Zeichnungen* (Grosz 1921).

*Ölbild, die Vision eines... Überlebenden:* Grosz, *Peace, II* (1946), Öl auf Leinwand, New York, Whitney Museum of American Art. Vgl. die Abbildung in: Anders 1993a: 233.

## Geniale Pedanten: Ingres, Holbein

[1954]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 12 Bl., WDR-Archiv: HA WDR 3495. Auch nachgewiesen im NL Anders: Typoskript, 12 Bl., NL Anders, LIT 237/W22.

Radiobeitrag, NWDR, Sendereihe «Nachtprogramm» (Rubrik «Profile»), gesendet am 30.4.1954.

*Der Kopist war der große Maler Ingres. Das Bild aber, das... gemalte Porträt der Marie Tudor von der Hand Holbeins:* Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) fertigte mehrere Zeichnungen nach Gemälden von Hans Holbein d.J. (1497/98–1543) an. So kopierte er nachweislich Holbeins gemaltes *Porträt der Anna von Cleve* (um 1539, Pergament, auf Leinwand übertragen, Paris, Musée du Louvre) und dessen *Porträt der Jane Seymour* (um 1536/37, Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum). Holbeins erwähntes *Porträt der Mary Tudor* liegt als Zeichnung, nicht aber, wie Anders bemerkt, als Gemälde vor (um 1536; Windsor Castle, Royal Collection).

«*Das Gelübde Ludwigs XIII.*»: Ingres, *Das Gelübde Ludwigs XIII.* (1824), Öl auf Leinwand, Montauban, Notre Dame.

*Rousseaus... «Contrat Social»:* Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social ou Principes du droit politique* (1762, *Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts*).

*Schillers... Theorie von der Kunst als «moralischer Anstalt»:* Friedrich Schiller, «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)» (1784; vgl. Schiller 1992).

*Ingres' Lehrer... David:* Jacques-Louis David (1748–1825), französischer Maler.

*Ikon von Napoleon:* Ingres, *Napoleon I. auf seinem Thron* (1806), Öl auf Leinwand, Paris, Musée de l'Armée.

*Rückenakt der «Badenden»:* Ingres, *Die Badende von Valpinçon* (1808), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Haremsbild im Louvre... «Türkischen Bade»:* Ingres, *Die kleine Badende (Interieur eines Harems)* (1828), Öl auf Leinwand; *Das türkische Bad* (1862), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Wagner... «Tristan»:* *Tristan und Isolde*, Musikdrama in drei Aufzügen von Richard Wagner (München, 1865), WWV 90.

«*Fleur du mal*» ... *Baudelaire:* Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal* (1857).

«Große Odaliske» ... *Venus des Tizian* ... *Olympia von Manet*: Ingres, *Die große Odaliske* (1814), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre. Tizian, *Venus von Urbino* (1538), Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi. Édouard Manet (1832–83), *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay.

*das hieratische Bild Bonapartes*: Ingres, *Napoleon I. auf seinem Thron* (1806) (s. o.).

«Apotheose Homers»: Ingres, *Homers Apotheose (Homers Vergöttlichung)* (1827), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Porträt eines Zeitungsmannes, des Leiters des «Journal des Débats»*: Ingres, *Porträt des Monsieur Bertin* (1832), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre; Louis-François Bertin (1766–1841) war Gründer des französischen «Journal des Débats politiques et littéraires».

*Balzac ... «Comédie humaine»*: Honoré de Balzac, Werkzyklus (1829–50).

*Holbeins makabrer Totentanz ... der Knochenmann als Trommler ... Darstellung des vom Tode begleiteten Ackersmann*: Holbeins Holzschnittfolge *Bilder des Todes* bzw. *Totentanz* (entstanden in den 1520er Jahren) enthält u. a. die Blätter «Die Edelfrau» (Blatt 35) mit der Figur des Todes, die eine kleine Trommel schlägt, «Der Soldat» (Blatt 42) mit dem Tod als Trommler im Hintergrund und «Der Ackersmann» (Blatt 38).

*Erasmus ... Verleger Frobenius ... die jungen Brüder Holbein*: Hans d. J. und sein Bruder Ambrosius Holbein arbeiteten für den Basler Buchdrucker und Verleger Johann Froben/Frobenius (1460–1527). Zahlreiche Werke und Herausgaben des Erasmus von Rotterdam (1466–1536) erschienen bei Froben.

*Darstellung des toten Christus*: Holbein, *Der Leichnam Christi im Grabe* (1521/22), Öl auf Holz, Basel, Kunstmuseum.

*Erasmus in seinem Buche «Lob der Narrheit» (ein Werk, das der junge Holbein graphisch kommentierte)*: Ein Nachdruck von Erasmus von Rotterdams 1511 erstmals veröffentlichtem *Lob der Torheit* erschien 1515 bei Johann Froben/Frobenius in Basel. Holbein illustrierte gemeinsam mit seinem Bruder Ambrosius Holbein ein Exemplar dieses Nachdrucks mit Randzeichnungen.

*Thomas Morus ... «Utopia» ... Kanzler Heinrichs VIII.*: Thomas Morus (More) (1478–1535), englischer Jurist, Autor und Staatsmann unter Heinrich VIII. (1491–1547), König von England; sein Werk *Utopia* erschien 1516.

*Illustrationen für Luther*: In Basel fertigte Holbein 1522/23 Illustrationen zu Martin Luthers Bibelübersetzung an.

*Windsor-Blätter*: Holbeins Porträtzeichnungen aus der Royal Collection, Windsor Castle.

*Anna von Cleve*: Holbein, *Porträt der Anna von Cleve* (um 1539), Pergament, auf Leinwand übertragen, Paris, Musée du Louvre.

### Prosperitätsmaler: Rubens, Makart

[1954]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 16 Bl., WDR-Archiv: HA WDR 3499 (hier auch die gesendete und etwas gekürzte Version unter dem Titel «Prosperitätenmaler: Rubens, Makart», 21 Bl., HA WDR 3534). Auch nachgewiesen im NL Anders: Typoskript mit handschriftlicher Notiz «Profile für N. W. R. / Oktober 1954 / Rubens – Makart», 16 Bl., NL Anders, LIT 237/W22.

Radiobeitrag, NWDR, Sendereihe «Nachtsprogramm» (Rubrik «Profile»), gesendet am 14.1.1955.

*Doppelbildnis mit seiner Frau*: Peter Paul Rubens (1577–1640), *Rubens und Isabella Brant in der Geißblattlaube* (um 1609/10), Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, München, Alte Pinakothek.

*Serie ... Maria de' Medici*: Rubens' 21-teiliger Zyklus über Maria de' Medici (entstanden 1622–25), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*späten Bilde ... Hélène Fourment*: vgl. Rubens, Werkstatt, *Rubens und seine zweite Frau im Garten* (um 1640), Öl auf Holz, München, Alte Pinakothek; vgl. Rubens, *Selbstporträt mit Hélène Fourment und Kind* (ca. 1632–33), Öl auf Leinwand, New York, Metropolitan Museum of Art.

*Schwind ... «syphilitische Salonmaler»*: Der Maler Moritz von Schwind (1804–71) schreibt in seinem Brief an Eduard Mörike vom 30. Juni 1869 über Hans Makarts (1840–84) Triptychon *Die Pest in Florenz* (1868): «Diese Konzert-Possen mit ihrem syphilitischen Hintergrund sind mir von Herzen zuwider.» (Mörike/Schwind 1918: 158)

*Gutzkows ... Fabrikant «vergrößerter Bordell-Lampenschirme»*: In seiner Monographie über Makart, die Anders vermutlich vorlag, zitiert Emil Pirchan den Schriftsteller Karl Gutzkow (1811–78) mit dem Ausspruch: «Makarts Bilder sind vergrößerte Lampenschirme für ein Pariser Bordell, bewundernswert, ehe man die Lampen auslöscht.» (Pirchan 1954: 26)

*Feuerbachs Urteil ... «betärenhafte, obszöne, geschminkte, nur auf Wirkung bedachte Lakai» von Veronese*: vgl. Anselm Feuerbach (1829–80), *Über den Makartismus, pathologische Erscheinung der Neuzeit*: «Das Saloppe M. [Makart'scher] Weiber liegt nicht sowohl in ge-

- schminkten Augenbrauen, conventionell frivolen Bewegungen, als insbesondere in der gänzlichen Unkenntnis menschlicher Form & Seele.» Sowie: «M. [Makart] verhält [sic] sich zu V. [Veronese] wie ein Bedienter zu seinem Herren, dessen Allüren er sich durch jahrelange Gewohnheit angeeignet hat, der in Abwesenheit des Meisters, wohl Ungebildeten gegenüber für kurze Zeit den Herren spielen kann, so lange derselbe etwa verreist ist.» (Feuerbach 1992: 117, 122)
- «*Sieben Todsünden*»: früherer Titel von Makarts Triptychon *Die Pest in Florenz* (1868), Öl auf Leinwand, Schweinfurt, Museum Georg Schäfer.
- «*Einzug Karls V. in Antwerpen*»: Gemälde von Makart (1878), Öl auf Leinwand, Kunsthalle Hamburg.
- Rubens... Heinrichs IV.*: Rubens, *Einzug Heinrichs IV. in Paris* (1630), Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi.
- Veronese'schen oder Rubens'schen «Abundanz»*: vgl. Paolo Veronese (1528–88), *Prosperitas oder Abundantia* (1575–77), Deckengemälde, Öl auf Leinwand, Venedig, Palazzo Ducale, Sala del Collegio. Vgl. im Text Anders' Erwähnung der Rubens'schen Darstellung der Maria de' Medici, aussehend «wie die Göttin Abundantia» (S. 242); vgl. Rubens, *Allegorie der Abundantia* (um 1630), Öl auf Holz, Tokio, Nationalmuseum für westliche Kunst. Vgl. Makart, *Abundantia: Die Gaben der Erde* (1870) und *Abundantia: Die Gaben des Meeres* (1870), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay.
- Akademie der schönen Künste*: Makart war 1858 Schüler der Akademie der bildenden Künste in Wien (Malervorbereitungsklasse); 1878 wurde er in der Nachfolge von Anselm Feuerbach als Professor für Historienmalerei ebendorthin berufen.
- ersten Porträt seine Eltern im Rubenskostüm*: Gemeint sind sehr wahrscheinlich zwei frühe, 1860/61 entstandene Porträts Makarts von Johann Rüsse-mayer, Makarts Onkel, und Katharina Rüsse-mayer; beide im Rubenskostüm.
- Ludwig Richter... «Stil asiatischer Trödlerbuden»*: vgl. Anselm Feuerbachs Äußerungen über Makart in seinem Brief an seine Mutter Henriette Feuerbach vom November 1873: «Makart malt täglich acht Stunden, hat einen Riesenplafond fertig. [...] Dieses diarrhöartige Produzieren in seiner asiatischen Trödlerbude mißfällt mir [...].» (Feuerbach 1911: 297; vgl. auch Pirchan 1954: 34) Eine entsprechende Äußerung des Malers Ludwig Richter (1803–84), wie von Anders hier angegeben, konnte nicht nachgewiesen werden.
- Lichtwarks «Makartbouquet und Blumenstrauß»*: Der Band *Makartbouquet und Blumenstrauß* des Kunsthistorikers Alfred Lichtwark (1852–1914) erschien 1894 in der Münchner Verlagsanstalt für Kunst

und Wissenschaft (und unselbstständig zuerst 1892 im *Hamburger Weihnachtsbuch* des Hamburger Otto Meißner Verlags), also nicht, wie Anders irrtümlich angibt, 1911 (vgl. Lichtwark 1894).

*Monsterausstellung*: Von 28. Mai bis 31. August 1940 fand in Salzburg die «Hans Makart Gedächtnis-Ausstellung anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages» statt (vgl. Hoffmann 1940).

### Rubens. Nachtrag

[1954]

Manuskript, zum Teil zusammengeklebte Blätter, mit handschriftlicher Notiz «nicht mit eingereicht», 10 Bl., NL Anders, LIT 237/W22.

Nachtrag zu Anders' Radiobeitrag «Prosperitätsmaler: Rubens, Makart».

*Taine ... in seinem Tagebuch*: Hippolyte Taines 1866 veröffentlichtes Italien-Tagebuch *Voyage en Italie* enthält u. a. Aufzeichnungen zu Venedig und zur Venezianischen Malerei (vgl. Taine 1910: 210–327).

*Hobbes ... Kriege aller gegen alle*: vgl. Thomas Hobbes (1588–1679), *De Cive* (1642) und *Leviathan* (1651).

*Löwenjagd oder ... Bekehrung Pauli*: vgl. Peter Paul Rubens (1577–1640), *Löwenjagd* (1621), Öl auf Leinwand, München, Alte Pinakothek, und *Die Bekehrung des Saulus zum Paulus* (1601/02), Öl auf Holz, Wien, Fürstliche Sammlungen Liechtenstein.

*Allegorien der Abundantia oder der Bellona*: vgl. Rubens, *Allegorie der Abundantia* (um 1630), Öl auf Holz, Tokio, Nationalmuseum für westliche Kunst; vgl. Rubens, *Maria de' Medici als siegreiche Königin* (Bellona) (um 1622), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

*Verführung des Loth durch seine Töchter*: Rubens, *Lot und seine Töchter* (um 1610), Öl auf Leinwand, Schwerin, Staatliches Museum.

### Maler der Kälte: Bruegel, Manet

[1955]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen und der Notiz «10. Juni 1955», 15 Bl., WDR-Archiv: HA WDR 3500. Auch nachgewiesen im NL Anders: Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 16 Bl., NL Anders, LIT 237/W22 (hier unter dem ursprünglichen Titel «Maler der Fremdheit (oder der Kälte?): Bruegel, Manet»).

Radiobeitrag, NWDR, Sendereihe «Nachtprogramm» (Rubrik «Profile»), gesendet am 10.6.1955.



«Die Predigt Johannis» ... «Winterbild» ... «Bauernhochzeit» ... *Kirmesbild*: Pieter Bruegel d. Ä. (um 1525–69), *Die Predigt Johannes des Täufers* (1566), Öl auf Holz, Budapest, Szépművészeti Múzeum (Dauerleihgabe); *Jäger im Schnee (Winter)* (1565), Öl auf Holz; *Bauernhochzeit* (um 1568), Öl auf Holz; *Bauerntanz* (um 1568), Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum (vgl. auch Bruegels Kirmesdarstellungen *Die Kirmes zu Hoboken* und *Die Kirmes am St. Georgstag*).

*Bild der Imker*: Bruegel, *Die Imker* (2. Drittel 16. Jh.), Feder und Tusche, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin-Preußischer Kulturbesitz.

*Bild jener Blinden*: Bruegel, *Der Blindensturz* (auch: *Das Gleichnis von den Blinden*) (1568), Öl auf Leinwand, Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte.

*Bild vom Sturze des Ikarus*: Bruegel, *Landschaft mit Sturz des Ikarus* (undatiert), Öl auf Leinwand, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

«*Bekehrung Pauli*»: Bruegel, *Bekehrung Pauli* (1567), Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.

*babylonischen Turmbaus*: Bruegel, *Turmbau zu Babel* (1563), Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum, und *Turmbau zu Babel* (um 1563), Öl auf Holz, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen.

*die Tanzenden auf dem Kirmesfest*: vgl. Bruegel, *Bauerntanz* (um 1568), Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.

*Herbstbild*: Bruegel, *Heimkehr der Herde* (1565), Öl auf Holz, Wien, Kunsthistorisches Museum.

*Tolnai*: vgl. Charles de Tolnay (Károly Tolnai; 1899–1981), *Die Zeichnungen Pieter Bruegels*. München 1925 (2., erweiterte Ausgabe: Zürich 1952).

«*In Summa*», *heißt es im Lob der Narrheit von Erasmus von Rotterdam*: vgl. Erasmus von Rotterdam (1466–1536), *Laus Stultitiae (Das Lob der Torheit)*: «In summa, si mortalium innumerabiles tumultus, e Luna, quemadmodum Menippus olim, despicias, putes te muscarum, aut calcium videre turbam inter se rixantium, bellantium, insidiantium, rapiantium, ludentium, lascivientium, nascentium, cadentium, morientium.» («Alles in allem: könntet ihr auf das tausendfältige Getriebe der Menschen vom Mond hinabsehen, wie einst Menippus, ihr meintet, einen Schwarm Fliegen oder Mücken vor euch zu haben, wie sie zanken, kriegen, lauern, rauben, spielen, tollern, steigen, fallen, sterben [...]») (Erasmus von Rotterdam 1975: 116 f.)

«*Olympia*» ... «*Déjeuner sur l'herbe*» ... «*Erschießung Maximilians*»: Édouard Manet (1832–83), *Olympia* (1863), Öl auf Leinwand, und

*Le déjeuner sur l'herbe* (*Das Frühstück im Grünen*) (1863), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay, und *Die Erschießung Kaiser Maximilians* (1868), Öl auf Leinwand, Mannheim, Kunsthalle.

*Spießer vor seinem Bier*: Manet, *Le Bon Bock* (*Das gute Bockbier*) (1873), Öl auf Leinwand, Philadelphia, Museum of Art.

seit Masaccio offenen Tiefenraumes: Masaccios (1401–28) Fresko *Dreifaltigkeit* (um 1424; Florenz, Santa Maria Novella) gilt als erste korrekte Umsetzung der Zentralperspektive in der europäischen Malerei (s. S. 315).

*Tizian'schen Venusdarstellungen ... Venus aus der Tribuna*: vgl. Tizian, *Venus von Urbino* (1538), Öl auf Leinwand, und *Venus mit Cupido* (nach 1550), Öl auf Leinwand, Florenz, Galleria degli Uffizi. Beide Venus-Darstellungen Tizians befinden sich heute nicht mehr in der Tribuna, dem achteckigen Saal der Uffizien; bis heute ist dort die Skulptur der *Medici Venus* zu sehen.

«*Frühstück im Grünen*» ... *Raffael'schen Figuren*: Manet, *Le déjeuner sur l'herbe* (*Das Frühstück im Grünen*) (1863), Öl auf Leinwand, Paris, Musée d'Orsay. Vgl. zur Anordnung der Figuren den Kupferstich nach Raffaels *Das Urteil des Paris* (um 1515/16) von Marcantonio Raimondi.

