

Der Gott und der Künstler

Von KURT BADT

Aus dem unüberschbaren, heute sicherlich noch von niemand wirklich übersehenen Bau der Philosophie Friedrich Nietzsches ragt ein Satz heraus, der — für viele von Ihnen eine bloße Blasphemie und eine Sinnlosigkeit — doch für das Wahrzeichen unserer Zeit erklärt worden ist. Dieser Satz heißt: *Gott ist tot*.

Nicht zufällig hat ihn der einflußreichste Philosoph der Gegenwart, Martin Heidegger, zum Thema einer Abhandlung gemacht. Er hat, um zu zeigen, daß dieser Satz nicht bloß eine persönliche und ungewichtige Äußerung Nietzsches, sondern eine allgemeinere Erkenntnis des neunzehnten Jahrhunderts sei, darauf hingewiesen, daß er bereits bei dem jungen Hegel, im Jahre 1802, vorkommt. Nach Nietzsches Aussage ist es dieser Satz, der erklärt, was am Zustande seiner Philosophie wie am allgemeinen Geisteszustand unserer vom Nihilismus bestimmten Epoche schuld ist: Gott ist tot, der oberste aller Werte, der Grund aller Werte ist unwirksam geworden. Mit der Entwertung dieses Wertes ist die Ordnung unserer geistigen Welt zusammengebrochen. Daher ist Nietzsches Philosophie wie ein Trümmerhaufen, wie von einem Erdbeben zusammengerissen und übereinander gestürzt; ein Sinnbild vom Chaos unserer Zeit.

Doch lassen sich in dem aphoristischen Durcheinander von Nietzsches Philosophie gewisse Grundkonstruktionen, fundamentale Zusammenhänge erkennen. So scheint es mir, daß der furchtbare Satz, der den Tod Gottes aussagt, und zu dem Nietzsche hinzugefügt hat, „und wir haben ihn getötet“, erst ganz verstanden werden kann, wenn man einen zweiten Gedanken Nietzsches zu ihm hinzudenkt: das ist seine Idee vom Heraufkommen des Künstlers als des höchsten Menschen, als des einzig in sich selbst Sinnvollen, um dessen Existenz willen die ganze übrige Menschheit besteht, er, der allein — als schöpferischer Mensch — sie rechtfertigt, er, dessen „Kunst mehr wert ist als die Wahrheit“.

Dies ist eine Idee schon des jugendlichen Nietzsche, konzipiert, als ihm die traditionellen höchsten Werte der christlichen Kultur zusammenbrachen, unter dem Einfluß von Schopenhauers Pessimismus entstanden, verwirklicht gesehen in der Gestalt Richard Wagners. Später hat Nietzsche dieses Ideal der Menschheit fallen lassen. Als höchsten Menschen hat er dann den Philosophen gesehen, den Umwerter aller Werte, sich selbst in der Gestalt Zarathustras, der von dem heiligen Einsiedler im Walde fortging und sagte: „Sollte es denn möglich sein! Dieser alte Heilige hat in seinem Walde noch nichts davon gehört, daß Gott todt ist.“ Aber auch dieser Philosoph, der den Übermenschen lehrte, in dem der ungläubige Mensch überwunden werden sollte, hat sich als Künstler gesehen, als Dichter, als Schaffenden, der die Tafeln

alter Werte zerbrach. Er hat von sich gesagt: seine Seele hätte nicht reden, sondern singen sollen.

Der Künstler, der Musiker, der Dichter, sie alle sind — nach unserer traditionellen Überzeugung — in der Nähe des Gottes. Im Besitz eines geheimnisvollen Wissens und Könnens erscheinen sie gott-begnadet, inspiriert, ja gott-ähnlich. Fragt man aber, wie verhalten sie sich zu dem Gotte, wie der Gott zu ihnen, so bleiben die Antworten verworren, dunkel, unbestimmt. Vor allem für die verschiedenen Arten Künstler lauten sie ganz verschieden. Denn in früheren Zeiten galten die Bildner in Stein und Erz, die Maler und Baumeister nicht zusammen mit den Dichtern und Musikern als Künstler. Das ist erst eine moderne Zusammenfassung, die aus der Romantik stammt, und irreführend genug ist.

Im Altertum standen allein die Musiker und die Dichter unter dem Schutze Apollos und der Musen, während die Bauenden (und Maler und Bildhauer waren ursprünglich nur Diener am Bau) zu den Handwerkern rechneten, in Griechenland sogar zum Stande der Unfreien, der Zweitklassigen, die zur Teilnahme am Staatswesen für ungeeignet erachtet wurden. So in Hellas bis zur Zeit Alexanders des Großen. Noch viel später, im 2. Jahrhundert nach Christi Geburt, tischte der Satiriker Lukian die alte Anschauung auf. Er erzählt, wie ihm, als er noch bei einem Bildhauer in der Lehre war, im Traum die Göttin der Rhetorik erschien (das ist die Göttin der Rede, der Sprache, des geschulten Denkens) und sagte: „Auch wenn du Phidias und Polyklet würdest und viele herrliche Werke schüfest, werden deine Kunst zwar alle preisen, aber kein einziger unter den Betrachtern, wenn er bei Vernunft ist, würde wünschen, deinesgleichen zu sein; denn, wie weit du es auch bringen magst, du wirst doch als Banause, als Handwerker, als Handarbeiter angesehen werden.“