### Gespräch über Rembrandt zum 350. Geburtstag des Meisters [1956]

Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, 34 Bl., WDR-Archiv: HA WDR 3505 (hier auch unter dem Titel «War Rembrandt ein religiöser Maler? Ein imaginäres Gespräch aufgezeichnet von Günther Anders»). Auch nachgewiesen im NL Anders: Typoskript, 33 Bl., NL Anders, LIT 237/W25.

Radiobeitrag, NWDR, Sendereihe «Nachtprogramm», gesendet am 25.9.1956.

Im Rembrandt-Jahr 1956 fand u. a. in der Wiener Albertina die Jubiläumsausstellung «Rembrandt: Ausstellung im 350. Geburtsjahr des Meisters» statt (vgl. Albertina 1956). Seinen Plan, im «Rembrandtjahr» eine Deutung Rembrandts vorzulegen, sowie den (gescheiterten) Versuch, eine englische Fassung derselben im Magazin *Commentary* zu veröffentlichen, erwähnt Anders in seinem Brief an Hannah Arendt vom 20.2.1956 (Arendt/Anders 2016: 62 f.).

*Kasseler Rembrandt-Bild «Der Segen Jakobs» ... im Wiener Kunsthistorischen Museum*: 1942 waren 63 Bilder aus der Gemäldegalerie Kassel wegen Gefährdung durch den Luftkrieg nach Wien gebracht worden.

- Dort wurden sie, bevor sie 1956 wieder nach Kassel zurückkehrten, im Wiener Kunsthistorischen Museum im Rahmen der Ausstellung «Gemälde der Kasseler Galerie kehren zurück» (20.12.1955–5.2.1956) gezeigt. Unter den 63 Werken befanden sich neben Rembrandt Harmensz van Rijns (1606–69) Gemälde *Der Segen Jakobs* (1656), auch genannt *Jakob segnet Ephraim und Manasse*, noch drei weitere Werke Rembrandts: *Selbstbildnis im Alter von etwa 21 Jahren*, *Bildnis eines Unbekannten von etwa 35 Jahren*, *Studienkopf eines älteren Mannes mit Pelzmütze* (vgl. KHM 1955/56).
- «*Lesende Titus*»: Rembrandt, *Titus van Rijn, der Sohn des Künstlers, lesend* (um 1656/57), Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum.
- die Mosaiken Ravennas*: die frühchristlichen Mosaiken in Ravenna, insbesondere jene in der Basilika San Vitale (6. Jahrhundert).
- Moses des Michelangelo*: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Moses* (um 1515), Marmor, Rom, San Pietro in Vincoli.
- Reisender... im Holland des 17. Jahrhunderts überall Bilder*: vgl. u. a. den Bericht des Engländers Peter Mundy (1600–67) über seine Reise in die Niederlande 1640: «As For the art off Painting and the affection off the people to Pictures, I thincke none other goe beyeyond them, there having bin in this Country Many excellent Men in thatt Faculty, some att presentt, as Rimbrantt, etts, All in generall striving to adorne their houses, especially the outer or street roome, with costly peeces, Butchers and bakers not much inferiour in their shoppes, which are Fairely sett Forth, yea many tymes blacksmithes, Coblers, etts., will have some picture or other by their Forge and in their stalle. Such is the generall Notion, enclination and delight that these Countrie Native[s] have to Paintings.» (Mundy 2010: 70)
- Asnath, die Frau des Joseph*: Gemeint ist die Darstellung der Asnath in Rembrandts *Der Segen Jakobs* (1656), auch genannt *Jakob segnet Ephraim und Manasse*, Öl auf Leinwand, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister.
- Gründer der arminianischen Sekte*: Jacob Harmenszoon Arminius (1560–1609), Theologe, Stifter der Arminianer oder Remonstranten.
- von Rubens beeinflusst, vom Kreuze sinkenden Christus*: vgl. zu Rembrandts Christus-Darstellungen in *Die Kreuzabnahme* (1632–33, Öl auf Holz, München, Pinakothek) oder *Die Kreuzabnahme* (1634, Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Eremitage) u. a. Peter Paul Rubens' (1577–1640) *Die Kreuzabnahme* (um 1612), Öl auf Holz, Antwerpen, Kathedrale.
- «*Anatomie*»: Rembrandt, *Die Anatomie des Dr. Tulp* (1632), Öl auf Leinwand, Den Haag, Mauritshuis.

«Steinigung des Stephanus» ... «Enthauptung des Johannes»: Rembrandts Radierungen *Die Steinigung des Heiligen Stephanus* (1635) und *Die Enthauptung Johannes des Täufers* (1640).

*seinem Schwiegervater drohenden Simson*: Rembrandt, *Samson [Simson] bedroht seinen Schwiegervater* (163[5]), Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

*Bilde, dem des segnenden Jakob*: Rembrandt, *Der Segen Jakobs*, s. o.

*mit seiner reichen Braut Saskia pokulierend*: Rembrandts Gemälde *Rembrandt mit Saskia als verlorener Sohn in der Schenke* (um 1635, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) zeigt den Künstler mit seiner ersten Frau Saskia van Uylenburgh (1612–42).

*Porträt seiner Schwiegertochter, der Magdalena von Loo* ... *New York*: Im New Yorker Metropolitan Museum befindet sich Rembrandts Gemälde einer *Frau mit roter Nelke* (frühe 1660er Jahre); Magdalena van Loo, die Frau von Rembrandts Sohn Titus van Rijn, zeigt möglicherweise das Gemälde *Porträt einer jungen Frau* (um 1668), Montreal, Museum of Fine Arts.

*Bathseba im Louvre* ... *Burckhardt*: In seinem Vortrag über Rembrandt vom 6. November 1877 erwähnt Jacob Burckhardt Rembrandts *Bathseba im Bade* (1654, Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre): «Wer aber seine biblische Malerei noch weiter von der erbaulichen Seite zu nehmen geneigt wäre, der erwäge die Radirung [sic] mit der Potiphar, die bei hoher malerischer Bedeutung so lächerlich abschreckenden Bilder der lebensgroßen Bathseba (Louvre) und der Bathseba oder Susanna in kleinerem Maßstab (Louvre und Haager Museum), und überschaue dann das übrige Gebiet der Bibeldarstellungen Rembrandts.» (Burckhardt 2006: 563)

*Hendrickeje Stoffels*: Rembrandts zweite Frau (1626–63).

*Masaccio ... den Fröstelnden ... die Immutabilität Gottvaters*: Auf Masaccios (1401–28) Fresko *Die Taufe der Neubekehrten* (1424–26; Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine) ist die Figur eines frierenden Nackten dargestellt; vgl. zur Immutabilität, also Unveränderbarkeit, Gottes Masaccios Fresko *Dreifaltigkeit* (um 1424; Florenz, Santa Maria Novella).

*Michelangelos «Notte»*: Michelangelo Buonarroti, *Nacht* (1526–31), Marmor, Grabmal des Giuliano de' Medici, Basilica di S. Lorenzo, Florenz.

*Saul ... Harfe spielenden Knaben David*: Rembrandt, *David spielt vor Saul (Saul und David)* (1650er Jahre), Öl auf Leinwand, Den Haag, Mauritshuis.

«*Mann mit dem Goldhelm*»: Rembrandt, *Umkreis* (um 1650), Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

- «Hundertguldenblatt»: Rembrandts Radierung *Christus heilt die Kranken*, genannt *Das Hundertguldenblatt* (um 1646–50).
- Bild des «Verlorenen Sohnes»*: Rembrandt, *Die Rückkehr des verlorenen Sohnes* (um 1668), Öl auf Leinwand, St. Petersburg, Eremitage.
- «*Nachtwache*»: Rembrandt, *Offiziere und Wachmänner der Amsterdamer Bürgerwehrkompanie von Kapitän Frans Banning Cocq und Leutnant Willem van Ruytenburgh*, genannt *Die Nachtwache* (1642), Öl auf Leinwand, Amsterdam, Rijksmuseum.
- «*Vision des Propheten Daniel*»: Rembrandt, Schule, *Die Vision Daniels* (um 1650), Leinwand, Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.
- die Sonne ... Hieronymus*: vgl. unter Rembrandts Hieronymus-Darstellungen u. a. *Der Hl. Hieronymus* (Rembrandt, Nachfolge) oder die Radierung *Der Heilige Hieronymus in bergiger Landschaft* (um 1653).
- eine Fackel ... die Kreuzabnahme*: Rembrandt, *Die Kreuzabnahme bei Fackelschein* (1654), Radierung.
- «*Die drei Kreuze*»: Rembrandt, *Christus am Kreuz zwischen den beiden Schächern* (*Die drei Kreuze*) (1653), Radierung.
- «*Die Verkündigung an die Hirten*»: Radierung Rembrandts (1634).
- der lauschende Matthäus*: Rembrandt, *Der hl. Matthäus mit dem Engel* (1661), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.
- Doppelbild ... des Ehepaares*: Rembrandt, *Porträt eines Paares als Isaak und Rebekka*, auch *Die Judenbraut* genannt (um 1665–69), Öl auf Leinwand, Amsterdam, Rijksmuseum.
- Gruppenbild eines Schützenvereins: Die Nachtwache*, s. o.
- Rubens ... Maria Medici-Serie*: Peter Paul Rubens' 21-teiliger Zyklus über Maria de' Medici (entstanden 1622–25), Öl auf Leinwand, Paris, Musée du Louvre.

## ITALIEN-TAGEBÜCHER

In den Jahren 1954 und 1956 unternahm Anders zwei Italien-Reisen nach Florenz (1954) sowie nach Padua und Venedig (1956). Die dabei entstandenen Tagebucheinträge bewahrte er unter dem Titel «Italien-Tagebücher» auf (NL Anders, LIT 237/W 172) und veröffentlichte später Auszüge daraus.

### Über die Nachhut der Geschichte. Vorfragen auf einer Kunstreise [1954]

In: Neue Schweizer Rundschau, XXII. Jg., Dezember 1954, H. 8, 496–500.

«Architekturen, die nie gebaut wurden»: vgl. Josef Ponten, *Architektur die nicht gebaut wurde*. Stuttgart u. a. 1925.

Goethe sagt im «Wilhelm Meister» vom Schauspieler: Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96), vgl. aus den zahlreichen Diskursen über Schauspieler darin: «Wahrhaftig, ich verzeihe dem Schauspieler jeden Fehler, der aus dem Selbstbetrug und aus der Begierde, zu gefallen, entspringt; denn wenn er sich und andern nicht etwas scheint, so ist er nichts. Zum Schein ist er berufen [...]» (Goethe 1992: 811).

### Italien-Tagebuch 1954. Florenz

Typoskript, 25 Bl., NL Anders, LIT 237/W172/1.

Eine Auswahl der Einträge des Florenz-Tagebuchs erschien unter dem Titel «Florentinische Notizen» in: *Merkur*, August 1970, 24. Jg., H. 268, 748–755; ein Eintrag unter dem Titel «Der Moralist im Museum. Aus den Philosophischen Tagebüchern, Florenz, 1954» in: *Süddeutsche Zeitung* (München), 10./11. Juni 1967.

*Giorgione für seine Tempesta*: Giorgione (1477/78–1510), *Das Gewitter* (*La Tempesta*) (nach 1505), Öl auf Leinwand, Venedig, Gallerie dell'Accademia.

*eine Technik der «docta ignorantia»*: vgl. Nikolaus von Kues, *De docta ignorantia* (Über die belehrte Unwissenheit) (1440).

*Giotto-Fresko ... Gräfin Stolberg ... Grabdenkmal*: Giotto (um 1270–1337), Fresken (um 1320; 1334–36), Florenz, Santa Croce. Grabmal der Louise zu Stolberg-Gedern, Gräfin von Albany (1752–1824), Florenz, Santa Croce; entworfen von Charles Percier (1764–1838).

*Goethes Diktum «Der Lebende hat recht»*: vgl. die letzten beiden Verse von Friedrich Schillers Gedicht «An die Freunde»: «Wir, wir leben! Unser sind die Stunden, / Und der Lebende hat recht.» (Schiller 2005: 517)

*Medici-Grab ... Michelangelo*: Michelangelo Buonarroti, Grabmäler des Lorenzo und Giuliano de' Medici (1525 ff.), Marmor, Basilica di S. Lorenzo, Florenz (s. S. 284).

*einen Christus von Gaddi*: Taddeo Gaddi (um 1300–1366), vgl. Fresken, Florenz, Santa Croce. Vgl. auch Gaddis Sohn Agnolo Gaddi und Vater Gaddo Gaddi.

*Masaccio ... die Malerei die Raumtiefe erobert*: Masaccios (1401–28) Fresko *Dreifaltigkeit* (s. Anm. u.) gilt als erste korrekte Umsetzung der Zentralperspektive in der europäischen Malerei.

*Kirchenfresken von Masaccio und Lippi*: Masaccio und Filippino Lippi (1457–1504), Fresken, Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine (1424–26); darunter das gemeinsame Fresko *Die Auferweckung des Sohnes des Theophilus und der hl. Petrus auf dem Lehrstuhl*.

*Fresko in der Santa Maria della Novella*: Masaccio, *Dreifaltigkeit*, Fresko (um 1424), Florenz, Santa Maria Novella (s. S. 268).

*Holzfigur von Donatello*: Donatello (1386–1466), vgl. u. a. *Kruzifix* (um 1408), Holz, Florenz, Santa Croce.

*Nietzsche ... dass der Louvre ... ausgebrannt sei*: vgl. Friedrich Nietzsches Reaktion auf die vermeintliche Zerstörung des Louvre 1871: «Als ich von dem Pariser Brande vernahm, so war ich für einige Tage völlig vernichtet und aufgelöst in Thränen und Zweifeln: die ganze wissenschaftliche und philosophisch-künstlerische Existenz erschien mir als eine Absurdität, wenn ein einzelner Tag die herrlichsten Kunstwerke, ja ganze Perioden der Kunst austilgen konnte; [...]» (Nietzsche, KGB II/1, 204)

*die Piazza oder den David oder Donatellos Judith*: Auf der Piazza della Signoria in Florenz befinden sich Kopien von: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *David* (1501–04), Marmor, Florenz, Gallerie dell'Accademia (s. S. 193 f.) und Donatello, *Judith und Holofernes* (um 1456/57), Bronze, Florenz, Palazzo Vecchio.

*Masaccios in der S. Maria del Carmine*: Masaccio, Fresken (1424–26), Florenz, Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine (s. Anm. o.).

*Fra Angelicos «Krönung Mariä»*: Fra Angelico (1387–1455), *Krönung Mariä* (um 1435), Tempera auf Holz, Florenz, Galleria degli Uffizi.

*Michelangelos David*: s. Anm. oben.

*lukrezischen Gotte*: Lukrez (Titus Lucretius Carus, c. 97–55 v. Chr.) tritt in seinem Lehrgedicht «De rerum natura» («Von der Natur») einen atomistischen Materialismus und leugnet die Existenz eingreifender Götter (vgl. Lukrez, *Von der Natur*, II 646–659. 680; V 146–180).

### Italien-Tagebuch 1956. Padua und Venedig

Typoskript, 13 Bl., NL Anders, LIT 237/W172/2.

*Die Giottos in der Kapelle Madonna dell'Arena*: Giotto (um 1270–1337), Fresken (1303–05), Padua, Cappella degli Scrovegni, Cappella dell'Arena.

*Kategorie «Echtheit» ... metaphysischen Ambition (auf die auch ich vor einem Vierteljahrhundert hereingefallen war)*: vgl. das Kapitel «Über Echtheit» in Anders' *Über das Haben* (Anders 1928: 1–18).

Hegels «Phänomenologie»: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes* (1807).

Lessing... die drei Ringe im «Nathan»: Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen* (1779), Ringparabel.

Colleoni: Andrea del Verrocchio (1435/36–88), *Bartolomeo Colleoni* (1479 ff.), Reiterstandbild, Bronze, Venedig, Campo Santi Giovanni e Paolo.

Tintoretto... sein «Paradiso»... das michelangeleske «jüngste Gericht»: Tintoretto (1518–94), *Il Paradiso (Das Paradies)* (1588–92), Fresko, Venedig, Palazzo Ducale (vgl. S. 117 f.). Michelangelo Buonarroti (1475–1564), *Das Jüngste Gericht* (1536–41), Fresko, Sixtinische Kapelle, Vatikan.

Tintoretto... Wiener «Susanne»: Tintoretto (1518–94), *Susanna im Bade* (1555/56), Öl auf Leinwand, Wien, Kunsthistorisches Museum.

Giorgiones *Tempesta*: s. Anm. S. 437.

Tolstois *Kulturkritik*: Leo Tolstoi (1828–1910) vertrat in seiner Kulturkritik ein (antimodernistisches) Urchristentum, eine pazifistisch-anarchistische Ethik und Fortschrittskritik (vgl. Tolstoi 1990).

## documenta '59

### Das Dilemma des Kunstbetrachters [1959]

In: Das neue Journal. Politik, Wirtschaft, Kultur (Wiesbaden), 8. Jg., 1959, Heft 16, 9–11. (Dort mit dem Titelzusatz «Man hätte zehn Tage nötig ...».) Der Text entstand anlässlich der *II. documenta. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung*, die von 11. Juli bis 11. Oktober 1959 in Kassel stattfand (Künstlerische Leitung: Arnold Bode; vgl. *II. documenta* 1959).

«Die Kunst ist abstrakt geworden»: Der Kunsthistoriker Werner Haftmann (1912–99) formuliert diese These in seiner «Einführung: Malerei nach 1945» im Katalog der *II. documenta* (vgl. Haftmann 1959: 17).

*der ersten Ausstellung dieses Titels vor vier Jahren*: Die erste *documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung* fand von 15. Juli bis 18. September 1955 unter der künstlerischen Leitung ihres Gründers Arnold Bode in Kassel statt (vgl. *documenta* 1955).

*Haftmanns Standardwerk von der Malerei im 20. Jahrhundert ... Wols und Pollock*: vgl. Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert* (1954: 463).

*Haftmann ... Katalogvorwort ... Pollock ... Wols*: vgl. Haftmann 1959: 17.

*Deutsche Künstlerbund ... Jahresschau*: 9. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, 9.5.–5.7.1959, Städtisches Museum Wiesbaden.



«*Verlust der Mitte*»: Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symbol der Zeit*. Salzburg 1948. (Spätere Auflagen mit dem Untertitel: «Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit»).

*Herbert Read sagt*: vgl. Herbert Read (1893–1968) über Abstraktion und ungegenständliche Kunst in *Kunst und Gesellschaft* (1957; im Orig. *Art and Society*, 1936): «Die nur von wenigen erkannte Schwierigkeit lag allerdings darin, ein nur dekoratives Ergebnis zu vermeiden. [...] Der abstrakte Künstler behauptet daher, die von ihm geschaffenen Formen besäßen mehr als dekorative Bedeutung, insofern sie in dem ihnen zukommenden Maße bestimmte Proportionen sowie einen bestimmten Rhythmus wiederholen, wie sie sich im Aufbau des Universums finden [...]. Mit diesen Rhythmen und Proportionen im Einklang, kann der abstrakte Künstler den Makrokosmos widerspiegelnde Mikrokosmen schaffen [...]» (Read 1957: 128 f.)

*Kirchner ... «Potsdamer Platz»*: Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), *Potsdamer Platz* (1914), Öl auf Leinwand, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.

### Abstracto Painting Machine Lektüre in der L. A. Times [1965]

Typoskript, 3 Bl. (mit eingeklebtem Zeitungsausschnitt «Abstracto Painting Machine»), NL Anders, LIT 237/W88/3/3 (aus dem Konvolut «Ketzerien Bd. 3»).

*Kandinsky ... Rorschach*: Wassily Kandinsky (1866–1944), russischer Künstler, Maler, Wegbereiter der Abstraktion, Mitbegründer der Künstlergruppe «Der Blaue Reiter», deren erste Ausstellung 1911 stattfand. Hermann Rorschach (1884–1922), Psychiater, entwickelte mit dem «Rorschachtest» einen Formdeutungstest, bei dem aus Tinten- und Farbkleckschen entstandene Zufallsfiguren interpretiert werden.

### Non-Objective Art I [1947]

Typoskript, 1 Bl., NL Anders, LIT 237/W44/21 (aus dem Konvolut «Kunst und Literatur. Sprache») sowie LIT 237/W88/3/1 (aus dem Konvolut «Ketzerien Bd. 3»).

*in Paris vor 25 Jahren mitdiskutiert*: Von 1933 bis 1936 lebte Anders im Pariser Exil und war dort mit zahlreichen deutschen Emigranten und Intellektuellen in Kontakt, u. a. mit Arnold Zweig (vgl. «Über Freiheit in der Kunst», S. 142 ff.).

«*Aktivist mit Kätzchen*» oder «*Knattersberger Walzwerk im Oktobersturm*», also *Kaulbach* oder *von Werner* oder *Stuck*: Titel fiktiv; Wilhelm von Kaulbach (1804–74), (Historien-)Maler; Anton von Werner (1843–1915), (Historien-)Maler; Franz von Stuck (1863–1928), Maler, Bildhauer.

## Non-Objective Art II

[1966]

Typoskript, 1 Bl., NL Anders, LIT 237/W44/22 (aus dem Konvolut «Kunst und Literatur. Sprache»). Vgl. dazu LIT 237/W88/3/1.

## Das Harmloseste

[1988]

In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*, Heft 167 (1988), 8. (Vgl. Manuskript, geklebt, 3 Bl., NL Anders, LIT 237/W109/3 [datiert: «Sept. 86»])

«*Partisan Review*» ... *von der CIA finanzierten Kulturzeitschriften «Encounter» und «Monat» ... sich ... Kafka bedient, um Reklame für die Modernität ihrer eigenen «westlichen Kultur» zu machen ... Antisowjethetze: Partisan Review*, US-amerikanische Kulturzeitschrift (1934–2003). Die angloamerikanische Kulturzeitschrift *Encounter. Literature, Arts, Current Affairs* (1953–90) und die deutsche antikommunistische Zeitschrift *Der Monat. Eine internationale Zeitschrift* (1948–71, 1978–87) wurden im Kalten Krieg über den «Kongress für kulturelle Freiheit» von der CIA (mit-)finanziert. Vgl. zur Rezeption Franz Kafkas im Kalten Krieg und zur ideologischen Vereinhaltung Kafkas als Autor des Westens, auf die Anders hier anspielt: Rohrwasser 2010. Vgl. auch Anders 1993c.

## SCHRIFTEN ZU RUNDFUNK UND MEDIEN

Was ist heute Ruhm?

[Rundfunkgespräch mit Dolf Sternberger, 1931]

Typoskript, 8 Bl., DLA Marbach, Nachlass Dolf Sternberger, A: Sternberger, HS.1989.0010.00466, Mappe 422.

Das Gespräch mit dem Politikwissenschaftler und Publizisten Dolf Sternberger (1907–89), den Anders seit Ende der 1920er Jahre kannte, wurde am 30.3.1931 im SWR Frankfurt und im SÜRAG gesendet (vgl. Wittenbrink 2006: 43; Briefwechsel Sternberger-Anders, NL Anders, LIT 237/B1233).

*Ernst von Salomons Lebenserinnerungen*: Der autobiographische Roman *Die Geächteten* des (in der Weimarer Republik in rechtsradikalen und nationalrevolutionären Gruppierungen organisierten) Schriftstellers Ernst von Salomon (1902–72) erschien 1930 auf Anregung des Verlegers Ernst Rowohlt im Rowohlt-Verlag.

Broadcast from Heaven

[Hörspielentwurf von Günther Anders  
und Berthold Viertel, 1939]

Typoskripte, 7 u. 6 Bl., NL Anders, LIT 237/W183. (Vgl. Typoskript «Zu «Broadcast from Heaven», 6 Bl., NL Viertel, Deutsches Literaturarchiv Marbach.)

Die beiden Typoskripte «Broadcast from Heaven» (in englischer Sprache, 7 Blatt) und «Zu «Broadcast from Heaven»» (in deutscher Sprache, 6 Blatt) entstanden im Jahr 1939 in Hollywood/Los Angeles. Auf ersteres notierte Anders später handschriftlich «Viertel-Anders» (i. e. Berthold Viertel, Günther Anders), auf zweiteres «Günther Anders / Radio-Entwurf / 1939» (vgl. NL Anders, LIT 237/W183).

In einem Brief an Berthold Viertel (1977 Hillcrest Road [Hollywood] /

18. November [1939]) schreibt Anders: «Lieber Herr Viertel, / anbei also nach schwerer Geburt lebensunfähiger Szenen ein paar Vorschläge, die mir ausarbeitbar scheinen. Hoffentlich sehen wir uns bald. / Herzliche Grüße, / Ihr / Günther Stern.» Dem Brief hat Anders das Typoskript «Zu <Broadcast from Heaven» beigelegt (vgl. NL Viertel, DLA).

Berthold Viertel (1885–1953) war ein österreichisch-jüdischer Schriftsteller, Dramaturg, Essayist, Übersetzer, Film- und Theaterregisseur, der vor allem in Deutschland, den USA (Hollywood) und Großbritannien (London) arbeitete. 1933 emigrierte er nach London, 1939 endgültig in die USA, wo seine Frau, die Schauspielerin und Drehbuchautorin Salka Viertel (geb. Steuermann), in Hollywood tätig war und 1933 ein Haus in Santa Monica erwarb. 1947 kehrte Viertel nach Europa zurück. – Zur Freundschaft zwischen Viertel und Anders vgl. den Briefwechsel Anders-Viertel (1940–56) (NL Anders, LIT 237/B1510) sowie Kaiser 1998.

*K. N. X.*: einer der ältesten Rundfunksender der USA (Sendelizenz ab 1921), stationiert in Hollywood/Los Angeles, ab 1936 unter dem Dach der CBS (Columbia Broadcasting System). CBS hatte am 30. Oktober 1938 Orson Welles' Hörspiel *The War of the Worlds* (nach dem gleichnamigen Roman von H. G. Wells) gesendet. In der *Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1, verweist Anders auf diese Sendung (vgl. Anders 2018a: 172).

*Al Herbie ... Waikiki Cronies*: fiktiv.

*Professor Theramias' Celestial Harp*: fiktiv.

*Lord Nelson ... Trafalgar*: Im Rahmen der Koalitionskriege war die britische Flotte unter Admiral Lord Nelson (Horatio Nelson, 1758–1805) in der *Schlacht von Trafalgar* (1805) gegen Frankreich (Napoleon) und Spanien siegreich. Der Sieg begründete die folgende britische Seeherrschaft.

*Wellington ... Waterloo*: Der britische Feldmarschall Arthur Wellesley, Duke of Wellington (1769–1852), siegte 1815 in der *Schlacht bei Waterloo* endgültig über Napoleon.

*Voltaire ... the friend of another great general*: Voltaires Freundschaft mit Friedrich dem Großen (Friedrich II.) (1712–86).

*Candide ... a plot of lawn*: Voltaires philosophisch-satirischer Roman *Candide ou l'Optimisme* (*Candide oder der Optimismus*) gipfelt in Candides Wort «mais il faut cultiver notre jardin» («aber wir müssen unseren Garten bestellen») (Voltaire 1980: 260).

*the Civil War*: amerikanischer Bürgerkrieg zwischen Nord- und Südstaaten (1861–65).

*The blockade*: vgl. die Wirtschaftsblockade Napoleons gegen Großbri-

tannien (Kontinental Sperre, 1806–13) sowie der Alliierten gegen Nazi-Deutschland (1939–45).

*des Generals von Fritsch*: Werner von Fritsch (1880–1939), deutscher Offizier, 1936–38 Oberbefehlshaber des Heeres, 1939 in Polen gefallen.

*Napoleon ... seinem Italienischen Feldzug ... Raub der Mailänder Kasse ... die Ermordung der Gefangenen nach der Schlacht bei Jaffa*: Auf seinem Italienfeldzug (1796/97) machte Napoleon reichlich Kriegsbeute und erpresste hohe Geldsummen. Nach der Eroberung von Mailand erpresste er 20 Millionen Francs, ließ die Stadt durch französische Soldaten plündern und raubte zahlreiche Kunstschatze. – Nach der Belagerung und Einnahme der osmanischen Hafenstadt Jaffa 1799 im Zuge des Ägyptenfeldzugs (Ägyptische Expedition, 1798–1801) kam es anschließend auf Befehl Napoleons zu einem Massaker an über 4000 osmanischen Gefangenen.

### Memorandum: Parliament of the Dead

[1943]

Typoskript, 16 Bl., NL Anders, LIT 237/W31.

Anders bewahrte das Typoskript in einem Briefumschlag mit der handschriftlichen Notiz «Parliament / of the Dead, / for OWI. / 43» auf. Auf dem Titelblatt des Typoskripts findet sich seine damalige Adresse in Kalifornien (218-18<sup>th</sup> street / Santa Monica, Calif.) sowie handschriftlich hinzugefügt die Datierung «January 1943» und «for O. W. I.». – Anfang 1943 wohnte Anders noch in Los Angeles, übersiedelte aber im selben Jahr wieder nach New York zurück, um beim *Office of War Information* zu arbeiten. Das OWI war eine US-Behörde zur Verbreitung von Kriegsinformationen und -propaganda (1942–45). Die Zusammenarbeit dauerte nur kurz, Anders kündigte noch im selben Jahr (vgl. Anders 1987: 38).

*the liberal political German refugees of '48*: In den USA werden die liberalen (insbesondere deutschen) Einwanderer, die nach der gescheiterten bürgerlichen Revolution von 1848 Europa verließen (oder verlassen mussten) und dort eine neue Heimat fanden, als «48er» bezeichnet («Forty-Eighters»).

«*Verein für das Deutschtum im Ausland*»: Auf Basis des völkisch-nationalistischen Konzepts vom «Auslandsdeutschtum» und der damit verbundenen Schulvereinsbewegung «zur Erhaltung des Deutschtums im Ausland» wurde 1881 der *Allgemeine Deutsche Schulverein* gegründet, 1908 zum *Verein für das Deutschtum im Ausland* und 1933 zum *Volksbund für das Deutschtum im Ausland* umbenannt, 1937

gleichgeschaltet (vgl. Weidenfeller 1976; Luther 1999). Heute *Verein für Deutsche Kulturbeziehungen im Ausland*.

*Center Party*: Die *Deutsche Zentrumspartei* war vor allem in der Weimarer Republik eine wichtige (Regierungs-)Partei und Vertreterin des politischen Katholizismus.

*Wilhelm's flight to Holland ... the baggling over his fortune ... his fake social reforms*: Kaiser Wilhelm II. floh am 10. November 1918 in die Niederlande und dankte am 28. November ab. – Einen erheblichen Teil seines zunächst beschlagnahmten Vermögens konnte er für sich zurückgewinnen. Bereits in den ersten Exiljahren flossen zig Millionen Reichsmark an Wilhelm, zur Einrichtung seines 1919 erworbenen Wohnsitzes durfte er sich großzügig aus seinen früheren Besitzungen bedienen. Durch eine vertragliche Vereinbarung mit der Weimarer Republik verblieb ein Drittel seines Vermögens, darunter zahlreiche Schlösser und Ländereien, in seinem Besitz. – Die Sozialpolitik von Kaiser Wilhelm II. zielte auf staatliche Fürsorge, nicht auf soziale und politische Integration ab, mit dem erklärten Ziel, die Arbeiterbewegung bzw. Sozialdemokratie zu zerschlagen.

*Hitler hushed up the «Osthilfeskandal»*: Im Rahmen der vom Reichstag geleisteten wirtschaftlichen Unterstützung der östlichen Agrargebiete Deutschlands (vor allem Ostpreußens) kam es 1932/33 zu einem Korruptionsskandal, in den Reichspräsident Hindenburg verwickelt war. Nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 durch Hindenburg wurden die Untersuchungen zum Osthilfeskandal eingestellt.

*Lassalle complained*: Ferdinand Lassalle, *Herr Bastiat-Schulze von Delitzsch, der ökonomische Julian, oder: Capital und Arbeit* (1864) (vgl. Lassalle 1919: 348).

*Lessing's Nathan*: Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen* (1779).

## Nachwort

Günther Anders' «Schriften zu Kunst und Film»

*von Reinhard Ellensohn und Kerstin Putz*

### Vom Kunstbild zum TV-Bild

Bekannt geworden ist Günther Anders (geb. Stern, 1902–92) vor allem als Technik- und Medienphilosoph, als politisch engagierter Intellektueller und streitbarer Publizist. Seine Beschäftigung mit Fragen der Kunstphilosophie und Ästhetik trat demgegenüber in den Hintergrund, dabei war die Auseinandersetzung mit bildender Kunst und Musik für Anders zentral und verschaffte ihm Einsichten, von denen er zeitlebens zehrte. Sein Werk ist durchzogen von Einwüfen und Aperçus zu Kunst, Literatur und Musik. Im Band *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur* veröffentlichte Anders einige seiner genuin kunstphilosophischen Arbeiten, vieles andere blieb unveröffentlicht.<sup>1</sup>

In einem Interview aus dem Jahr 1982 konzedierte Anders, dass Musik- und Kunstphilosophie seine eigentlichen Leidenschaften gewesen seien, dass er aber auf Grund politischer Dring-

---

1 Günther Anders, *Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur*. 2. Aufl. München 1993 (1. Aufl. 1984), XIV; in einem Entwurf zu dessen Vorwort erwähnt Anders einige seiner unpublizierten Arbeiten und spricht dabei von «Kunstanalysen», «die mehr oder weniger fertig [vorliegen]» (vgl. Günther Anders, «Über die eigenen Zeichnungen», Manuskript, 5 Bl., NL Anders, LIT 237/W88/3/4, hier: Bl. 5, «Anmerkung»).

lichkeiten, die für ihn insbesondere mit dem Aufstieg der Nazis in Deutschland, mit Auschwitz und Hiroshima verbunden waren, glaubte, diese Interessen hintanstellen zu müssen.<sup>2</sup> In den 1920er Jahren, einer noch gänzlich «politikfreien» Phase seines Lebens<sup>3</sup>, bildete die Beschäftigung mit Kunst und Musik freilich einen Schwerpunkt seiner Arbeit (neben der Beschäftigung mit philosophischer Anthropologie).<sup>4</sup> Dies stand auch im Zeichen einer kritischen Auseinandersetzung mit seinen akademischen Lehrern, vor allem mit der Phänomenologie Edmund Husserls und der Existenzialontologie Martin Heideggers: Anders interessierte sich phänomenologisch für die Spezifität der verschiedenen sinnlichen Wahrnehmungsformen, insbesondere für die Differenz zwischen Hören und Sehen, sowie für jene ästhetischen Situationen und Erfahrungsformen, die das alltägliche «In-der-Welt-sein» konterkarieren. «Ist eine gleiche, eine gleich nahe Kommunikation mit Welt im Sehen und im Hören verwirklicht?», fragt Anders in seiner Musikphilosophie (1930/31).<sup>5</sup> Die optische Welt, davon ist Anders überzeugt, hat eine ganz andere Signifikanz als die akustische, der optische Sinn erschließt die Welt auf ganz andere Weise als der akustische.<sup>6</sup> Neben der natürlichen Medialität wandte sich Anders bald auch neuen Formen künstlicher (technischer) Medialität zu, zunächst Radio und Film, später dem Fernsehen.

---

2 Vgl. Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen. Hg. v. Elke Schubert, mit einem einleitenden Essay von Hans Martin Lohmann. Berlin 1987, 61 f., 110, 130.

3 Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., XIV.

4 Vgl. dazu Günther Anders, *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*. Hg. v. Reinhard Ellensohn. München 2017; sowie ders., *Die Weltfremdheit des Menschen. Schriften zur philosophischen Anthropologie*. Hg. v. Christian Dries unter Mitarbeit v. Henrike Gätjens. München 2018.

5 Anders, *Musikphilosophische Schriften*, a. a. O., 96.

6 Vgl. dazu insbesondere Günther Anders [Stern], «Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Arnold Metzger *Der Gegenstand der Erkenntnis*», in: *Philosophischer Anzeiger*, 1. Jg. (1925/26), 2. Halbbd., 1926, 359–381, hier: 364 f., 373, 379.