Allerdings gab es auch andere antike Auffassungen. Blicken wir nach Ägypten, so lehrt uns eine in Paris erhaltene Inschrift das Folgende: Unter den Königen Chaseschem, Zoser oder Cheops seien „die uralten Schriften mit den Worten des Gottes Ptah wiederaufgefunden worden und hätten die Werke der Künstler ermöglicht“. Hier galt der Gott als Lehrer der Meister; er weihte sie in die Technik ein, das geheime Wissen um die Praxis der Ausführung. Ptah war keine unbedeutende Gottheit; er war der Gott der ägyptischen Hauptstadt Memphis; sein Oberpriester führte den Titel Oberleiter der Künstler.

Im vorderen Orient, im Kulturkreis zwischen Euphrat und Tigris galt, im 4. Jahrtausend vor Christi Geburt, die Weisheit der Kunst als vom Himmel inspiriert. Sie stand ausschließlich im Dienste der Religion; diese bestimmte ihre Vorstellungen. Zahlreiche Inschriften aus der Zeit um 2600 betonen, daß die Bauten in Assur und Babylon mit ihrem Schmucke nach himmlischen Modellen gemacht worden seien, die der König in Visionen und Tempelträumen gesehen habe. Auf einem Friesen dieser Zeit ist dargestellt, wie der König Gudea von Lagas von der Mondgottheit die Instrumente zum Bau eines Tur-

mes empfängt; ein sichtbarer Ausdruck der Beziehung zwischen Gott und Künstler, bei der hier der König als Mittler auftritt. Auf dem darunterliegenden Streifen desselben Reliefs ist der König dargestellt, wie er, dem Mondgotte folgend, den Pickel und andere Bauwerkzeuge zum Bau hinträgt.

Von der Feierlichkeit dieser religiösen Aufgaben, von der Gott-begnadetheit der Künstler, dem Schutz, der Unterweisung, dem Befehl der Götter, die sie in hochfeierlichen Akten empfangen, empfing die Kunst damals eine ihrer konstituierenden Eigenschaften, eine Feier ihres Gegenstandes zu sein, ihn nur im Akte des Feierns erkennen und darstellen zu können; eine Eigenschaft, die sich erhalten hat, lange nachdem die religiösen Antriebe erloschen und die enge Verbindung der Künstler mit dem Gotte durch priesterliche Gelehrsamkeit und weltliche Ansprüche zerstört worden war.

Aber auch im hellenistischen Griechentum, das zahlreiche Anregungen aus dem Orient empfing, brach sich allmählich eine Auffassung Bahn, die den Künstler nicht mehr als niedrigen Handwerker sah. Das eindrucksvollste Beispiel für die veränderte Auffassung ist eine Erörterung des Rhetors Dio Chrysostomos aus dem 1. Jahrhundert nach Christi Geburt. Unter Domitian aus Rom verbannt, wo er gelehrt hatte, zog Dio durch die Welt, bis er unter Nerva zurückkehren konnte und am Hofe Trajans zu großen Ehren gelangte. Auf seinen Reisen kam dieser Apostel griechischer Bildung auch nach Olympia, um dort den Festspielen beizuwohnen. Aber er konnte ihnen kein Interesse abgewinnen. Sein Geist war gefangen durch die majestätische Gestalt des Zeus, die er im Tempel nahe der Kampfbahn gesehen hatte. Es war die Gold-Elfenbein-Statue von der Hand des Phidias, etwa 500 Jahre vor seiner Zeit geschaffen. Sie inspirierte Dio Chrysostomos zu Gedanken über die Natur des Göttlichen. Er sah nicht nur die größte Leistung künstlerischen Könnens, sondern er empfand auch die moralische Wirkung dieses Wunderwerkes auf den Betrachter; beruhigend und besänftigend, gewährte es ihm Anteil an seinem majestätischen Frieden, und er dachte, daß jeder vom Schicksal Geschlagene und Verfolgte vor diesem Bildwerk alle Schrecken und Qualen des sterblichen Lebens vergessen müsse. — Dio reflektierte dann über die Quellen unserer Idee von Gott und die Stellung der Künste in der Religion. Er schrieb: unsere Vorstellung von Gott ist eingeboren, ursprünglich, allgemein bei allen Menschen; sie ist das Ergebnis unserer höheren Vernunft und der Betrachtung der Weltordnung, des Kosmos. Diese ursprüngliche Intuition in das Göttliche findet ihren Ausdruck im Genius des inspirierten Dichters, sie formt aber auch die wahrnehmbaren Formen des Diesseits in der Hand des bildenden Künstlers. Die bildenden Künste verwirklichen, was die alten Sänger ausgesprochen haben. — Wohl könnte einer den Phidias anklagen, er habe versucht, ein sichtbares Bild von dem Weltenherrscher zu geben, den kein sterbliches Auge je erblickt hat; aber Dio verteidigt ihn: Phidias habe zwar nicht das universale Bildnis erreicht, das Homer von Zeus gegeben hat; aber er habe in diesem majestätischen und gütigen Antlitz die Würde und das Wesen des Zeus besser dargestellt als der Dichter. Er habe den milden König, den Vater, den Erhörer des Gebetes, den Bewahrer der

Weltenordnung gezeigt. Und zwar von Zeus selbst inspiriert, aus der Einweihung durch den Gott. Damit war der Künstler zum Range eines Dichters, ja sogar über ihn hinaus erhoben.