Anders' fernsehkritischer Essay «Die Welt als Phantom und Matrize» aus dem ersten Band der *Antiquiertheit des Menschen* (1956)<sup>7</sup> gilt heute als klassischer, kanonisierter Text der Medientheorie. Dort formuliert Anders eine Kritik moderner elektronischer Massenmedien wie Radio und Fernsehen mit deutlichem «Verwerfungsgestus»<sup>8</sup>. Für ihn konstituiert die Sendung ein spezifisches Weltverhältnis, das er im Sinn eines Welt- und Erfahrungsverlusts beschreibt.<sup>9</sup> Anders' Bildskepsis betrifft allerdings nicht nur das Fernsehbild, sondern generell das Bild als Reproduktionsmedium und Massenphänomen. Die im vorigen Jahrhundert einsetzende, vor allem technisch und ökonomisch motivierte Inflation an Bildern im öffentlichen Raum («Bilderflut»)<sup>10</sup> bewog Anders zu einer kritischen und ablehnenden Haltung gegenüber reproduktiver Bildlichkeit, die sich schließlich zu einem regelrechten Ikonoklasmus steigerte: «Die Hauptkategorie, das Hauptverhängnis, unseres heutigen Daseins heißt: *Bild*», so Anders.<sup>11</sup> Eine Bilderflut aus «Photos, Plakaten, Fernsehbildern oder Filmen» überdecke «pausenlos» die «reale» Welt.<sup>12</sup>

Anders' Furor wendet sich nicht gegen Bildlichkeit als solche, sondern gegen das Bild als bloße Reproduktion und Duplikation

---

7 Günther Anders, «Die Welt als Phantom und Matrize», in: ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. 4. durchges. Aufl. München 2018 (1. Aufl. 1956), 115–237.

8 Lorenz Engell, *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg 2012, 210.

9 Vgl. dazu Reinhard Ellensohn/Kerstin Putz, ««Alles Wirkliche wird phantomhaft, alles Fiktive wirklich». Medienphänomenologie und Medienkritik bei Günther Anders», in: Gerhard Schweppenhäuser (Hg.), *Handbuch der Medienphilosophie*. Darmstadt 2018, 63–71.

10 Vgl. Oliver Robert Scholz, Art. «Bild», in: *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Hg. v. Karlheinz Barck u. a. Stuttgart, Weimar 2000 ff. Bd. 1, 618–669, hier: 619.

11 Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 2: Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution. 4. durchges. Aufl. München 2018 (1. Aufl. 1980), 277.

12 Ebd.

der Wirklichkeit. Es ist die ‚Stillosigkeit‘<sup>13</sup> des reinen Abbilds, die dafür sorgt, dass das Bild keinen ästhetischen oder kognitiven Wert mehr hat, sondern umgekehrt die Wirklichkeit überdeckt und unsichtbar macht. Bilder ohne erkennbaren Bildcharakter sind für Anders keine Bilder im ursprünglichen Sinn mehr, sondern Phantome. Dies betrifft das TV-Bild ebenso wie die Photographie oder die Kopie eines Kunstwerks. Dass Anders diese Form der Transparenz und Stillosigkeit als defizienten Bildmodus auffasst, liegt wesentlich daran, dass er sich am Kunstbild orientiert, das man «nicht wegen des gegenständlichen Inhaltes betrachtet»<sup>14</sup>, sondern wegen der Darstellungsform, der Art und Weise, *wie* etwas gezeigt wird. Dieses *Wie* wird bei der Reproduktion getilgt oder unsichtbar gemacht.

Während für Anders ab den 1950er Jahren also das Unsichtbarmachen durch Sichtbarkeit im Zentrum der Kritik stand, so interessierten ihn ursprünglich die Phänomene der reinen Sichtbarkeit und des Sichtbarmachens im Bild und dessen ästhetische und kognitive Potentiale sehr wohl. Dies zeigen die in diesem Band veröffentlichten Texte, die vor allem einen Zeitraum von den 1920er Jahren bis in die 1950er Jahre umspannen, eindrucksvoll. Darin finden sich Elemente und Aspekte einer phänomenologischen und anthropologischen Bildtheorie<sup>15</sup>, Anders reflektiert über Bilder als Verkörperung von Sichtweisen, über das Verhältnis von bildlicher Darstellungs- und Ausdrucksfunktion, über die Schwierigkeiten der Bildbetrachtung u. v. m. In Bezug auf den Film thematisiert Anders das veränderte Verhältnis von Mensch und Welt, Raum und Zeit, Fiktion und Realität in der fil-

---

13 Vgl. dazu Lambert Wiesings Konzeption vom «Stil als Widerstreit»: Lambert Wiesing, *Phänomene im Bild*. München 2000, 55–59; zu Edmund Husserls ‚Theorie des Widerstreits‘ vgl. Edmund Husserl, *Phantasie und Bildbewußtsein*. Hg. u. eingeleitet von Eduard Marbach. Text nach Husserliana, Bd. XXIII. Hamburg 2006, 47 ff.

14 Wiesing, *Phänomene im Bild*, a. a. O., 63.

15 Vgl. Lambert Wiesing, «Medienphilosophie des Bildes», in: Mike Sandbothe/Ludwig Nagl (Hg.), *Systematische Medienphilosophie*. Berlin 2005, 147–162.

mischen Darstellung; er beschäftigt sich mit dem Zuschauer- und Kamerablick, insbesondere mit dem Phänomen der Distanzreduktion, der Subjektivierung des Blicks und der Großaufnahme, schließlich mit der zunehmenden technischen Perfektionierung der Filmkunst vom Stummfilm zum Ton- und Farbfilm bis hin zum 3D-Film. Für Anders ist die Filmgeschichte eine Verfallsgeschichte, wonach die zunehmende Realistik des Films (Ton, Farbe, Räumlichkeit) als negative Entwicklung vom Film als Kunstmedium (Stummfilm) zum Film als totalitärem Genuss- und Regressionsmedium zu verstehen ist.<sup>16</sup>

### Ästhetische Sozialisation: Kindheit und Jugend

Günther Anders' Interesse für das Bild und die Bildlichkeit geht zurück auf seine Kindheit und Jugend. Er wuchs in Breslau und Hamburg in großbürgerlichem Milieu auf: Sein Vater, der Psychologe William Stern, und seine mit ihrem Mann eng zusammenarbeitende Mutter Clara Stern förderten die musischen und künstlerischen Ambitionen des Knaben, der mit Begeisterung malte und zeichnete, Klavier und Geige lernte. «Geformt worden bin ich in meiner Jugend ausschließlich durch Musik und bildende Kunst. Die ich beide auch aktiv betrieben habe», so Anders über sich selbst.<sup>17</sup> Belegt ist dies auch durch die Kindertagebücher, die seine Eltern über viele Jahre führten, und durch einige daraus hervorgegangene Publikationen, darunter ein Be-

---

<sup>16</sup> Vgl. Günther Anders, «Der 3D-Film», in diesem Band, 88–95.

<sup>17</sup> Günther Anders, *Ketzereien*. München 1996, 202; vgl. ders., *Besuch im Hades. Auschwitz und Breslau 1966*. Nach «Holocaust» 1979. 3. Aufl. München 1996 (1. Aufl. 1979), 80. – Das Zeichnen und Malen hat Anders während seiner Studienzeit und darüber hinaus nicht aufgegeben, es aber stets nur aus privater Neigung und ohne künstlerischen Anspruch betrieben. Das, was von seinen Zeichnungen und Skizzen überliefert ist, gibt dennoch einen Eindruck von seiner Begabung (vgl. Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., S. XLI ff.; NL Anders, LIT 237/W190/1–2). Diese Praxis, so Anders, sei ihm bei seinen eigenen Bildanalysen zugute gekommen (vgl. Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., XLII).

richt über die zeichnerische Entwicklung ihres Sohnes.<sup>18</sup> In seiner *Psychologie der frühen Kindheit* widmet William Stern der «Bildbetrachtung» einen eigenen Abschnitt und betont den pädagogischen Wert der Förderung der Beobachtungsfähigkeit des Kindes und der «Erziehung zum eigentlichen Betrachten des Bildes».<sup>19</sup> Andererseits warnt er vor einem «Zuviel» an optischer Veranschaulichung, vor der «Hochflut von Bildern» und «übermäßige[n] Illustrierung», die eine positive Entwicklung der visuellen Fähigkeiten konterkarierten.<sup>20</sup> William Stern attestiert seinem Sohn eine visuelle «Begabung» und «Beobachtungsschärfe», eine «Bilderliebe», ein «Interesse am Schauen», als «hervorstechend» erwähnt er seine «starke Visualisationsfähigkeit» und ein «vorzügliches optisches Gedächtnis».<sup>21</sup> «Er ist gewohnt, sich optischen Eindrücken mit lebhafter Aufmerksamkeit zuzuwenden und sie auch in Einzelheiten zu studieren».<sup>22</sup>

In einer autobiographischen Reminiszenz anlässlich einer Reise in seine Heimatstadt Breslau im Jahr 1966 erinnert sich Anders an die ersten Eindrücke und Erfahrungen, die er als Heranwachsender im «Museum für Bildende Künste» machte: «für mich war das Museum, als ich mich, zehnjährig, durch dessen Säle trieb, die Akropolis und der Louvre in einem. Dort, im Antikensaal, war es, wo Venus zum ersten Male der schäumenden Ägäis entstieg, der schadhafte Gips war für mich Marmor,

---

18 Clara und William Stern, «Die zeichnerische Entwicklung eines Knaben vom 4. bis zum 7. Jahre», in: Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung. Hg. v. William Stern u. Otto Lipmann. Bd. 3, 1910, 1–31; zu den Tagebüchern siehe Clara und William Stern, Stern diaries. Nach einer Transkription von Werner Deutsch <<https://hdl.handle.net/1839/00-0000-0000-0014-D822-5>> (abgerufen am 20.3.2020).

19 William Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, bis zum sechsten Lebensjahr. 7. unveränderte Aufl. Mit einem Geleitwort von Günther Stern-Anders. Heidelberg 1952, 155–179, 178.

20 Ebd., 178.

21 Ebd. 232, 322; Stern, «Die zeichnerische Entwicklung eines Knaben», a. a. O., 3 f., 20.

22 Stern, *Psychologie der frühen Kindheit*, a. a. O., 232.

der Marmor Fleisch, und das Fleisch göttlich. Und dort war es, wo ich zum ersten Male Bilder sah. [...] [A]n ihnen habe ich gelernt, was Porträts sind und Landschaften». Und weiter: «dort oben hat sich mir das Reich der Kunst zum erstenmal erschlossen; dort oben hat für mich das Leben begonnen, das ohne Bilder und Bildwerke nicht denkbar gewesen wäre; und mit Bildern und Bildwerken angefüllt ist ja mein Leben auch heute noch.» Dieser Ort, so Anders abschließend, sei einer seiner «wichtigsten Lehrer gewesen.»<sup>23</sup>

### Anders' Schriften zu Kunst und Film

Man kann Anders' kunst- und medienphilosophische Produktion in drei Phasen einteilen: die Weimarer Zeit der 1920er und frühen 1930er Jahre, die Exilzeit in Paris und den USA (1933–36, 1936–50) sowie die Nachkriegszeit der 1950er Jahre in Wien.

In den 1920er Jahren studierte Anders Philosophie, zunächst bei seinem Vater und Ernst Cassirer (Hamburg), dann bei Edmund Husserl und Martin Heidegger (Freiburg und Marburg) sowie Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin (München, dort auch bei Moritz Geiger) und Hans Jantzen (Freiburg) sowie beim Gestaltpsychologen Max Wertheimer (Berlin).<sup>24</sup> Nach Abschluss seines Studiums führte Anders ein eher unstetes Leben als Privatgelehrter (1924–33) und beabsichtigte, sich mit einer musikphilosophischen Arbeit zu habilitieren. Neben seiner Beschäftigung mit Musikphilosophie und philosophischer Anthropologie entstanden in dieser Zeit einige Texte zur Kunst und zum Film, darunter das Fragment gebliebene, ursprünglich als Mono-

23 Anders, *Besuch im Hades*, a. a. O., 80 f. – Anders lebte bis zu seinem dreizehnten Lebensjahr in Breslau. 1966 reiste er mit seiner damaligen Frau Charlotte Zelka u. a. nach Auschwitz und Breslau; in *Besuch im Hades* veröffentlichte er Tagebuchaufzeichnungen dieser Reise.

24 Vgl. Günther Anders [Stern], *Die Rolle der Situationskategorie bei den «Logischen Sätzen»*. Erster Teil einer Untersuchung über die Rolle der Situationskategorie. Phil. Diss. Freiburg/Br. 1924, 102.

graphie geplante «Louvretagebuch».<sup>25</sup> Dieses enthält neben allgemeinen bildtheoretischen Reflexionen, etwa zum ontologischen Status von Bildern, zum Phänomen reiner Sichtbarkeit und zu Fragen der Bildwahrnehmung und Bildbetrachtung, einzelne Bildanalysen zu Werken aus dem Louvre, insbesondere zu Bildern, die sich speziell mit der Sichtbarkeit des Menschen beschäftigen und Modi menschlicher Sichtbarkeit bildlich thematisieren. Darüber hinaus entstanden einige kleinere filmtheoretische Reflexionen, die sich meist einem gelegentlichsphilosophischen Anlass verdanken und die Anders vor der Folie seiner musik- und kunstphilosophischen Ambitionen anstellte. Seine filmtheoretischen Interessen sind vor allem ästhetischer Natur: Sie gelten dem Verhältnis von Kunst und Film sowie wahrnehmungstheoretischen Aspekten.

Anfang März 1933 flüchtete Anders von Berlin aus zunächst nach Paris. Dort gab er Privatunterricht und bewegte sich in einem «angeregten Kreis»<sup>26</sup> von Exilanten, darunter Arnold Zweig, Alfred Döblin und Walter Benjamin.<sup>27</sup> Im Rückblick beschrieb er die Situation in Paris für Exilanten als ungleich schwerer als später in den USA.<sup>28</sup> Bereits Ende 1935 berichtete William Stern, der zu diesem Zeitpunkt schon im Exil in den USA (Durham) lebte: «G. ist noch in P[aris], wo aber jede Zukunft versperrt ist.»<sup>29</sup> Er bemühe sich daher um eine Auswan-

---

25 Günther Anders, «Louvretagebuch», in diesem Band, 103–141. Vgl. dazu Kerstin Putz: «Wider die Skizzenliebe. Günther Anders' Notizen zum «Louvretagebuch»», in: *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, Band 6, Heft 1 (2019). Hg. v. Birgit Erdle und Annegret Pelz, 170–181.

26 William Stern/Jonas Cohn, *Der Briefwechsel zwischen William Stern und Jonas Cohn. Dokumente einer Freundschaft zwischen zwei Wissenschaftlern*. Hg. v. Helmut E. Lück u. Dieter-Jürgen Löwisch. Frankfurt/M. u. a. 1994, 171.

27 Vgl. Günther Anders antwortet, a. a. O., 36, 102. – Vgl. die Zusammenarbeit mit Arnold Zweig, in diesem Band, 142–151.

28 Vgl. Günther Anders antwortet, a. a. O., 37, 102.

29 Stern/Cohn, *Der Briefwechsel zwischen William Stern und Jonas Cohn*, a. a. O., 177.

derung in die USA: Im Juni 1936 kam Anders in New York an.<sup>30</sup>

Dort war er zunächst guten Mutes, musste jedoch bald erkennen, dass er im akademischen Betrieb nur schwer Fuß fassen konnte: «Günther has a very hard time, there is no hope at all to get a position at an institute whatever», berichtete Clara Stern.<sup>31</sup> Er arbeitete zunächst in New York als Hauslehrer und ging 1939 nach Los Angeles/Hollywood, wo er einige «odd jobs», u. a. in den Requisitenkammern der Hollywood-Studios, ausübte. Zu dieser Zeit pflegte er auch Kontakte zum Institut für Sozialforschung um Max Horkheimer und Theodor W. Adorno.<sup>32</sup> Zurück in New York, arbeitete er 1943 kurzzeitig beim «Office for War Information» (OWI) als Übersetzer, erst sehr spät, im Jahr 1949/50, wurde er «lecturer» an der New School for Social Research in New York.<sup>33</sup>

In seiner Exilzeit wurde Anders vornehmlich als «Dichter» wahrgenommen und verstand sich selbst «als Schriftsteller, der auch philosophisch arbeitete.»<sup>34</sup> Dies manifestiert sich in zahlreichen Gedichten und literarischen Entwürfen, die nahezu ausschließlich auf Deutsch verfasst sind.<sup>35</sup> Darüber hinaus beschäftigte er sich bevorzugt mit kulturphilosophischen Fragen, woraus zahlreiche Exzerpte und Notizen, etwa zum Fortschrittsbegriff oder zu wertphilosophischen Fragen, hervorgingen.<sup>36</sup>

Außerdem entstanden in diesen Exiljahren auch einige kunstphilosophische Arbeiten: Den Eröffnungsvortrag zu einer Ausstellung der Werke von John Heartfield (1938) publizierte Anders

---

30 Ebd., 179.

31 Ebd., 181, 183.

32 Vgl. Günther Anders antwortet, a. a. O., 36; Christian Dries, Günther Anders. Stuttgart, Paderborn 2009, 13 f.

33 Günther Anders antwortet, a. a. O., 38 f. – Das OWI war eine US-amerikanische Regierungsbehörde zur Verbreitung staatlicher Kriegsinformation und -propaganda während des Zweiten Weltkriegs.

34 Ebd., 38.

35 Vgl. NL Anders, LIT 237/W129–138, W159–163.

36 Vgl. NL Anders, LIT 237/W46–68.

Jahrzehnte später im Band *Mensch ohne Welt*.<sup>37</sup> 1942 entstand eine Auftragsanalyse («ghostwritten») zum Werk des mexikanischen Malers José Clemente Orozco (1883–1949), die unpubliziert blieb.<sup>38</sup> Dass sich Anders in den 1940er Jahren intensiv mit kunstphilosophischen Fragen beschäftigte, zeigt auch eine Materialsammlung aus dem Nachlass mit zahlreichen handschriftlichen Notizen zur Kunstgeschichte und -philosophie (insbesondere zu Rembrandt).<sup>39</sup> Im Jahr 1943 hielt er einen Vortrag über Auguste Rodin, der 1944 auf Englisch publiziert wurde, im Sommersemester 1949 Vorlesungen zur Kunst- und Kulturphilosophie an der New School und im März desselben Jahres ebendort einen Vortrag über Paul Cézanne.<sup>40</sup> Später meinte Anders sogar,

---

37 Günther Anders, «Über Photomontage. Ansprache zur Eröffnung der Heartfield-Ausstellung 1938 in New York», in: Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., 173–191.

38 Günther Anders, «The Religious Sceptic. Interpretation of the work of José Clemente Orozco», 1942, Typoskript, 61 Bl., NL Anders, LIT 237/W19 (auf der Umschlagseite u. d. T. «Orozco-Analyse» und mit einer Widmung versehen: «für Kuylen»). – Anders bezieht sich bei dieser Analyse zum Werk von Orozco auf die zahlreichen Abbildungen in der 1942 erschienenen Monographie von Justino Fernández: *José Clemente Orozco. Forma e Idea. México, D. F. 1942*, 1–209 (199 Abbildungen). – Vgl. zur Anmerkung, dass die Arbeit «ghostwritten» sei: Günther Anders, «Über die eigenen Zeichnungen», Manuskript, 5 Bl., NL Anders, LIT 237/W88/3/4, hier: Bl. 5 («Anmerkung»).

39 Vgl. Günther Anders, [Notizen zur Kunstgeschichte, um 1945], Manuskripte, 77 Bl., NL Anders, LIT 237/W20.

40 Günther Anders, «Homeless Sculpture», in: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. V, No. 2, 1944, 293–307; vgl. in diesem Band, 174–195. / Vgl. Günther Anders, «Philosophy of Art 1949. New School», Vorlesungsmanuskripte, ca. 800 Bl., NL Anders, LIT 237/W17/1–4; *New School Bulletin*, Vol. 6, No. 1, Sept. 6<sup>th</sup> 1948, 75 f. – In den darauffolgenden Semestern waren weitere Kurse geplant, von denen Anders nur den ersten im WS 1949/50 gehalten hat. Im Frühjahr 1950 kehrte er nach Europa zurück. («The Philosophy of Culture», WS 1949/50 u. SS 1950; «The Philosophy of Culture. Problems and Roots of Present Day Culture», WS 1950/51; «Philosophy of Religion», SS 1951; vgl. *New School Bulletin*, Vol. 7, No. 1, 1949/50, Sept. 5<sup>th</sup> 1949, 75 f.; Vol. 8, No. 1, 1950/51,



die Kunstphilosophie, die er nie geschrieben habe, liege in Form der englischsprachigen Vorlesungen «fragmentarisch» vor.<sup>41</sup>

In seiner Hollywood-Zeit (1939–43) entstanden außer ein paar fragmentarischen Notizen zur Filmtheorie vor allem Drehbuchentwürfe und Hörspiele. Anders hoffte, sich in Hollywood als Autor etablieren zu können, was vor allem einen konkreten materiellen Hintergrund hatte: Anders musste seinen Lebensunterhalt verdienen und besann sich auf sein schriftstellerisches Talent. Die so entstandenen politisch-didaktischen und antifaschistischen Arbeiten für Film und Radio wurden allerdings nie realisiert und blieben unveröffentlicht.<sup>42</sup>

Um 1940 entstand ein Entwurf für zwei filmische Ideen mit dem Titel «Suggestions for New Types of Pictures». Anders beschreibt darin zum einen die Idee, *fiction* mit *non-fiction* zu kombinieren und auf diese Weise der Frage nachzugehen, wie Geschichte verlaufen wäre, wenn an entscheidenden historischen Knotenpunkten anders entschieden oder gehandelt worden wäre. Er nennt dieses Filmgenre daher «If-pictures»; sein Anliegen ist es offenkundig, die Gestaltbarkeit der Geschichte und die historische Verantwortung des Menschen filmisch zu illustrieren. Zum anderen äußert Anders einen kameratechnischen Vorschlag, nämlich die Subjektivierung des Blicks aus der Ich-Perspektive der Filmfiguren.<sup>43</sup> Aus derselben Zeit (um 1942) stammt ein Entwurf

---

Sept. 4<sup>th</sup> 1950, 60f. Vgl. Vorlesungsmanuskripte, NL Anders, LIT 237/W51/1–2). / Günther Anders, «Cézanne» [Lecture, New School 1949], in diesem Band, 196–205.

41 Günther Anders antwortet, a. a. O., 27.

42 Es handelt sich um folgende drei Manuskripte, die aufgrund ihres Notiz- und Fragmentcharakters nicht in diesen Band aufgenommen wurden: «Kinder» [Notizen, 1936], Manuskript, 1 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/6; «Film-Theoretisches» [Notizen, 1939], Manuskripte, 8 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/11; «Film-Probleme» [Notizen, um 1939/43], Manuskripte, 6 Bl., NL Anders, LIT 237/W28/7. / Vgl. auch das Empfehlungsschreiben von Max Reinhardt, Hollywood/California, March 18, 1941, in dem er Günther Anders als «dramatic writer» empfiehlt (NL Anders, LIT 237/B1506).

43 Günther Anders, «Suggestions for New Types of Pictures», in diesem

für zwei Zeichentrickfilme («Pete the Lion Hunter», «Living Art»), in denen die Hauptfigur «Pete» spielerisch zwischen Realität und Fiktion hin- und herwandelt, in ein Bild hinein- und aus diesem wieder herausspringt, Fiktives real und Reales fiktiv werden lässt.<sup>44</sup> Um 1942/43 entstand ein weiterer Filmentwurf unter dem Titel «Caricartoons. A Suggestion for a New Type of Animated Pictures». Dieser enthält die Idee, die traditionelle (europäische) Tradition der Karikaturzeichnung mit dem US-amerikanischen Animationsfilm zu kombinieren. Anders kritisiert den konventionellen Zeichentrickfilm, der hinter seinen Möglichkeiten zurückbleibe: Stattdessen könnte dieser die Rolle traditioneller Satire-Magazine, das heißt eine gesellschaftskritische Funktion übernehmen.<sup>45</sup>

In seiner Hollywood-Zeit hat Anders neben den erwähnten Filmentwürfen auch einige Hörspielentwürfe verfasst, die explizit ein antinazistisches Ziel verfolgen. 1939 entstand (gemeinsam mit Berthold Viertel) das Radiohörspiel «Broadcast from Heaven», 1943 ein Memorandum, das Anders für das erwähnte «Office for War Information» (OWI) verfasste.<sup>46</sup> In dem Papier reflektiert er politische, gesellschaftliche und psychologische Faktoren, die zu berücksichtigen sind, damit Radiosendungen aus den USA beim durch das NS-Regime indoktrinierten deutschen Publikum eine entsprechende Wirkung entfalten können. In diesem Kontext macht er den Vorschlag, sich mit einem Hörspiel an die Deutschen zu wenden: In einem fiktiven «Reichstag

---

Band, 55–58. Die Idee der Subjektivierung des Blicks war damals bereits alles andere als neu. Anders selbst hatte in seiner Filmkritik «Spuk im Film» eine Stelle aus Carl Theodor Dreyers *Vampyr* besonders lobend erwähnt, in der dieses filmische Mittel eingesetzt wurde (vgl. Günther Anders, «Spuk im Film», in diesem Band, 23–28, hier: 26 f.).

44 Günther Anders, «*Pete the Lion Hunter and Living Art*», in diesem Band, 59–72.

45 Günther Anders, «Caricartoons. A Suggestion for a New Type of Animated Pictures», in diesem Band, 73–83.

46 Günther Anders, «Broadcast from Heaven» und «Memorandum: Parliament of the Dead», in diesem Band, 372–381 u. 382–393.

of the Dead»<sup>47</sup> sollten die im Krieg getöteten Soldaten zu Wort kommen und ihre Landsleute von der Sinnlosigkeit des Krieges und der Korruptheit der NS-Eliten überzeugen. Diese fiktiven Parlamentsitzungen, so Anders' Idee, könnten wöchentlich gesendet werden.

Den Umstand, dass alle diese Arbeiten unrealisiert und unpubliziert blieben, kommentierte Anders später mit den Worten «Philosophie reimt sich nicht auf Hollywood».<sup>48</sup>

Im Frühjahr 1950 kehrte Anders aus dem Exil nach Europa zurück.<sup>49</sup> Zusammen mit der österreichischen Schriftstellerin Elisabeth Freundlich, die er 1944 kennen gelernt und 1945 geheiratet hatte, ließ er sich in Wien nieder, wo er bis zu seinem Tod 1992 lebte. Von Wien aus entfaltete er eine umfassende Publikationstätigkeit und betätigte sich als politischer Aktivist etwa im Rahmen der Anti-Atom-Bewegung oder des von Bertrand Russell initiierten «Vietnam War Crimes Tribunal». Trotz seines politischen Aktivismus während der 1950er und 60er Jahre blieb seine Affinität zur Kunst ungebrochen, auch wenn er mit deren Obsoletheit kokettierte: «Es schien mir, seit mehr als fünfzig Jahren, daß man sich in Zeiten wie den unsrigen schöne Lieblingsbeschäftigungen verkneifen muß. Ob einer mehr etwas Nettes über Tintoretto oder Berlioz aussagt, ist nicht so wichtig, wenn es darauf ankommt [...], etwas vielleicht Verwend-

---

47 Günther Anders, «Memorandum: Parliament of the Dead», in diesem Band, 391.

48 Günther Anders antwortet, a. a. O., 37. – Aus dem Jahr 1939 existiert außerdem ein (fragmentarisch gebliebener) Filmentwurf zur Thematik des Exils mit dem Titel «Die Ankunft» («Die Ankunft. Filmentwurf», 1939, Konvolut, Manuskript, 108 Bl., Sammlung Werner Fuld, LIT 185/W3); und 1942 entstand das Antikriegsstück «Die Ruhrkantate» mit der erklärten Intention, «die Antihitler-Bewegung [sic] in Deutschland zu stärken» («Die Ruhrkantate. Radio-Kantate», 1942, Typoskript, 18 Bl., NL Anders LIT 237/W161/7, unpaginiertes Deckblatt; vgl. dazu W162/4).

49 Vgl. dazu Günther Anders, Tagebücher und Gedichte. München 1985, 94 ff.

bares über Kriegsgefahr oder atomare Apokalypse zu formulieren.»<sup>50</sup>

Vor allem in den 1950er Jahren setzte sich Anders verstärkt mit bildender Kunst auseinander. So hielt er 1951, gerade in Wien angekommen, einige Vorträge unter dem Titel «Was ist Kunst?» und beschäftigte sich in weiterer Folge intensiv mit dem Jugendstil.<sup>51</sup> In den 1950er Jahren schrieb Anders darüber hinaus einige Künstlerporträts für den Nordwestdeutschen Rundfunk: Diese für ein breites Publikum verfassten überblicksartigen Darstellungen zu Werk und Leben einzelner Maler enthalten auch grundsätzliche Überlegungen zur Bildlichkeit als reine Sichtbarkeit und zum Sichtbarmachen via bildlicher Darstellung.<sup>52</sup> Anders' Bildanalysen berücksichtigen nicht nur historische, politische, kulturelle, soziologische Kontexte, sondern auch «die spezifische Formgebung als Grundlage der Bedeutungskonstitution»<sup>53</sup>. Anlässlich zweier Reisen nach Florenz, Padua und Venedig wiederum entstanden «Italien-Tagebücher»,<sup>54</sup> die neben Überlegungen zu einzelnen Werken und Künstlern u. a. auch eine Kritik der Photographie und des photographischen Bildes, dazu Reflexionen zum Zusammenhang von Original und Kopie, zur Frage der Reproduzierbarkeit von Kunstwerken und Architekturen enthalten.

Sehr kritisch äußerte sich Anders gelegentlich in Bezug auf abstrakte Kunst – so auch in seinem kurzen Text über die «documenta II» und den in diesem Band wiedergegebenen gelegen-

---

50 Günther Anders antwortet, a. a. O., 62.

51 Die Notizen dazu hat er in einem Briefumschlag mit dem Titel «Was ist Kunst? Wiener Vorträge 1951» aufbewahrt (NL Anders, LIT 237/W18). / Vgl. zum Jugendstil in diesem Band, 206–212.

52 Siehe in diesem Band, 213–300.

53 Felix Thürlemann, «Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. Max Imdahl liest Erwin Panofsky», in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Frankfurt/M. 2009, 214–234, hier: 229.

54 Siehe in diesem Band, 301–341.

heitsphilosophischen Miniaturen.<sup>55</sup> Begründet ist dies in Anders' Bildbegriff: Eine wesentliche Funktion des Bildes liegt für ihn darin, der Undurchschaubarkeit der Welt etwas entgegenzusetzen und eine unsichtbare Wahrheit sichtbar zu machen. Bilder, die auf diese Weise etwas sichtbar machen, korrigieren die unzulängliche «natürliche» Sichtbarkeit im Medium des Sichtbaren. Diese Bildfunktion hat Anders bevorzugt am Surrealismus, an der Photomontage (John Heartfield) und an den Bildern von George Grosz analysiert. Der Surrealismus, so Anders, mache «die Realität unserer heutigen Welt erst vollends sichtbar», seine Absicht sei es, eine «der Welt sonst nicht «anzusehende» Wahrheit «ansehnlich», also sichtbar, zu machen»<sup>56</sup>, den Betrachter «durch die Phantastik der Wahrheit»<sup>57</sup> zu schockieren. Auch in der Photomontage werde Unsichtbares sichtbar gemacht, die Wirklichkeit zur Wahrheit «entstellt».<sup>58</sup> Die Bilder von George Grosz schließlich seien «wie Linsen oder Teleskope», die die Welt allererst richtig sichtbar machten: jedes dieser Bilder sei «eine Aktion».<sup>59</sup>

Kunst, die Anders für politisch indifferent hält, scheint ihm suspekt.<sup>60</sup> So etwa, wenn er feststellt, dass Grosz wesentlich radikaler gewesen sei als Pablo Picasso, dessen *Guernica* bloßes «Bildereignis» geblieben sei, also dem rein ästhetischen Genuss diene.<sup>61</sup> Ebenso vermutet er in nichtgegenständlicher Kunst ein perfektes «Alibi»: nicht zufällig habe diese «so oft politische Patronisierung genossen».<sup>62</sup>

---

55 Günther Anders, «documenta '59. Das Dilemma des Kunstbetrachters»; «Abstracto Painting Machine. Lektüre in der L. A. Times» [1965]; «Non-Objective Art I & II» [1947, 1966]; «Das Harmloseste» [1988] – in diesem Band, 342–357.

56 Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2, a. a. O., 356 u. 370.

57 Günther Anders, «Was ist Surréalisme?», in diesem Band, 152–156, hier: 152.

58 Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., 176.

59 Ebd., 208, 217; vgl. ders., «Die Gezeichneten: Francisco Goya, George Grosz», in diesem Band, 213–224.

60 Vgl. Günther Anders antwortet, a. a. O., 110.

61 Anders, *Mensch ohne Welt*, a. a. O., 205.

62 Ebd., 234; vgl. ders., «Das Harmloseste», in diesem Band, 356–357.

Die in diesem Band versammelten Texte zeigen in ihrer Heterogenität und Genrevielfalt je unterschiedliche Modi der Kunst- und Bildbetrachtung: Überlegungen zur Kunstphilosophie und Ästhetik stehen neben gelegenheitsphilosophischen Reflexionen und journalistischen Beiträgen zu einzelnen Werken und Künstlern sowie einer Bild- und Kunstkritik, die sich aus politischem Engagement und eingreifendem Denken speist, und sich dabei auch in eigenen antifaschistischen Film- und Hörspielentwürfen manifestiert. Anders' Denkbewegung entzündete sich gerne an einem konkreten Anlass, von dem ausgehend er zu allgemeinen philosophischen Überlegungen überging. Bereits im «Louvre-tagebuch» aus den 1920er Jahren hatte er in diesem Zusammenhang formuliert: «die Tatsache, dass einem dieses oder jenes überhaupt fraglich, schreibwürdig, schreibnötig ist, ist eben Symptom für eine Lücke im persönlichen, nicht nur theoretischen Selbstverständlichkeitshorizont»; es gebe eine «Systemlosigkeit aus Fleiß, Fülle und Gerechtigkeit gegen die Sachen», die sein eigentliches und zentrales Anliegen sei.<sup>63</sup> Dieser Anspruch indessen, dem Einzelnen und Singulären gerecht zu werden, impliziert auch das Unvollendete, ja Fragmentarische. Gerade dieses, so Anders, beglaubige erst im Nachhinein jeden Systemanspruch: «Denn am Schlusse der Einzelanalysen fällt dem glücklich erstaunten Schreiber das Systematische als Selbstbestätigung zu.»<sup>64</sup>

---

63 In diesem Band, 108.

64 Ebd.

## Editorische Notiz

Sämtliche Ergänzungen der HerausgeberInnen stehen in eckigen Klammern. Offensichtliche Fehler und Irrtümer wurden stillschweigend korrigiert, Anders' Durchsichtskorrekturen übernommen, Textvarianten werden nicht wiedergegeben. Insgesamt wurde eine behutsame Anpassung an die heutige Rechtschreibung vorgenommen, variierende Schreibweisen wurden nach Möglichkeit vereinheitlicht, gesperrter Text und Unterstreichungen kursiviert.

Die englischsprachigen Texte dieses Bandes werden möglichst authentisch wiedergegeben, nur offensichtliche orthographische Fehler oder Irrtümer wurden stillschweigend korrigiert, zahlreiche Eigentümlichkeiten, die auf Anders' damalige Englischkenntnisse zurückzuführen sind, blieben bestehen.