Immerhin wurde diese Vorstellung damals nicht verallgemeinert; sie galt für den einen Phidias, dessen überragendes Genie allgemein anerkannt und gerade auf diese Weise von den übrigen Künstlern abgehoben wurde.

Vergleicht man die im allgemeinen für Künstler geltenden Vorstellungen mit den über die Dichter geläufigen, so bleibt eine bedeutende Verschiedenheit. Die Dichter galten den Griechen für Gott-besessen; es sei charakteristisch für sie, sagt Plato, daß sie im Wahnsinn, in der *manía*, das eigentlich Dichterische zu sagen befähigt würden, in einem Zustande, von dem sie keine Rechenschaft zu geben vermöchten, in dem ihr Verstand und ihre Vernunft zum Schweigen gebracht sei.

Die Dichter pflegen zu Beginn ihrer Werke, oder ihrer Rezitationen, die Musen um ihren Beistand anzurufen, die Töchter des Zeus und der Mnemosyne, des Erinnerens; so zum Beispiel Ovid in den Metamorphosen:

„Kündet, ihr Musen, nun, ihr göttliche Hilfe des Sängers, —

Wißt ihr es doch, denn euch entgeht Vergangenes nicht . . .“

Eine solche Besinnung auf das Vergangene, die die Dichter damit in sich selbst herbeibesworen, — und wem fielen dabei nicht sogleich C. C. Jungs Archetypen ein! — kennen die Künstler nicht. Wenn der Gott ihnen hilft, gewährt er ihnen ganz etwas anderes; nämlich: er lehrt sie die Regeln, die Urmaße, die göttlichen Proportionen und dergleichen, lauter Mittel der Ausführung, des Arbeitsprozesses, des Schaffens. Und das Schaffen — im Gegensatz zum Erzählen und Preisen mit Worten — ist es nun, das den Kern der Beziehung zwischen dem Künstler und dem Gotte ausmacht. Dabei ist zu berücksichtigen, daß dieses Schaffen erst langsam die Bedeutung gewinnt, die wir heute damit zu verbinden pflegen. Daß dies aber geschah und wie es geschah, dafür traten wieder religiöse Voraussetzungen in Wirksamkeit: nämlich die Konzeption eines schaffenden Gottes, wie er von den Juden zuerst gedacht und wie er von dem Christentum übernommen worden ist; und zweitens, die Idee von der Gottebenbildlichkeit des Menschen.

Diese zweite war bereits in Ägypten und in Babylon bekannt, jedoch nur auf die Könige beschränkt, in denen sich die Götter erneuerten, die den Gott vertraten und dergleichen mehr. „Der Mensch ist ein Schatten Gottes, der Sklave ist der Schatten des Mannes, der König aber ist gleich Gott“, heißt es in einem assyrischen Briefe. Auch bei den Griechen und Römern findet sich der Gedanke, einzelnen durch Adel der Seele, Kraft, Schönheit oder Weisheit, durch ungeheures Wollen oder durch ungeheure Erfolge ausgezeichneten Menschen eine gott-artige Natur zuzuschreiben. So glaubte man an die Identität des Philosophen Pythagoras von Samos († 500 v. Chr.) mit Apollo und erwies dem Sophocles († 406 v. Chr.) als Heros göttliche Ehren. Romulus wie seine Gattin Hersilia, eine Sabinerin, wurden als Götter verehrt. Von Augustus wußte noch der Verfasser der *Mirabilia Romae* im 13. Jahrhundert, daß „die Senatoren ihn von solcher Schönheit fanden, daß

ihm niemand in die Augen schauen könne, und von solcher Umsicht und Friedfertigkeit, daß er sich den ganzen Erdkreis unterworfen habe. Deshalb hätten sie gesagt, sie wollten ihn anbeten, quia Deitas est in te“. Augustus lehnte zwar zu seinen Lebzeiten diese Ehrung ab, sie war aber seit Caesars Tode für die verstorbenen Imperatoren üblich. Der Brauch war, wie so vieles andere, aus den Diadochenstaaten nach Rom gekommen. Daß aber menschliche Größe im allgemeinen etwas Göttliches sei, das bezeugt Cicero im zweiten Buche seiner Schrift *De Natura Deorum* mit den Worten: „nemo vir magnus sine aliquo adflatu divino umquam fuit“.

Es war aber von entscheidender Bedeutung, daß das Judentum den Gedanken entwickelte, es sei der Mensch, also jeder Mensch, und keineswegs nur der privilegierte König ein Ebenbild der Gottheit, und zwar, wie sich bei dem pneumatischen Charakter des jüdischen Gottes von selbst versteht, ein Ebenbild im Geiste. Dadurch wurde es möglich, auch andere, nicht königliche Menschen von hervorragender Begabung und Leistung unmittelbar dem Gotte zu verbinden, wie etwa die Propheten, die zum Teil niederer Herkunft waren, — bis schließlich ein noch intensiverer Gehalt der Gottesebenbildlichkeit im Menschen von der christlichen Dogmatik entwickelt wurde. Danach besteht die Ebenbildlichkeit darin, daß der Mensch allein als *imago Dei* der Empfänger der Gnade sein kann. Damit war zwar ursprünglich die vergebende und erlösende Gnade gemeint; aber es war doch allzu natürlich, daß, bei dem vorzüglich und mehr und mehr auf das Diesseits gerichteten Interesse der Menschheit der schon im Leben sichtlich besonders Begnadete in den Ruf kam, die Gottesebenbildlichkeit durch seine Werke in hervorragender Weise zu bezeugen. Ist also der Ursprung dieser Gedankengänge jüdisch, so ist die Idee des weltenschaffenden Gottes, der die Welt aus dem Nichts erschuf, in noch höherem Grade eine Besonderheit des jüdischen Denkens.

Vergleichen wir: Der griechischen Götterwelt des Olymp ging ein anderes Göttergeschlecht voraus. Vor diesem aber war das Chaos, der dunkle gährende Raum, in dem alle Dinge ungestaltet verborgen lagen. Wie dies auch immer vorzustellen sei; etwas bestand vor den frühesten Göttern, und diese gingen aus diesem ewig Seienden, Nicht-entstandenen hervor. Griechische Götter zeugten, aber sie erschufen nichts. Oder, philosophisch, mit den Worten des Anaximander, gesprochen: der Anfang der Dinge ist das Unendliche. Das ist etwas, das keinen Anfang hat. — Oder mit Parmenides: Zu denken ist nur das Seiende. Das ist ungeboren. Denn was für einen Ursprung willst du für das Seiende ausfindig machen? Weder aus dem Seienden kann es hervorgegangen sein, sonst gäbe es ja ein anderes Sein vorher, noch kann ich dir gestatten, seinen Ursprung aus dem Nichtseienden zu denken. Denn aus ihm könnte nicht sein Gegenteil hervorgehen. „Unbeweglich liegt das Sein . . . ohne Anfang und Ende. Alle Dinge aber, Erde, Sonne und Mond und der allumfassende Äther . . . erfüllt eine heiße Kraft, geboren zu werden.“ Sie also sind nach dieser Vorstellung auch schon immer da, wenn auch ungeboren. In keinem Falle aber werden sie von einer göttlichen Macht er-

schaffen. „In dem allerzeugenden Urgrund des Werdens“, schreibt Werner Jaeger, „gleichviel wie man ihn näher bestimmte, fand das philosophische Denken der Griechen zugleich den Inbegriff alles Göttlichen enthalten.“

Dort aber, wo die Spekulation sich um das Erfassen und Vorstellen des Übergangs vom Chaos zum Kosmos bemühte, schaffte sie zwar die Gestalt des Weltenbaumeisters, des Demiurgen, aber nicht als schaffenden Künstler im modernen Sinn, sondern entweder, wie bei Plato, im Timaios als Messenden mittelst der Proportion, „dem schönsten der Bänder“ oder als Handwerker, als Weber, Sticker, Töpfer oder Schmied, wie E. R. Curtius ausgeführt hat. Es ist ein Handwerker, der die Materie mühsam bearbeitet.

Nun trat zwar auch im griechischen Denken jener uns aus dem Alten Testament geläufige Gedanke der Ebenbildlichkeit des Menschen mit der Gottheit auf. Plato, im Protagoras, sagt: „Da der Mensch am Göttlichen teilhatte, so glaubte er, infolge seiner Verwandtschaft mit der Gottheit . . . an Götter.“ Da aber der griechische Gott nicht schöpferisch gedacht war, konnte aus dieser Ähnlichkeit für den damaligen Menschen nicht die uns geläufige Vorstellung vom schaffenden Künstler entstehen.

Noch ein anderes Beispiel: die sumerisch-babylonische Lehre von der Weltentstehung. Das babylonische Weltschöpfungsglied beginnt mit den Worten:

Als oben der Himmel noch nicht bekannt war,
Unten die Erde mit Namen noch nicht gerufen war,
Als Apsu der Uranfängliche, der alles erzeugte,
Mummu Tiamat, die Mutter von allem,
Ihre Wasser in eins zusammen mischten, . . .

.....

Da wurden die Götter gebildet.

Die Welt ist also nicht geschaffen, sondern aus der Urflut geworden; oder, wie es schon Philo sagte: „Die Astrallehre der Chaldäer lehrt, daß der Kosmos nicht das Werk der Gottheit sei, sondern die Gottheit umfasse.“ Auch der vorderasiatischen Mythologie ist also der schaffende, der Schöpfer Gott ursprünglich unbekannt. Dagegen machten sich später, unter den semitischen Eroberern des Landes, andere Vorstellungen geltend, die wiederum auf die jüdischen gewirkt haben werden, — ein Problem, das hier nicht erörtert werden kann. Danach war der Mensch das „in das Kleid des Leibes gebannte“ Bild des göttlichen Geistwesens; erschaffen von denen, „deren kunstvolle Formen als unmöglich zu fassen, schwer anzuschauen“ galten. Der Götter Antlitz heißt es, ist „leuchtend“, ihre Erscheinung „strahlt Feuer aus“, die Göttin Istar ist von einem Strahlenkranz umgeben; lauter Züge, die später in Europa wieder auftauchten. Diese Götter waren es, die die Menschen nach ihrem Bilde schufen, aber wesentlich: nach dem Bilde ihrer Leiber.