### Editorische Zeichen:

[Text]	Ergänzung der HerausgeberInnen
{...}	Unleserliches Wort
{Text}	Unsicher entziffertes Wort
{.....}	Fehlende Textpassage

## ANHANG





## Literaturverzeichnis

### *Abgekürzt zitierte Literatur*

- Albertina 1956 = Albertina: Rembrandt. Ausstellung im 350. Geburtsjahr des Meisters. Wien 1956.
- Anders 1926 = Anders [Stern], Günther: «Über Gegenstandstypen. Phänomenologische Bemerkungen anlässlich des Buches: Arnold Metzger ›Der Gegenstand der Erkenntnis‹», in: Philosophischer Anzeiger, 1. Jg. (1925/26), 2. Halbbd., 1926, 359–381.
- Anders 1928 = Anders [Stern], Günther: Über das Haben. Sieben Kapitel zur Ontologie der Erkenntnis. Bonn 1928.
- Anders 1944 = Anders [Stern], Günther: «Homeless Sculpture», in: Philosophy and Phenomenological Research, Vol. V, No. 2, December, 1944, 293–307.
- Anders 1961 = Anders, Günther: George Grosz. Zürich 1961.
- Anders 1966 = Anders, Günther: «Vorwort», in: George Grosz: Ecce Homo. Mit einem Vorwort von Günther Anders. Faksimile-Ausgabe nach der 1923 von Wieland Herzfelde im Malik-Verlag, Berlin, herausgegebenen Erstausgabe. Reinbek bei Hamburg 1966, i–viii.
- Anders 1985 = Anders, Günther: Tagebücher und Gedichte. München 1985.
- Anders 1987 = Anders, Günther: Günther Anders antwortet. Interviews & Erklärungen. Hg. v. Elke Schubert, mit einem einleitenden Essay von Hans Martin Lohmann. Berlin 1987.
- Anders 1993 = Anders, Günther: Mensch ohne Welt. Schriften zur Kunst und Literatur. 2. Aufl. München 1993.
- Anders 1993a = Anders, Günther: «George Grosz», in: Anders 1993, 203–237.
- Anders 1993b = Anders, Günther: «Vorwort zu ›Ecce homo‹», in: Anders 1993, 238–248.
- Anders 1993c = Anders, Günther: «Kafka, pro und contra. Die Prozeß-Unterlagen», in: Anders 1993, 45–131.
- Anders 1994 = Anders, Günther: Obdachlose Skulptur. Aus dem Eng-

- lischen von Weiner Reimann. Hg. in Verbindung mit dem Übersetzer v. Gerhard Oberschlick. München 1994.
- Anders 2007 = Anders [Stern], Günther: «Peinture des fous», in: Günther Anders. *Agir pour repousser la fin du monde*. (Tumultes, numéro 28–29). Sous la direction de Christophe David et Karin Parienti-Maire. Paris 2007, 299–314.
- Anders 2015 = Anders, Günther: «Über Rilke und die deutsche Ideologie», in: *sans phrase – Zeitschrift für Ideologiekritik*, H. 7, 2015, 109–131.
- Anders 2017 = Anders, Günther: *Musikphilosophische Schriften. Texte und Dokumente*. Hg. v. Reinhard Ellensohn. München 2017.
- Anders 2018a = Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. 4. durchges. Aufl. München 2018.
- Anders 2018b = Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*. 4. durchges. Aufl. München 2018.
- Anders/Améry 1976 = Anders, Günther: *Brief an Jean Améry*, 28.11.1976, in: Jean Améry. *Werke*, Bd. 8. *Ausgewählte Briefe 1945–1978*. Hg. v. Gerhard Scheit. Stuttgart 2007, 766–767.
- Arendt/Anders 2016 = Arendt, Hannah; Günther Anders: *Schreib doch mal hard facts über Dich. Briefe 1939 bis 1975. Texte und Dokumente*. Hg. v. Kerstin Putz. München 2016.
- Aristoteles, *Poetik* = Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2017.
- Aristoteles, *Politik* = Aristoteles: *Politica*. In: *Aristotelis Opera*. 5 Bände. Nachdruck d. Ausg. 1831. Berlin 1960 f. Bd. 2.
- Ausstellungsankündigung, Sammlung Prinzhorn = *Peintures d'un fou. L'art schizophrénique (documents de la folie créatrice)*, Galerie de la Pléiade, Paris, 11.–30. Januar 1934. Sammlung Prinzhorn, Universitätsklinik Heidelberg.
- Beck 1925 = Beck, Maximilian: «Apologie des absoluten Films», in: *Melos*. 5. Jg., 1925, H. 3, 90–95. Wieder in: Christian Kiening; Heinrich Adolf (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Zürich 2012, 153–157.
- Bergson 1911 = Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinstatsachen*. Jena 1911. [Essai sur les données immédiates de la conscience, 1889]
- Bergson 2013 = Bergson, Henri: *Schöpferische Evolution*. Neu aus dem Französischen übersetzt v. Margarethe Drewsen. Hamburg 2013. [L'évolution créatrice, 1907]

- Bernard 1921 = Bernard, Emile: *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres*. Paris 1921.
- Beyme 2009 = Beyme, Ingrid von: «Anstaltskunst als <wahre Avantgarde>? Die Rezeption von <Irrenkunst> durch die Surrealisten», in: Thomas Röske, Ingrid von Beyme (Hg.): *Surrealismus und Wahnsinn. Surrealism and Madness*. Heidelberg 2009, 153–169.
- Beyme/Hohnholz 2018 = Beyme, Ingrid von; Sabine Hohnholz: *Vergissmeinnicht – Psychatriepatienten und Anstaltsleben um 1900*. Aus Werken der Sammlung Prinzhorn. Berlin, Heidelberg 2018.
- Boccioni 1972 = Boccioni, Umberto: «Bildnerischer Dynamismus», in: *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Hg. v. Umbro Apollonio. Köln 1972, 115–118.
- Boccioni 2016 = Boccioni, Umberto: «Preface to the Catalog of the First Exhibition of Futurist Sculpture», in: ders.: *Futurist Painting Sculpture (Plastic Dynamism)*. Introduction by Maria Elena Versari. Translation by Richard Shane Agin, M. E. Versari. Los Angeles 2016, 185–187.
- Bode 2018 = Bode, Wilhelm; Kaiser-Friedrich-Museum (Hg.): *Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum*. Königliche Museen zu Berlin. 5. Aufl. Reprint. Berlin, Boston 2018 [1904].
- Brecht 1989 = Brecht, Bertolt: *Der gute Mensch von Sezuan*. In: ders.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausg. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei u. Klaus-Detlef Müller. Bd. 6: Stücke 6. Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1989, 175–281.
- Burckhardt 2006 = Burckhardt, Jacob: «Rembrandt», in: ders.: *Neuere Kunst seit 1550*. Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 18. Aus dem Nachlaß hg. v. Eva Mongi-Vollmer und Wilhelm Schlink. München, Basel 2006, 549–609.
- Busoni 2016 = Busoni, Ferruccio: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. 2., erweiterte Ausgabe. Leipzig 1916.
- Cézanne 1946 = Cézanne, Paul: *Letters*. Edited by John Rewald. Third Edition. Oxford 1946 [1941].
- Cézanne 1962 = Cézanne, Paul: *Briefe*. Die neue, ergänzte und verbesserte Ausgabe der gesammelten Briefe von und an Paul Cézanne, aus dem Franz. übertragen und hg. v. John Rewald. Zürich 1962.
- Chamisso 1975 = Chamisso, Adelbert von: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Nach dem Text der Ausgaben letzter Hand u. den Handschriften. Textredaktion Jost Perfahl. Bibliographie u. Anmerkungen v. Volker Hoffmann. Bd. 1. München 1975.
- Daumier 1977 = Daumier, Honoré: *Das lithographische Werk*. Hg. v.

- Klaus Schrenk, mit einem Essay von Charles Baudelaire. 2 Bde. München 1977.
- documenta 1955 = documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel, 15. Juli bis 18. September 1955. München 1955.
- II. documenta 1959 = II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung, 11. Juli–11. Oktober 1959, Kassel. 3 Bände (Malerei, Skulptur, Druckgrafik). Köln 1959.
- Duncan 1927 = Duncan, Isadora: *My Life*. New York 1927.
- Erasmus von Rotterdam 1975 = Erasmus von Rotterdam: *Laus Stultitiae* [Das Lob der Torheit]. Deutsche Übersetzung von Alfred Hartmann, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*. Hg. v. Werner Welzig. 2. Band. Darmstadt 1975, 1–211.
- Feuerbach 1911 = Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Hg. v. G. J. Kern u. Hermann Uhde-Bernays. 2. Bd. Berlin 1911.
- Feuerbach 1992 = Feuerbach, Anselm: «Über den Makartismus, pathologische Erscheinung der Neuzeit», in: Anselm Feuerbachs «Vermächtnis». Die originalen Aufzeichnungen. Hg. u. kommentiert von Daniel Kupper. Berlin 1992, 117–137.
- Frisch/Shiplely 1939 = Frisch, Victor; Joseph T. Shipley: *Auguste Rodin. A Biography*. New York 1939.
- Galliéni 1920 = Galliéni, Joseph: *Mémoires du Général Galliéni. Défense de Paris, 25 Août–11 Septembre 1914*. Paris 1920.
- Goethe 1992 = Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meisters theatralische Sendung, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*. Hg. v. Wilhelm Voßkamp u. Herbert Jaumann. Frankfurt/M. 1992 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 9).
- Goethe 1999 = Goethe, Johann Wolfgang: *Faust*. Hg. v. Albrecht Schöne. 4. überarb. Aufl. Frankfurt/M. 1999 (Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, Bd. 7/1).
- Grosz 1921 = Grosz, George: *Das Gesicht der herrschenden Klasse*. 57 politische Zeichnungen. Berlin 1921.
- Grosz 1930 = Grosz, George: *Die Gezeichneten*. 60 Blätter aus 15 Jahren. Berlin 1930.
- Gulbransson 1977 = Gulbransson, Dagny Bjørnson: *Das Olaf Gulbransson Buch*. München, Wien 1977.
- Haftmann 1954 = Haftmann, Werner: *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954.
- Haftmann 1959 = Haftmann, Werner: «Einführung: Malerei nach 1945», in: II. documenta '59. Kunst nach 1945. Internationale Ausstellung,

11. Juli–11. Oktober 1959, Kassel. 3 Bände (Malerei, Skulptur, Druckgrafik), Bd. 1. Köln 1959, 11–19.
- Herwig 2016 = Herwig, Holger H.: *Marne 1914. Eine Schlacht, die die Welt veränderte?* Paderborn 2016.
- Hoffmann 1940 = Hoffmann, Heinrich (Hg.): *Hans Makart (1840–1884). Katalog der Gedächtnis-Ausstellung anlässlich der 100. Wiederkehr seines Geburtstages.* Salzburg 1940. Residenz-Carabinieriisaal. 28. Mai–31. August. Wien 1940.
- Husserl 1976 = Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie [1913].* Neu hg. v. Karl Schuhmann. Den Haag 1976. (Husserliana. Bd. III,1)
- Husserl 2006 = Husserl, Edmund: *Phantasie und Bildbewußtsein.* Hg. u. eingel. v. Eduard Marbach. Text nach Husserliana, Bd. XXIII. Hamburg 2006.
- Joffre 2008 = Joffre, Joseph: *Maréchal Joffre. Mémoires 1910–1917.* Bd. 1. Paris 2008.
- Kaiser 1998 = Kaiser, Konstantin: «Berthold Viertel und Günther Anders. Eine Freundschaft des Exils», in: Siglinde Bolbecher, Konstantin Kaiser, Peter Roessler (Hg.): *Traum von der Realität. Berthold Viertel.* Wien 1998, 155–169.
- Kant, *Kritik der reinen Vernunft* = Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft.* 1. Aufl. 1781 (A), 2. Aufl. 1787 (B), in: *Kant's gesammelte Schriften.* Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 3 u. Bd. 4. Berlin 1911.
- Kant, *Kritik der Urteilskraft* = Kant, Immanuel: *Kritik der Urtheilskraft.* In: *Kant's gesammelte Schriften.* Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 5. Berlin 1913, 165–485.
- KHM 1955/56 = *Gemälde der Kasseler Galerie kehren zurück.* Ausstellungskatalog. Wien, Kunsthistorisches Museum; Kassel, Hessisches Landesmuseum 1955/56.
- Kiening/Adolf 2012 = Kiening, Christian; Heinrich Adolf (Hg.): *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936).* Zürich 2012.
- Kleist 1990 = Kleist, Heinrich von: *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden.* Bd. 3: *Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften.* Hg. v. Klaus Müller-Salget. Frankfurt/M. 1990.
- Krauss 1930 = Krauss, Reinhard: *Über graphischen Ausdruck. Eine experimentelle Untersuchung über das Erzeugen und Ausdeuten von gegenstandsfreien Linien.* Leipzig: Barth, 1930. Zugl.: Hamburg, Univ., Philosophische Fakultät, Diss., 1928.

- Lassalle 1919 = Lassalle, Ferdinand: Herr Bastiat-Schulze von Delitzsch. Der ökonomische Julian oder Kapital und Arbeit. Berlin 1919. (Gesammelte Reden und Schriften, vollständige Ausg. in 12 Bänden. Hg. v. Eduard Bernstein. Bd. 5)
- Lessing 1759 = Lessing, Gotthold Ephraim: Fabeln. Berlin 1759. In: Deutsches Textarchiv [http://www.deutschestextarchiv.de/lessing\\_fabeln\\_1759](http://www.deutschestextarchiv.de/lessing_fabeln_1759) (abgerufen am 6.7.2020).
- Lessing 1990 = Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in 12 Bänden, Bd. 5/2: Werke 1766–69. Hg. v. Wilfried Barner. Frankfurt/M. 1990.
- Lichtwark 1894 = Lichtwark, Alfred: Makartbouquet und Blumenstrauß. München 1894.
- Lukrez, *Von der Natur* = Lukrez: Von der Natur. Lateinisch – deutsch. Hg. und übers. v. Hermann Diels. Mit einer Einführung und Erläuterungen von Ernst Günther Schmidt und einem Geleitwort von Albert Einstein. 3. Aufl. Berlin 2013.
- Luther 1999 = Luther, Rudolf: Blau oder Braun? Der Volksbund für das Deutschtum im Ausland (VDA) im NS-Staat 1933–1937. Neumünster 1999.
- Marx, MEW 23 = Marx, Karl: Das Kapital, Bd. I. Berlin 1962. (MEW 23)
- Marx/Engels, MEW 3 = Marx, Karl; Friedrich Engels: Die deutsche Ideologie. Berlin 1969. (MEW 3)
- Mörike/Schwind 1918 = Briefwechsel zwischen Eduard Mörike und Moriz v. Schwind. Hg. v. Hanns Wolfgang Rath. Stuttgart 1918.
- Mundy 2010 = Mundy, Peter: The Travels of Peter Mundy, in Europe and Asia, 1608–1667, Vol. IV: Travels in Europe 1639–1647. Hg. v. Richard Carnac Temple. Farnham 2010.
- Nietzsche, KSA 4 = Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe, Bd. 4. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München 1999.
- Nietzsche, KGB II/1 = Nietzsche, Friedrich: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. Abt. II, Bd. 1 (= KGB II/1). Berlin 1977.
- Oechsle/Sponheuer 2015 = Oechsle, Siegfried; Bernd Sponheuer: «Vorwort», in: dies. (Hg.): Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000. Kassel u. a. 2015, 7.
- Pirchan 1954 = Pirchan, Emil: Hans Makart. Wien 1954.
- Platon, *Symposium* = Platon: Symposium. In: Platonis Opera. 5 Bände. Oxford 1900 ff. Bd. 3.
- Platon, *Kratylos* = Platon: Kratylos. In: ders.: Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch. Hg. von Gunther Eigler. Bd. 3. 5. Aufl. Darmstadt 2005, 395–575.

- Praetorius 1619/1996 = Praetorius, Michael: *Syntagma musicum*. Bd. 2: *De organographia*. Wolfenbüttel 1619. Faksimile-Nachdruck. Hg. v. Wilibald Gurlitt, 7. Aufl. Kassel u. a. 1996.
- Prinzhorn 2011 = Prinzhorn, Hans: *Bildneri der Geisteskranken*. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. 7. Aufl. Wien, New York 2011 [1922].
- Read 1957 = Read, Herbert: *Kunst und Gesellschaft*. Deutsche Übersetzung: Inge Lindt. Wien, Frankfurt 1957.
- Rickert 1913 = Rickert, Heinrich: «Vom System der Werte», in: *Logos*. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Bd. IV, 1913, H. 3, 295–327.
- Rilke 1955 = Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Erster Band. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt/M. 1955, 683–726.
- Rilke 1965 = Rilke, Rainer Maria: «Auguste Rodin. Zweiter Teil: Ein Vortrag (1907)», in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 5: *Worpswede, Rodin, Aufsätze*. Hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn. Frankfurt/M. 1965, 203–246.
- Rilke 1987 = Rilke, Rainer Maria: *Briefe*, Dritter Band. Hg. vom Rilke-Archiv in Weimar in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke besorgt durch Karl Alheim. Frankfurt/M. 1987.
- Rilke 1988 = Rilke, Rainer Maria: *Letters on Cézanne*. Edited by Clara Rilke. Translated from the German by Joel Agee. London 1988.
- Rilke 2018 = Rilke, Rainer Maria: *Paul Cézanne*. Die Bilder seiner Ausstellung Paris 1907. Besucht, betrachtet und beschrieben von Rainer Maria Rilke. 57 Gemälde und Aquarelle von Paul Cézanne und 33 Briefe von Rainer Maria Rilke. Rekonstruktion der Cézanne-Ausstellung im Grand Palais, zusammengestellt u. angeleitet von Bettina Kaufmann. Hg. v. Lothar Schirmer. München 2018.
- Rodin 1914 = Rodin, Auguste: *Les Cathédrales de France*. Avec cent planches inédites hors texte. Introduction par Charles Morice. Paris 1914.
- Rohrwasser 2010 = Rohrwasser, Michael: «In Sibirien verstehen wir Kafka besser». *Franz Kafka und der Kalte Krieg*, in: ders., Michael Hansel (Hg.): *Kalter Krieg in Österreich*. Literatur – Kunst – Kultur. Wien 2010, 153–167.
- Rudkin 2005 = Rudkin, David: *Vampyr*. London 2005.
- Schiller 1992 = Schiller, Friedrich: «Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)», in: ders.: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 8: *Theoretische Schriften*. Hg. v. Rolf-Peter Janz unter Mitarbeit von Hans



- Richard Brittnacher, Gerd Kleiner u. Fabian Störmer. Frankfurt/M. 1992, 185–200.
- Schiller 1996 = Schiller, Friedrich: Wilhelm Tell. In: ders.: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5; Dramen IV. Hg. v. Matthias Luserke. Frankfurt/M. 1996, 385–505.
- Schiller 2005 = Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe. Bd. 1. Gedichte. Hg. v. Hans-Günther Thalheim u. a. Berlin 2005 [1980].
- Shakespeare 1998 = Shakespeare, William: Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übers. u. mit Anm. versehen von Frank Günther. 2. Aufl. München 1998.
- Sophokles 1957 = Sophokles: Tragödien. Deutsch v. Friedrich Hölderlin. Hg. und eingeleitet von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt/M. 1957.
- Sponheuer 2015 = Sponheuer, Bernd: «Popmusik und Kunstreligion. Theoretische Überlegungen», in: Oechsle, Siegfried; Bernd Sponheuer (Hg.): Kunstreligion und Musik 1800 – 1900 – 2000. Kassel u. a. 2015, 147–160.
- Stern/Cohn 1994 = Der Briefwechsel zwischen William Stern und Jonas Cohn. Dokumente einer Freundschaft zwischen zwei Wissenschaftlern. Hg. v. Helmut E. Lück u. Dieter-Jürgen Löwisch. Frankfurt/M. u. a. 1994.
- Sternburg 1998 = Sternburg, Wilhelm von: «Um Deutschland geht es uns». Arnold Zweig. Die Biographie. Berlin 1998.
- Sternheim 1926 = Sternheim, Carl: Lutetia. Berichte über Europäische Politik, Kunst und Volksleben. Berlin, Wien, Leipzig 1926.
- SWV = Schütz-Werke-Verzeichnis (SWV): Kleine Ausgabe. Im Auftr. der Neuen Schütz-Ges. Hg. v. Werner Bittinger. Kassel u. a. 1960.
- Taine 1910 = Taine, Hippolyte: Reise in Italien. Zweiter Band. Florenz und Venedig. Aus dem Französischen übertragen von Ernst Hardt. 3.–4. Ts. Jena 1910.
- Tolnay 1973 = Tolnay, Charles de: Hieronymus Bosch. Übers. v. Leopold Voelker. Baden-Baden 1973.
- Tolstoi 1990 = Tolstoj, Leo N.: Religions- und gesellschaftskritische Schriften. Hg. v. Evelies Schmidt u. Paul Dörr. Mehrere Bände. München 1990 ff.
- Voltaire 1980 = Voltaire: Candide ou l'optimisme. Éd. critique par René Pomeau. Oxford 1980. (Les œuvres complètes de Voltaire/The complete works of Voltaire. Bd. 48)
- Wagner 2013 = Wagner, Hans-Peter: William Hogarth. Das graphische Werk. Ein kommentierter Auswahlkatalog. Trier 2013.