Wie immer die höchst komplizierten Verbindungen der ursprünglichen christlichen Lehren mit diesen asiatischen Vorstellungen gewesen sein mögen, zum Beispiel bei Johannes; wie immer sie dann durch Griechisches beeinflusst wurden: im christlichen Europa hat die Spekulation über die zwei größten Probleme des Menschen, nämlich über das Wesen der Gottheit

und den Verbindungsweg vom Menschen zu Gott und von Gott zum Menschen durch die Vorstellung des schaffenden Gottes unter den zu Gott aufsteigenden, sich ihm annähernden, von ihm zugleich Angesprochenen und Erwählten gerade die bildenden Künstler bevorzugt. Solange wenigstens, wie die Welt des Auges vor der Welt des Klanges den Vorrang beansprucht hat, und das ist bis zum 17. Jahrhundert. In der Welt des Wortes konnte nämlich, nach der Überzeugung dieser Zeiten, seit den Offenbarungen der Heiligen Schrift nichts Göttlich-Neues mehr verkündet werden. Das galt sogar für Dante, den seine Zeitgenossen und Nachfahren mit scheuer Bewunderung betrachteten, weil er in der Hölle, auf dem Läuterungsberge, ja im Paradiese geweilt habe, dem sie aber doch keine göttliche Inspiration zubilligten. So haben sich denn auch die Dichter des Humanismus, Petrarca und später Tasso und Ariost an die heidnischen Götter gehalten, und mit ihnen noch viel später Goethe und Hölderlin, an die Götter, an die sie sonst nicht glaubten, deren Existenz sie aber im Bereich der Kunst als Mächte des Gelingens doch in ganz neuer Weise für wahr hielten. Charakteristisch dafür Goethes bekannter Satz: „Wir sind naturforschend Pantheisten, dichtend Polytheisten, sittlich Monotheisten.“ Doch will ich dagegen, der Gerechtigkeit wegen, ein paar merkwürdige Sätze anführen, die er zehn Tage vor seinem Tode gesprochen und die Eckermann aufgezeichnet hat: „Wenn man die Leute reden hört, sagte Goethe, so sollte man fast glauben, die seien der Meinung, Gott habe sich seit jener alten Zeit ganz in die Stille zurückgezogen und der Mensch wäre jetzt ganz auf eigene Füße gestellt und müsse sehen, wie er ohne Gott und sein tägliches unsichtbares Anhauchen zurecht komme. In religiösen und moralischen Dingen gibt man noch allenfalls eine göttliche Einwirkung zu, allein in Dingen der Wissenschaften und Künste glaubt man, es sei lauter Irdisches und nichts weiter als ein Produkt rein menschlicher Kräfte.“

Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die einzigen sind und daß auf allen Gebieten der Kunst eine Unzahl trefflicher Geister gewirkt hat, die vollkommen so Gutes hervorgebracht als jene Genannten. Allein, waren sie so groß als jene, so überragten sie die gewöhnliche Menschennatur in eben dem Verhältnis und waren ebenso gottbegabt als jene . . . so ist Gott nun fortwährend in höheren Naturen wirksam, um die geringeren heranzuziehen.“

Fragt man nun nach den einzelnen Stadien, die diese Vorstellung der Gottbegabtheit der Künstler durchlaufen hat, so läßt sich zeigen, daß bereits in den ersten christlichen Jahrhunderten der Boden für sie bereitet worden ist. Für den Periegeten Pausanias, im zweiten Jahrhundert n. Chr., war es eine Selbstverständlichkeit, daß jedes große Kunstwerk ein Entheon, etwas vom Gotte Eingeebenes ist. Kallistratos (3. Jahrhundert n. Chr.) sagte: die Hände des bildenden Künstlers werden „von der Huld eines göttlichen Anhauches“

berührt. Sicherlich war er von östlichen Vorstellungen beeinflusst, wenn er von dem Bildhauer Skopas schrieb, er ließ „seine von Gott erfüllte Seele auf seine Werke überströmen“. Aber erst im Mittelalter wurde die Vorstellung des schaffenden Gottes philosophisch ausgebildet, auf welcher ruht, was wir schließlich als die Lehre vom Genie zu verstehen gelernt haben.

Wenn die mittelalterlichen theologisch-philosophischen Denker sich fragten, welche Eigenschaften Gott als Schöpfer zugesprochen werden müßten, und zwar durch die Vernunft wie nach dem Zeugnis der Heiligen Schrift und zufolge der anerkannten Autoritäten, so gelangten sie etwa zu folgenden Ergebnissen: Thomas von Aquino in der *Summa Theologica*, begonnen 1266: „Alle natürlichen Dinge sind von der göttlichen Kunst — ab arte divina — hervorgebracht, woher sie gewissermaßen Kunstwerke aus der Hand Gottes selbst sind.“ Gott selbst also besaß die *ars*, das ist das Wissen um das Machen, in dem sich die mittelalterliche Vorstellung von der Regelmäßigkeit der Kunst kristallisiert, die nach überlieferten Vorschriften für Formen und Farbgebung und nach Vorlagen arbeitete. Um die Gestirne, die Erde, die toten und die lebenden Wesen schaffen zu können, mußte Gott sie sich vorgestellt haben, er mußte Ideen von jedem zu schaffenden Ding besessen haben, und zudem eine Einsicht in die Technik, wie man solche Ideen in die Materie umsetzt, sie in ihr verwirklicht. Mit diesen Gedanken im Sinne sagt St. Bonaventura, alle Dinge hätten eine dreifache Existenz: in *materia*, *intelligentia*, et in *arte aeterna*. Die *intelligentia* war für ihn wichtig, das heißt die Vorstellung der Dinge im göttlichen Geiste war für ihn wichtig, weil er nur so erklären konnte, wie der menschliche Geist die materiellen Dinge verstehen kann. Das geschieht, weil sie einst und zuerst im Geiste bestanden haben und dies einstige Zugehören zum Geiste noch immer bewahren. Aus dieser ihrer, durch die Materie nun verborgenen Gleichartigkeit mit dem Geiste erkennt sie derselbe.

Die Dinge aber haben ihre Stelle auch in *arte aeterna*, im Prozeß der göttlichen Schöpfung, in der Kunst, die sie macht, im Vermögen Gottes, das ihre idealen Formen der Materie einwirkt.

Indem die *ars aeterna* Gottes mit ideenhaft vorausgesehenen Bildern (*ideae exemplares* nennt sie der heilige Augustinus) arbeitet, zeigt sie Gott schon sehr nahe dem schaffenden Künstler, dessen Produzieren auf genau dieselbe Weise erklärt wird. Auch er schaut, intuiert, Ideen; er entwirft Ideenskizzen, und nach ihnen arbeitet er, nach der Ansicht vieler Philosophen, seine Werke in der für sie vorbestimmten Materie, seinem Material.

Die *ars aeterna* Gottes aber ist ein Ausfluß seiner Güte, zu deren Wesen es gehört, daß sie wirken will und wirken muß. Denn das Gute will sich mitteilen. Sie fließt ihrer Natur nach auf anderes über, nach dem alten Satz: *bonum est diffusivum sui*, das Gute ist ein Ergießen seiner selbst.

Und wieder spüren wir hier bereits die Nähe des Künstlers, seinen unwiderstehlichen, nicht zu hemmenden Drang, sich in Werken mitzuteilen, der ja viel stärker ist als der moralisch gute Drang des Menschen, sich im Wohltun zu ergießen.

Und noch eine weitere Übereinstimmung: wie ein Künstler seinen Werken den Stempel seines Geistes aufdrückt, so hat Gott seinen Werken die Wahrheit, Güte und Schönheit seines ewigen Seins mitgeteilt; nach den Worten des heiligen Thomas von Aquino: „Ich sage, weil Gott alles durch seinen Intellekt bewirkte, brachte er alles in der Ähnlichkeit mit seinem Wesen hervor.“

Hier aber muß eine wichtige Unterscheidung betont werden, die das Mittelalter streng zwischen dem Göttlichen und dem menschlichen Schöpfer gezogen hat. Es sagt: wohl geht jede Schöpfung auf etwas Ursprüngliches, das vorher nicht da war; sie ist, wie es in der damaligen Sprache heißt: *productio ex nihilo sui*, eine Hervorbringung aus nichts seinesgleichen, sofern die bewirkte Form nicht vorher vorhanden war. Das ist so bei Gott wie bei dem Künstler. Aber nur die Schöpfung Gottes ist *productio ex nihilo subjecti*, Hervorbringung aus keinerlei dem Schöpfungsprozeß Unterworfenen. *Subjectum* bedeutet hier das für die Schöpfung gebrauchte Material, das sich die schöpferischen Ideen unterwerfen; und ein solches war eben bei der Wertschöpfung nicht vorhanden; hier fehlte auch die Materie, aus welcher und an welcher die Form bewirkt werden konnte.

Ausdrücklich weist Theophilus, bereits kurz nach 180 nach Christi Geburt, auf den Unterschied hin: „Was wäre Großes daran, wenn Gott aus einer vorhandenen Materie die Welt gemacht hätte? Bildet doch auch ein menschlicher Künstler, wenn er irgendwoher einen Stoff erhält, aus ihm, was er will.“ Ähnlich haben Tertullian, Ambrosius und Augustinus geschrieben: „Gerade durch Gottes freien Willen zur Schöpfung und die Schöpfung aus dem Nichts ist er grundsätzlich von aller Kreatur geschieden.“

Das Moment des freien Willens im göttlichen Schöpfungsakt ist in unserem Zusammenhange ebenfalls von Bedeutung. Es führt in die eigentliche Un-ergründbarkeit Gottes. Nach dem heiligen Augustin darf man für diesen freien Schöpfungswillen Gottes keinen weiteren höheren Grund mehr suchen. Damit stehen wir aber wieder unserer Vorstellung vom schaffenden Künstler nahe, der im Gegensatz zum praktisch Handelnden, der Zwecke verfolgt, und im Gegensatz zu dem Forscher, der durch ein Wissenwollen getrieben ist, aus einem freien und unerklärlichen Impuls zu schaffen scheint. Zwar seine Freiheit erscheint zugleich auch als äußerste Notwendigkeit, als ein aus seinem Inneren hervorgehender Zwang, in Analogie zu der einzigen in Gott auffindbaren Notwendigkeit, nämlich seiner Notwendigkeit: zu existieren, die daraus folgt, daß Gott *ens a se*, das aus Sich-Selbst-Seiende, ist. Gottes Existenz ist nicht zufällig, denn solche Zufälligkeit setzte eine Ursache seiner Existenz voraus. Aus sich seiend, ist er zugleich das *ens necessarium*, notwendiges Sein.