- Wagner 1873 = Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig 1873.
- Wegener 2012 = Wegener, Claudia; Jesko Jockenhövel; Mariann Gibbon: 3D-Kino. Studien zur Rezeption und Akzeptanz. Wiesbaden 2012.
- Weidenfeller 1976 = Weidenfeller, Gerhard: VDA. Verein für das Deutschtum im Ausland. Allgemeiner Deutscher Schulverein (1881–1918). Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Nationalismus und Imperialismus im Kaiserreich. Bern, Frankfurt/M. 1976.
- Wellek 1963 = Wellek, Albert: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriss der systematischen Musikwissenschaft. Frankfurt/M. 1963.
- Wilmesmeier 1994 = Wilmesmeier, Holger: Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee «Der absolute Film» (3. und 10. Mai 1925). Münster, Hamburg 1994.
- Wiora 1951 = Wiora, Walter: Art. «Absolute Musik», in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hg. v. Friedrich Blume. Bd. 1. Kassel, Basel 1951, Sp. 46–56.
- Wittenbrink 2006 = Wittenbrink, Theresia: Schriftsteller vor dem Mikrofon. Autorenauftritte im Rundfunk der Weimarer Republik 1924–1932. Eine Dokumentation. Zusammengestellt und bearb. von Theresia Wittenbrink. Hg. Deutsches Rundfunkarchiv. Berlin 2006.
- Wlaschin 2004 = Wlaschin, Ken: Encyclopedia of opera on screen. A guide to more than 100 years of opera films, videos, and DVDs. New Haven, London 2004.
- Wölfflin 1917 = Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 2. Aufl. München 1917 [1915].
- WWV = Deathridge, John; Martin Geck; Egon Voss: Wagner Werkverzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen. Mainz 1986.
- Zola 1959 = Zola, Émile: L'œuvre. Paris 1959.
- Zola [1977] = Zola, Émile: Das Werk. Ins Dt. übertragen von Hans Balzer nach der von Maurice Le Blond besorgten Gesamtausgabe. Mit einem Nachw. von Rita Schober. Gütersloh, Stuttgart, Wien [1977].
- Zone 2007 = Zone, Ray: Stereoscopic Cinema & the Origins of 3-D Film. 1838–1952. Lexington 2007.
- Zone 2012 = Zone, Ray: 3-D Revolution. The History of Modern Stereoscopic Cinema. Lexington 2012.
- Zweig, Findbuch Nachlass 1983 = Findbuch des literarischen Nachlasses von Arnold Zweig (1887–1968). Teil I. Bearbeitet von Ilse Lange. Schriftenreihe der Literatur-Archive, Heft 13. Akademie der Künste der DDR Berlin 1983.

*Von den HerausgeberInnen verwendete Literatur  
(Auswahl)*

- Adriani, Götz: Cézanne. Gemälde. Köln 1993.
- Adriani, Götz: Toulouse-Lautrec. Das gesamte graphische Werk, Bildstudien und Gemälde. Köln 2005.
- Ahl, Diane Cole (Hg.): The Cambridge Companion to Masaccio. Cambridge 2002.
- Allgemeines Künstlerlexikon, Internationale Künstlerdatenbank Online (2009). Berlin, Boston: De Gruyter Saur. (<https://www.degruyter.com/view/db/akl>)
- Baldini, Umberto: L'opera completa di Michelangelo scultore. Mailand 1973.
- Bénédite, Léonce: Le Musée du Luxembourg. Les Peintures. École Française. Paris 1923.
- Berti, Luciano (Hg.): Gli Uffizi. Catalogo Generale. Galleria degli Uffizi. Florenz 1979.
- Bruegel. The painter and his world. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels (Ausstellungskatalog). Brüssel 1969.
- Bulgakowa, Oksana: Sergej Eisenstein. Eine Biographie. Berlin 1997.
- Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre et du musée d'Orsay, IV: Ecole française, L-Z. Paris 1986.
- Duby, Georges; Jean-Luc Daval (Hg.): Skulptur. Von der Antike bis zum Mittelalter. 8. Jahrhundert v. Chr. bis 15. Jahrhundert. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert. 2 Bände. Köln 2006.
- Fossi, Gloria: Die Uffizien. Offizieller Führer. Alle Werke. Neu bearb. Aufl. Florenz, Mailand 2012.
- Frodl, Gerbert: Hans Makart. Werkverzeichnis der Gemälde. Weitra 2013.
- Gärtner, Peter J.: Musée d'Orsay. Kunst & Architektur. Mit Beiträgen v. Martina Padberg, Birgit Sander, Christiane Stukenbrock. Köln 2007.
- Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz: Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts. Berlin Dahlem 1975.
- Gemäldegalerie Berlin: Gesamtverzeichnis. Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz. Berlin 1996.
- Gerson, Horst: Rembrandt Gemälde. Gesamtwerk. Übersetzung aus dem Englischen von Hella Arndt. München 1968.
- Gombrich, E. H.: Die Geschichte der Kunst. Erweiterte, überarbeitete u. neu gestaltete 16. Ausgabe. 11. Aufl. in Broschur. Berlin 2014.

- Grebe, Anja; Erich Lessing, Vincent Pomarède: Der Louvre. Alle Gemälde. Köln 2012.
- Grimm, Claus: Frans Hals. Entwicklung, Werkanalyse, Gesamtkatalog. Berlin 1972.
- Hagen, Rose-Marie; Rainer Hagen: Pieter Bruegel d. Ä.: um 1525–1569. Bauern, Narren und Dämonen. Köln 1994.
- Hans Holbein d.J. – Die Jahre in Basel 1515–1532. Mit Beiträgen von Christian Müller, Stephan Kemperdick u. a. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Basel. München u. a. 2006.
- Herlinghaus, Hermann u. a. (Red.): Der sowjetische Revolutionsfilm. Zwanziger und dreißiger Jahre. Eine Dokumentation. Berlin 1967.
- Hochgeschwender, Michael: Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen. München 1998.
- Hofmann, Werner: Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle. München 2003.
- Hofmann, Werner: Die Karikatur. Von Leonardo bis Picasso. Hamburg 2007.
- Hulst, R.-A. d'; M. Vandenven: Corpus Rubenianum Ludwig Burchard. An illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Ludwig Burchard in twenty-six parts, Pt. 3: Rubens. The Old Testament. London 1989.
- Jaffé, Michael: Rubens. Catalogo Completo. Traduzione di Germano Mulazzani. Milano 1989.
- Klippel, Heike; Florian Krautkrämer: «Wenn die Leinwand zurück schießt. Zur Geschichte des 3D-Kinos», in: Jan Distelmeyer, Lisa Andergassen, Nora Johanna Werdich (Hg.): Raumdeutung. Zur Wiederkehr des 3D-Films. Bielefeld 2012, 45–65.
- Krischel, Roland: Jacopo Robusti, genannt Tintoretto (1519–1594). Köln 2000.
- Kümmel, Birgit (Hg.): Wilhelm von Kaulbach als Zeichner. 1804–1874. Bad Arolsen 2001.
- KHM Wien (Hg.): Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde. Wien 1991.
- López-Rey, José: Velázquez. The artist as a maker with a catalogue raisonné of his extant works. Lausanne, Paris 1979.
- Luckhardt, Jochen u. a.: Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Die Sammlung. München, Berlin 1993.
- Mancinelli, Fabrizio: Die Sixtinische Kapelle. Città del Vaticano 1993.
- Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003.
- Nepi, Giovanna Scirè: Die Accademia in Venedig. Meisterwerke der venezianischen Malerei. München 1991.

- Neumeister, Mirjam: Alte Pinakothek – Flämische Malerei. Hg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München. Ostfildern 2009.
- Parker, K. T.: The Drawings of Hans Holbein in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle. Oxford, London 1945.
- Pedrocco, Filippo: Tizian. Aus dem Italienischen v. Ulrike Bauer-Eberhardt. München 2000.
- Pérez Sánchez, Alfonso E.; Julián Gállego: Goya. Das druckgraphische Werk. Übersetzung: Gina Beitscher, Renate Mayer, Birgit Honikel. München, New York 1995.
- Piovene, Guido (Hg.): L'opera completa del Veronese. Milano 1968.
- Poeschke, Joachim: Die Skulptur der Renaissance in Italien. Bd. 1. Donatello und seine Zeit. München 1990.
- Rouart, Denis; Daniel Wildenstein: Edouard Manet. Catalogue raisonné. Tome 1: Peintures. Lausanne, Paris 1975.
- Schwartz, Gary: Das Rembrandt-Buch. Leben und Werk eines Genies. Aus dem Englischen v. Rosali u. Saskia Bontjes van Beek. München 2006.
- Schwarz, Michael Viktor: Giotto. München 2009.
- Strobl, Andreas: Karl Arnold. Zeichner des Simplicissimus. München 2012.
- Toth-Ubbens, Magdi: Mauritshuis Den Haag. Holländische Malerei. Übersetzt v. Heinz Kövari. Mit 36 Farbtafeln. München, Ahrbeck/Hannover 1967.
- Urbina, José Antonio de (Hg.): Der Prado. I. Die spanische Malerei. München 1988.
- Vigne, Georges: Dessins d'Ingres. Catalogue raisonné des dessins du musée de Montauban. Paris 1995.
- Wildenstein, Daniel: Claude Monet. Biographie et catalogue raisonné. 5 Bände. Lausanne, Paris 1974 ff.

## Abbildungsnachweis

Günther Anders' *Skizze* auf S. 170 stammt aus dem Typoskript «Irrenkunst» (1934), Nachlass Günther Anders, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, LIT 237/W26 (H/23/1/5).

Der *Zeitungsausschnitt* auf S. 351 liegt Anders' Typoskript «Abstracto Painting Machine. Lektüre in der L.A. Times» (1965) bei; Nachlass Günther Anders, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, LIT 237/W88/3/3.

## Personenregister

- Abel, Alfred 398  
Adorno, Theodor W. 454  
Agadshanova-Schutko, Nina  
398  
Aischylos 145  
Albany, Louise Maximiliane  
Caroline Emanuel 311, 437  
Alkibiades 144, 415  
Améry, Jean 417, 466  
Angelico, Fra 325, 438  
Archipenko, Alexander 347  
Arendt, Hannah 419, 433  
Aristophanes 145, 184, 420  
Aristoteles 32, 93, 144, 146, 213,  
398, 406, 415, 466  
Arminius, Jacob Harmenszoon  
434  
Arnold, Karl 79, 404 f., 476  
Arp, Hans 348  
Äsop 122, 411  
Augustinus, Aurelius 330, 378  
Bach, Johann Sebastian 143, 304,  
403  
Bacon, Francis 257  
Balázs, Béla 30, 398  
Baldung Grien, Hans 131, 413  
Balzac, Honoré de 188 ff., 231,  
282, 422, 428  
Barocci, Federico 128  
Bassano, Francesco 131, 413  
Bassano, Jacopo 131, 413  
Bassermann, Albert 35, 399  
Baudelaire, Charles 185, 230, 269,  
427, 468  
Baumeister, Willi 347  
Beckmann, Max 347 f.  
Beethoven, Ludwig van 226, 378,  
403  
Benjamin, Walter 453  
Berg, Alban 301  
Bergson, Henri 193, 422, 466  
Berlioz, Hector 458  
Bernard, Émile 423, 467  
Bernini, Giovanni Lorenzo 182  
Bertin, Louis-François 428  
Beyfuß, Edgar 394  
Bissière, Roger 348  
Bissier, Julius 348  
Bizet, Georges 180  
Boccioni, Umberto 182, 347, 420,  
467  
Böcklin, Arnold 118, 425  
Bode, Arnold 439  
Bonington, Richard Parkes 140  
Bosch, Hieronymus 218, 220,  
223, 262, 426, 472  
Botticelli, Sandro 112, 309  
Boucher, François 188, 412, 421  
Brahms, Johannes 228  
Brancusi, Constantin 347  
Braque, Georges 343, 347  
Brecht, Bertolt 85, 156, 406, 415,  
467  
Brouwer, Adriaen 189

- Bruckner, Anton 245  
 Bruegel, Pieter d. Ä. 6, 189, 218,  
   258–265, 431 f., 474 f.  
 Büchner, Georg 406  
 Buddha 378  
 Bugelski, Bergen Richard 407  
 Burckhardt, Jacob 283, 435, 467  
 Burri, Alberto 349  
 Busoni, Ferruccio 114, 410  
 Butler, Reg 348  
 Calder, Alexander 348  
 Calvin, Johannes 274–277, 286,  
   294  
 Camoin, Charles 423  
 Cappello, Carmelo 348  
 Caravaggio, Michelangelo Merisi  
   da 241, 272, 279, 282, 288  
 Carpeaux, Jean-Baptiste 183, 420  
 Carrière, Eugène 116 f., 410  
 Cassirer, Ernst 193, 422, 452  
 Cato, Publius Valerius 378  
 Cellini, Benvenuto 282  
 Cézanne, Paul 6, 104 f., 120, 160,  
   176, 196–205, 245, 409, 422 ff.,  
   455 f., 467, 471, 474  
 Chagall, Marc 343, 347  
 Chamisso, Adelbert von 397, 467  
 Chaplin, Charlie 32, 76, 84–87,  
   90, 98, 399, 404, 406 f.  
 Chardin, Jean Siméon 129, 135,  
   176  
 Chirico, Giorgio de 347  
 Clair, René 394  
 Cleve, Anna von 235, 427, 429  
 Coffman, Joe W. 396  
 Cohn, Jonas 408, 453, 472  
 Collantes, Francisco 131, 413  
 Colleoni, Bartolomeo 332, 439  
 Comte, Auguste 199  
 Correggio, Antonio Allegri da  
   288 f., 321  
 Courbet, Gustave 139 f., 267, 414  
 Coward, Noël 405  
 Cranach, Lucas d. Ä. 134  
 Dalí, Salvador 178  
 Darwin, Charles 186, 385  
 Daubigny, Charles-François 139  
 Daumier, Honoré 73, 76, 78, 81,  
   125 f., 137, 215, 220, 353, 403 ff.,  
   412, 467  
 David, Jacques-Louis 227 f., 230,  
   427  
 Delacroix, Eugène 177, 225, 228,  
   409  
 Delaunay, Robert 343, 347  
 Delteil, Joseph 397 f.  
 Descartes, René 132, 413  
 Disney, Walt 75, 195, 403 f.  
 Döblin, Alfred 398, 453  
 Donatello 308, 317 f., 320, 438,  
   476  
 Dreiser, Theodore 399  
 Dreyer, Carl Theodor 23–27, 33,  
   397 f., 457  
 Dreyfus, Alfred 187, 421  
 Dubuffet, Jean 343, 348  
 Dukas, Paul 403  
 Duke, James Buchanan 177  
 Duncan, Isadora 191, 422, 468  
 Dürer, Albrecht 213, 232  
 Dyck, Anton van 128, 138, 140,  
   245, 411, 414  
 Eggeling, Viking 394  
 Einstein, Albert 182, 362 f., 374,  
   470  
 Eisenstein, Sergej M. 5, 44 f.,  
   398 ff., 474  
 El Greco 105, 113, 261, 336, 410 f.  
 Elisabeth I., Königin von  
   England 151  
 Elsheimer, Adam 288  
 Epiktet 145



- Epstein, Jean 397
- Erasmus von Rotterdam 233 f.,  
265, 428, 432, 468
- Ernst, Max 154, 343, 347
- Eyck, Jan van 136, 189, 213, 414
- Fautrier, Jean 343, 348
- Ferber, Herbert 348
- Ferdinand, Österreich, Kardinal-  
infant, Erzherzog 243, 256
- Feuerbach, Anselm 244, 246, 249,  
429 f., 468
- Feuerbach, Henriette 430
- Feuerbach, Ludwig 146, 415
- Fichte, Johann Gottlieb 146
- Foch, Ferdinand 56, 402
- Fourment, Hélène 243, 429
- Fragonard, Jean Honoré 336
- Franz, von Assisi, Heiliger 377
- Freud, Sigmund 150
- Freundlich, Elisabeth 458
- Friedrich II., Preußen, König  
375, 443
- Fritsch, Werner von 377, 444
- Froben (Frobenius), Johann 233,  
428
- Fugger, Kaufmannsfamilie,  
14./15. Jh. 232
- Gabo, Naum 348
- Gaddi, Agnolo 314, 437
- Gaddi, Gaddo 314, 437
- Gaddi, Taddeo 314, 437
- Galliéni, Joseph 56, 402, 468
- Gandhi, Mahatma 153, 175, 416,  
419
- Garbo, Greta 43
- Gardiner, Becky 399
- Gauguin, Paul 201
- Geiger, Moritz 452
- Giacometti, Alberto 348
- Giorgione 308, 337, 437, 439
- Giotto 309 ff., 331, 340, 437 f., 476
- Gluck, Christoph Willibald 226
- Goebbels, Joseph 388 f.
- Goethe, Johann Wolfgang 182,  
185, 205, 218, 304, 311, 363, 378,  
386, 421, 424, 426, 437, 468
- Gogh, Vincent van 26, 132, 134,  
137, 171 f., 176, 192, 201 f., 214
- Gonzalez, Julio 343, 347
- Gorky, Arshile 348
- Goya, Francisco de 6, 78, 81,  
112 f., 141, 213, 215–219, 223,  
405, 409, 412, 425 f., 460, 475 f.
- Goyen, Jan van 276
- Grimm, Jacob 161, 164 f., 173, 418
- Grimm, Wilhelm 161, 164 f., 173,  
418
- Grosz, George 6, 78, 81, 213,  
219–223, 353, 405, 425 f., 460,  
465, 468
- Gulbransson, Olaf 73, 403 f.,  
468
- Gutzkow, Karl 244, 429
- Haftmann, Werner 342, 344, 439,  
468
- Hals, Frans 132, 255, 267, 275 f.,  
282, 298, 318, 336, 341, 412 f.,  
475
- Hannibal 306, 378
- Hartung, Hans 343, 348
- Hauptmann, Gerhart 211, 362,  
370, 425
- Heartfield, John 454 f., 460
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
146 f., 155, 199, 302, 332, 439
- Heidegger, Martin 447, 452
- Heine, Thomas Theodor 404
- Heinrich IV., Frankreich,  
König 247, 430
- Heinrich VIII., England,  
König 234 f., 428
- Hepworth, Barbara 348