Solch notwendiger Art ist auch die künstlerische Existenz, aber — unbekannt und unerforschlich in ihren Ursprüngen — betätigt sie sich doch im innersten Bezirk ihres Tuns frei; um ganz und gar, um wirklich künstlerisch zu schaffen, muß der Künstler allen äußeren Zwang hinter sich lassen und sich einzig auf sein Werk konzentrieren. Wir nehmen nun an, daß in diesem freien Wirken, präziser gesagt, nur sofern er frei wirkt, der Künstler sich und sein Wesen ganz verwirklichen kann. Vom Widerstande der Materie ab-

gesehen, der immer besteht. — Ist er in dieser Hinsicht dem Gotte verwandt? darauf gibt es zwei Antworten. Die katholische Kirche lehrt: nein; denn es sei durchaus nicht notwendig, daß Gottes Wesen sich in der Erschaffung der Welt ganz erschöpft und ausgewirkt habe. Das Gegenteil behaupten die Pantheisten, Männer wie Abälard, Malebranche und Leibniz. Nach ihrer Meinung wirkt Gott, dessen zeitloser Schöpfungsakt ja nie endet, und der überall in der Welt schöpfend weiter wirkt, stets alles, was Er und wie Er kann, um seine eigene Vollendung zu erreichen. Das in dieser Vorstellung enthaltene Evolutionsmoment, der Gedanke eines sich verwirklichenden Gottes, hat offenbar für die Vorstellung vom modernen Menschen und vor allem vom modernen Künstler eine eminente Bedeutung erhalten. Das um so mehr, als auch die katholische Kirche eine hohe Vollendung der Welterschöpfung nicht hat leugnen wollen; nicht wegen der alltäglichen Erfahrung, die ja hier nur bedenklich zu stimmen vermag, sondern aus logischen Gründen, wegen des Weltenurhebers Vollkommenheit, Ewigkeit und Unveränderlichkeit, wegen des Ursprungs der Welt aus der göttlichen Intelligenz, die den Schöpfungsplan konzipierte, — rücksichtlich des erhabenen Zweckes der Schöpfung, der Verherrlichung Gottes zu dienen, und, viertens, wegen der Art und Weise der Ausführung, die ohne Kraftentfaltung und Anstrengung erfolgte.

Schließlich: die Ideen Gottes, aus deren Schau er die Dinge der Welt geschaffen hat. Sie befinden sich nicht, wie bei Plato, in einer besonderen Welt über den Himmeln. Vielmehr sind sie, nach dem heiligen Augustinus: die Abbilder der göttlichen Vollkommenheiten; sie sind in Gott, und zwar ungeformt, unveränderlich und stetig, in divina intelligentia habentur.

Nun hat zwar der Mensch an diesen Ideen keinen Teil, aber der Künstler trägt doch, soviel er an kreatürlichen Ideen besitzt, das heißt wandelbaren und niemals in ihren Formen ganz sicher erkannten Ideen, er trägt, sage ich, diese Ideen in sich, erblickt sie nicht außerhalb seiner selbst. Wohl kann man, analogisch sprechend, sagen: der Künstler ist die Form aller seiner Schöpfungen, wie das Robert Grosseteste, Bischof von Lincoln, 1175—1253, von Gott sagte: „ich denke, es ist durchaus wahr, daß Gott die Form aller Dinge ist.“

„Ein Wesen aber“, fährt Grosseteste fort, „das Form ist, besitzt notwendigerweise auch Schönheit. Denn wo die Materie ganz Form geworden ist, da herrscht Übereinstimmung mit sich selbst, und das ist Schönheit. Je mehr ein Ding sich nämlich seiner eigenen Form nähert, desto mehr gewinnt es Vollkommenheit und Vollständigkeit. Form ist ja nichts anderes als die *completio rei sive perfectio*, ihr Kompletztsein und ihre Perfektion. Da aber Gott die vollkommenste Vollständigkeit und Vollendung ist, so ist er die schönste denkbare Form. Grosseteste in seiner monumentalen mittelalterlichen Rede-weise formuliert: *Deus igitur est — Gott also ist — perfectio perfectissima, completio completissima forma formosissima et species speciosissima*, der Superlativ der Vollkommenheit, der Vollendung, der Form und der Qualität.