- Heraklit, von Ephesos 201, 423  
 Herzberg, Oskar 158, 162–165,  
 169, 173, 416 ff.  
 Hindenburg, Paul von 386, 402,  
 445  
 Hirschfeld-Mack, Ludwig 394  
 Hitler, Adolf 55 f., 76 ff., 82, 223,  
 252, 307 f., 343, 357, 383–386,  
 389, 393, 401 f., 405, 445, 458  
 Hobbema, Meindert 96, 407  
 Hobbes, Thomas 255, 431  
 Hoffmann, E. T. A. 114, 410  
 Hoflehner, Rudolf 348  
 Hofmannsthal, Hugo 246, 252  
 Hogarth, William 73, 76, 223,  
 403, 472  
 Holbein, Ambrosius 233, 428  
 Holbein, Hans 6, 133, 225 f., 228,  
 231–236, 412, 427 ff., 475 f.  
 Hölderlin, Friedrich 415, 472  
 Homer 230, 428  
 Horaz 306  
 Horkheimer, Max 454  
 Hugo, Victor 179, 188, 420  
 Hulewicz, Witold 419  
 Husserl, Edmund 119, 147, 401,  
 411, 447, 449, 452, 469  
 Ibsen, Henrik 43, 147  
 Ihering, Herbert 35–39, 41 ff., 398  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique  
 6, 125, 133, 198, 220, 225–232,  
 411, 427 f., 476  
 Isabella, Spanien, Infantin,  
 Erzherzogin 243  
 Jacobsen, Robert 348  
 Jantzen, Hans 452  
 Jeanne, d'Arc 378, 397 f.  
 Jesus Christus 163, 185, 234, 242,  
 280, 314, 337 f., 378, 428, 434,  
 436 f.  
 Joffre, Joseph 56, 402, 469  
 Jolowicz, Ernst 158, 168, 417  
 Joseph II., Heiliges Römisches  
 Reich, Kaiser 245  
 Joyce, James 124  
 Jul, Christen 397  
 Jutzi, Phil 398  
 Kafka, Franz 357, 441  
 Kandinsky, Wassily 343, 347, 350,  
 440  
 Kant, Immanuel 18, 20, 146 f.,  
 332, 378, 394 ff., 413, 469  
 Karl V., Heiliges Römisches  
 Reich, Kaiser 247, 430  
 Cassandra, Fiktive Gestalt 378  
 Kaulbach, Wilhelm von 78, 353,  
 405, 441, 475  
 Kemeny, Zoltan 343  
 Kierkegaard, Søren 199  
 Kirchner, Ernst Ludwig 347 f.,  
 440  
 Klee, Paul 312, 343, 347  
 Kleist, Heinrich von 27, 397, 469  
 Kokoschka, Oskar 347  
 Krauss, Reinhard 138, 414, 469  
 Kues, Nikolaus von 437  
 Lacan, Jacques 417  
 Landers, Lew 407  
 Lassalle, Ferdinand 387, 445, 470  
 Lassaw, Ibram 348  
 Laurens, Henri 343, 348  
 Laval, Pierre Etienne 77, 404  
 Lean, David 405  
 Léger, Fernand 343, 347, 394  
 Lehár, Franz 399  
 Lenin, Wladimir Iljitsch 55, 245,  
 401 f.  
 Leonard, Jack 407  
 Leonardo da Vinci 136, 138, 213,  
 293, 352, 411 f., 414, 475  
 Leoncavallo, Ruggero 396  
 Lessing, Gotthold Ephraim 127,

- 332, 388, 407, 411 f., 439, 445,  
470
- Lévy-Bruhl, Lucien 157, 417
- Lichtenberg, Georg Christoph  
403
- Lichtwark, Alfred 252, 430 f.,  
470
- Lincoln, Abraham 378
- Lindau, Paul 35, 399
- Lipchitz, Jacques 348
- Lippi, Filippino 316, 438
- Loo, Magdalena van 283, 435
- Lothar, Rudolph 399
- Loyola, Ignatius von 261
- Ludendorff, Erich Friedrich  
Wilhelm 55, 401 f.
- Ludwig, Emil 190, 422
- Ludwig I., Bayern, König 405
- Lukrez (Titus Lucretius Carus)  
328, 438, 470
- Luther, Martin 234, 428
- Mack, Max 399
- Maeterlinck, Maurice 212
- Makart, Hans 6, 237, 244–253,  
429 ff., 468 ff., 474
- Malewitsch, Kasimir 347
- Manessier, Alfred 348
- Manet, Édouard 6, 112, 114 ff.,  
176, 200 f., 215, 229 f., 245, 258,  
265–270, 409–412, 428, 431 ff.,  
476
- Mantegna, Andrea 117, 131, 233,  
411, 413
- Manzù, Giacomo 348
- Marca-Relli, Corrado 348
- Marc, Franz 347
- Marcks, Gerhard 348
- Maria, Frankreich, Königin  
s. Medici, Maria de'
- Maria I., England, Königin 225,  
427
- Marie Luise, Spanien, Königin  
217, 426
- Marini, Marino 348
- Marx, Karl 26, 222, 385, 397, 426,  
470
- Marx, Roger 423
- Masaccio 268, 284, 309, 315 f.,  
321, 330, 433, 435, 437 f.
- Matisse, Henri 198, 347
- Matta, Roberto Echauren 343,  
348
- Maulbertsch, Franz Anton 245
- Maximilian I., Heiliges Römisches  
Reich, Kaiser 250
- Meadows, Bernard 348
- Medici, Familie 311, 437
- Medici, Giuliano de' 435, 437
- Medici, Maria de' 238, 242, 248,  
297, 429 ff., 436
- Meléndez, Luis 412
- Metternich, Klemens Wenzel  
von 246
- Meunier, Constantin 183, 420
- Meyerbeer, Giacomo 199
- Michaux, Henri 343
- Michelangelo Buonarroti 128,  
180, 193, 240 f., 265, 274, 279,  
284, 299 f., 308, 311, 316, 320,  
325 f., 336, 340, 415, 420, 422,  
434 f., 437 ff., 474
- Millet, Jean-François 120, 411
- Milton, John 150, 416
- Minguzzi, Luciano 348
- Miró, Joan 347
- Mondrian, Piet 347
- Monet, Claude 116 f., 123, 131,  
200, 203, 245, 266, 347, 410 f.,  
413, 423, 476
- Moore, Henry 348
- Mörike, Eduard 429, 470
- Morus, Thomas 234, 428

- Mose, Biblische Person 378  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 135,  
   179, 420  
 Munch, Edvard 160  
 Mundy, Peter 434, 470  
 Murillo, Bartolomé Esteban 133,  
   241, 411  
 Murphy, Dudley 394  
 Musič, Antonio 348  
 Mussolini, Benito 405  
 Myron 187  
 Napoleon I., Frankreich, Kaiser  
   219, 228, 230, 374–378, 386,  
   427 f., 443 f.  
 Nay, Ernst Wilhelm 348  
 Nelson, Horatio 374, 443  
 Nicholson, Ben 348  
 Nietzsche, Friedrich 146 f., 186,  
   199, 317, 378, 385, 387, 393, 415,  
   438, 470  
 Nikolaus II., Russland, Zar 402  
 Nolde, Emil 347  
 Offenbach, Jacques 410  
 Orozco, José Clemente 455  
 Ostade, Adriaen van 276  
 Oswald, Richard 397  
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da  
   168, 418  
 Pal, George 405  
 Paulus, Apostel 260  
 Percier, Charles 437  
 Perikles 187, 378  
 Perrault, Charles 406  
 Perugino 228  
 Pesellino 132, 413  
 Petrus, Apostel, Heiliger 377  
 Pfitzner, Hans 418  
 Phidias 144, 187  
 Philipon, Charles 404  
 Philipp IV., Spanien, König 238  
 Picabia, Francis 394  
 Picasso, Pablo 229, 312, 343, 347,  
   460, 475  
 Pinthus, Kurt 426  
 Pirchan, Emil 429 f., 470  
 Pissarro, Camille 117, 200 f., 203,  
   266  
 Platon 144, 146, 184, 187, 227,  
   317, 337, 378, 415, 420, 423,  
   470  
 Poe, Edgar Allan 21, 396 f.  
 Pollock, Jackson 344, 348, 439  
 Polykleitos 187  
 Poussin, Nicolas 131 f., 228, 411,  
   413  
 Praetorius, Michael 130, 412, 471  
 Praxiteles 182  
 Prinzhorn, Hans 159, 164 ff.,  
   417 f., 466 f., 471  
 Proust, Marcel 128, 412  
 Prud'hon, Pierre-Paul 131 f., 413  
 Puvis de Chavannes, Pierre 131,  
   177, 201, 268  
 Quisling, Vidkun 77, 404 f.  
 Raffael 226, 228 ff., 270, 300, 411,  
   433  
 Raimondi, Marcantonio 433  
 Read, Herbert 347, 440, 471  
 Redon, Odilon 347  
 Reger, Max 127  
 Reinhardt, Max 92, 252, 406, 456  
 Rembrandt, Harmensz van Rijn  
   6, 96, 110 ff., 115, 135, 271 f.,  
   274–300, 308, 317, 336, 407,  
   409, 411, 414, 433–436, 455, 465,  
   467, 474, 476  
 Reni, Guido 134, 414  
 Renoir, Auguste 201, 213, 336  
 Richier, Germaine 348  
 Richter, Hans 394  
 Richter, Ludwig 251, 430  
 Rickert, Heinrich 109, 409, 471

- Rijn, Titus van 135, 271, 292, 295,  
414, 434 f.
- Rilke, Rainer Maria 174 ff., 178 f.,  
203 f., 214, 419, 423 f., 426, 466,  
471
- Rilke-Westhoff, Clara 423 f.
- Robison, Arthur 399
- Rodin, Auguste 6, 174, 178–195,  
245, 273, 418 ff., 422, 455, 468,  
471
- Röhm, Ernst 378
- Rorschach, Hermann 350, 440
- Rothschild, Alphonse de 419 f.
- Rothschild, Familie 179, 419
- Rouault, Georges 347
- Rousseau, Jean-Jacques 227,  
427
- Rousseau, Théodore 139
- Rowohlt, Ernst 442
- Rubens, Peter Paul 6, 137 f., 143,  
150, 237, 239 ff., 244–250, 252,  
254–257, 275, 280 f., 294, 297,  
314, 411, 415, 429 ff., 434, 436,  
475
- Rude, François 147, 415
- Russell, Bertrand 458
- Rüseemayer, Johann 430
- Rüseemayer, Katharina 430
- Ruttmann, Walther 394
- Sackheim, William 407
- Salomon, Ernst von 367, 442
- Santomaso, Guiseppe 348
- Saul (I. König Israels) 22, 285,  
292, 397, 435
- Sauvage, Henri 181, 420
- Scharff, Edwin 348
- Schelling, Friedrich Wilhelm  
Joseph 146 f.
- Schiller, Friedrich 40, 227, 311,  
386, 399, 427, 437, 471 f.
- Schlegel, August Wilhelm 124
- Schlemmer, Oskar 347
- Schmeling, Max 362, 370
- Schnitzler, Arthur 43
- Schopenhauer, Arthur 147
- Schulze, Wolfgang s. Wols
- Schuschnigg, Kurt 56, 402
- Schütz, Heinrich 15, 395, 472
- Schwind, Moritz von 244, 429,  
470
- Schwitters, Kurt 343, 347
- Sedlmayr, Hans 440
- Seitz, Gustav 348
- Seurat, Georges 200
- Seymour, Jane 427
- Seyß-Inquart, Arthur 402
- Shakespeare, William 150, 255,  
257, 404, 472
- Signorelli, Luca 117, 410 f.
- Simmel, Georg 185, 421
- Siquenza (Siguenza), José de 220,  
426
- Sisley, Alfred 200, 266
- Slesinger, Stephen 75, 404
- Sokrates 187
- Sophokles 145, 415, 472
- Spitzweg, Carl 114
- Stadler, Toni 348
- Staël, Nicolas de 348
- Sternberger, Dolf 7, 361–368, 370,  
442
- Sternberg, Josef von 41, 399
- Stern, Clara 408, 450 f., 454
- Sternheim, Carl 126, 412, 472
- Stern, William 408, 450–453, 472
- Stoffels, Hendrickje 112, 283, 295,  
409, 435
- Stokowski, Leopold 403
- Stolberg-Gedern s. Albany,  
Louise
- Strauss, Richard 252
- Stravinsky, Igor 270, 403

- Struther, Jan 405  
 Stuck, Franz von 353, 441  
 Taine, Hippolyte 254, 431, 472  
 Tauber, Richard 39, 399  
 Tiepolo, Giovanni Battista 215,  
   336  
 Tintoretto 117, 240, 261, 299, 308,  
   335 f., 340, 410 f., 439, 458, 475  
 Tizian 230, 240, 246, 261, 267,  
   270, 317, 336, 412, 428, 433, 476  
 Tolnay (Tolnai), Charles de 264,  
   426, 432, 472  
 Tolstoi, Leo (Lev Nikolaevič)  
   199, 338, 378, 439  
 Toulouse-Lautrec, Henri de 79,  
   405, 474  
 Truman, Harry S. 353  
 Tschaiakowsky, Peter Iljitsch 403  
 Tudor, Mary s. Maria I., England,  
   Königin  
 Turner, William 140  
 Uylenburgh, Saskia van 283 f.,  
   286, 294 f., 435  
 Veiller, Bayard 399  
 Velázquez, Diego 112, 129, 133,  
   135, 189, 215, 241, 267, 270,  
   411 f., 414, 475  
 Verdi, Giuseppe 399  
 Vermeer, Jan 150, 276  
 Veronese, Paolo 240, 244, 246 f.,  
   429 f., 476  
 Verrocchio, Andrea del 182, 439  
 Viani, Alberto 348  
 Vieira da Silva, Maria Elena 343,  
   348  
 Viertel, Berthold 7, 372, 442 f.,  
   457, 469  
 Viertel, Salka 443  
 Vincenzo I., Mantua, Herzog  
   240 f.  
 Volland, Ambroise 423  
 Voltaire 245, 375 f., 378, 443, 472  
 Wagner, Richard 15, 88 f., 156,  
   180, 183, 185, 199, 228, 230, 250,  
   378, 395, 415, 421, 427, 473  
 Watteau, Antoine 105, 111, 114,  
   130, 135 f., 410 ff., 414  
 Weber, Carl Maria von 226  
 Weber, Max 108  
 Welles, Orson 443  
 Wellington, Arthur Wellesley  
   of 374, 443  
 Wells, H. G. 443  
 Werner, Anton von 353, 441  
 Wertheimer, Max 452  
 Weyden, Rogier van der 136, 414  
 Whitman, Walt 376  
 Wiesing, Lambert 449  
 Wigman, Mary 183, 420  
 Wilhelm, Hans 398  
 Wilhelm II., Deutsches Reich,  
   Kaiser 266, 386, 445  
 Wimperis, Arthur 405  
 Winter, Fritz 348  
 Wolfe, Thomas 344  
 Wölfflin, Heinrich 413, 452, 473  
 Wols 343 f., 348, 439  
 Wotruba, Fritz 348  
 Wyler, William 405  
 Zadkine, Ossip 348  
 Zelka, Charlotte 452  
 Zola, Émile 115, 187, 196 ff., 203,  
   245, 269, 279, 410, 421, 423, 473  
 Zweig, Arnold 6, 142–146,  
   148–151, 414 f., 441, 453, 472 f.  
 Zweig, Stefan 398



Günther Anders  
Schriften aus dem Nachlass

*Musikphilosophische Schriften*  
Texte und Dokumente  
Herausgegeben von Reinhard Ellensohn

2017. 417 Seiten. Leinen

Dieser Band versammelt sämtliche Schriften zur Musik von Günther Anders aus den Zwanziger- und Dreißigerjahren, darunter die als Habilitation geplante Studie «Philosophische Untersuchungen über musikalische Situationen» sowie musiksoziologische Schriften. Biographie und Werk des Philosophen erscheinen durch diese Texte in einem neuen Licht. Darüber hinaus liefert der Band einen wichtigen Beitrag zur musikphilosophischen Ideengeschichte.

*Die Weltfremdheit des Menschen*  
Schriften zur philosophischen Anthropologie  
Herausgegeben von Christian Dries

2018. 544 Seiten. Leinen

Günther Anders' Schriften zur philosophischen Anthropologie finden sich in diesem Band zusammengestellt, allen voran den bisher unveröffentlichten Text «Die Weltfremdheit des Menschen» von 1929/30 und die Rückübersetzung des Aufsatzes «Pathologie de la liberté. Essai sur la non-identification», erschienen 1936. Sie erschließen ganz wesentlich das Frühwerk des bedeutenden Philosophen. Sein radikal offenes Menschenbild könnte in der Kritik an populistischen und totalitären Bewegungen zeitgemäßer kaum sein.