Zu der Zeit, da diese Sätze niedergeschrieben wurden, dachte gewiß niemand daran, bei irgendeinem Menschen auch nur eine entfernte Ähnlichkeit

zu diesen Eigenschaften Gottes zu suchen. Später aber, in einer Epoche gesteigerten Selbstbewußtseins und größerer gedanklicher Unabhängigkeit, als einzelne überragende Individuen gerade auf dem Gebiete der Darstellung des Schönen unerhörte Leistungen vollbrachten, da entwickelte sich per analogiam der Gedanke vom Menschen, der inwendig voll schöner Formen sei, Spiegelungen der ursprünglichen göttlichen Schönheit, die er außen in Kunstwerken verwirkliche; und damit drang langsam auch die Vorstellung ein, daß ein solcher Mensch in Übereinstimmung mit sich selbst, in einer fast übermenschlichen Sicherheit seiner eigenen Individualität sich befinde, und zufolge der in seinem Geiste anwesenden Ideen etwas Vollkommenes besitze. Gelegentlich tauchte diese Vorstellung schon im 13. Jahrhundert auf. Der Franziskaner Alexander von Hales hat dafür die Formulierung: *artifex vero secundum rationem dicitur perfectus*, der Künstler wird vernunftgemäß ein vollkommener genannt.

Noch einmal müssen wir zu Gott zurückkehren. Er, der vollendete Form und höchste Schönheit ist, ist zugleich auch der Inbegriff des Wahren. Ja, diese Eigenschaft ist die ältere an ihm, die früher erkannte. Wie jedes Ding, das volle Formen angenommen hat, nicht nur schön geworden ist, sondern auch ganz seinem Wesen entspricht und damit wahr ist, in seinem wahren Wesen existiert, so ist Gott, der ganz und ewig Form ist, wahres Sein schlechthin.

Der Mensch, der nun Schönes in innerer Sicht wahrzunehmen vermag, gelangt zufolge der ursprünglichen Zusammengehörigkeit von Schön und Wahr, das zwar in der irdischen Welt getrennt erscheint, aber selbst hier eine innere Verbindung mit dem Ursprung bewahrt haben muß, er gelangt — auch auf Grund seiner Gottebenbildlichkeit — dazu, in seinen schönen Formideen Wahres zu schauen.

Nach einem Satz von Thomas von Aquino aus dem Kommentar zu den göttlichen Namen, wahrscheinlich um 1260 entstanden, enthält das Schöne eine Kraft der Einsicht. Auch in der Summa hat er diesen Gedanken vertreten: *pulchrum respicit vim cognoscitivam*, das Schöne blickt zurück, ist bezogen auf die Erkenntniskraft. Es wird erkannt durch die Einsicht, nämlich in die Grundbedingungen der Harmonie; es vermittelt aber auch diese Einsicht. So muß denn auch ein Mensch, der vorzüglich Schönes zu sehen befähigt ist, an der Erkenntniskraft teil haben, und zwar in ganz besonderer Weise. Er gelangt nicht durch logisches Denken, durch Vernunft und Verstand, zum Erkennen, sondern durch ein unmittelbares Schauen des Wesens der Dinge. — Was immer dies Wesen sein möge, — und hier liegt in der Tat eines der größten Rätsel der Kunstphilosophie, — der Künstler, dem die Gabe zugeschrieben wird, Wesen der Dinge in seinen Werken zu erkennen, verdankt diese Bestimmung dem Vorbilde der göttlichen Natur.

Wiederum, auch diese Eigenschaft hat das christliche Mittelalter dem Künstler nur zögernd, in wenigen Momenten zugeschrieben. Zu Beginn der Neuzeit aber, seit dem 15. Jahrhundert vorzüglich, wurden diese und die vorher aufgezählten Eigenschaften Gottes in einem langen Prozeß mehr und

mehr auf die Person des schaffenden Künstlers übertragen. Es begann der bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts dauernde Prozeß der Säkularisierung des Gottesbegriffes zum Künstlerbegriff des Genies.

Das zu sehen, haben wir unsere Aufmerksamkeit ausschließlich auf die damals führenden Zentren von Malerei und Plastik zu richten, auf Florenz und Rom, wo im 15. und 16. Jahrhundert alle Entscheidungen über die Kunst gefallen sind, im Schaffen wie im Denken, und von deren Vorbild jahrhundertelang die Kunstpraxis ganz Europas mehr oder minder abhängig gewesen ist.

Als zwischen 1400 und 1430 in Florenz die neue Malerei und Skulptur der Generation Brunellesco, Donatello, Masaccio sich Bahn brach, schien eine neue Art von Künstlertypus die Welt zu betreten. Das waren nicht mehr die — in metaphysischem Sinn verstanden — demütigen Handwerker der früheren Zeit. Es waren große Persönlichkeiten, die ihre metaphysischen Bindungen in ganz neuem Sinne dachten; die ihr höchstes Verdienst darin sahen, daß sie das Vorbild der Alten, der Römer, wieder erreicht hatten, die aber in Wirklichkeit das Moment eines hoch gesteigerten Individualismus in die Kunst einführten, der sich weitgehend im Diesseitigen erfüllte. Dessen waren sie und ihr Verherrlicher Leone Battista Alberti sich durchaus bewußt. Sie verstanden sich nicht mehr als sündige und büßende Kreaturen, im unendlichen Abstand von Gott und angewiesen auf den Heils- und Gnadenweg als einzigen Zugang zu ihrem Schöpfer, sondern sie fühlten sich durch ihre außergewöhnliche Begabung Ihm näher, von Ihm bevorzugt, auf dem Wege zu Ihm, zufolge der höheren Einsicht in sein Wesen Ihm — verwandt. Gerade ihre freie Schaffenskraft, die von den mittelalterlichen Bindungen sich befreit hatte, bestärkte sie in diesem Gefühl, und sie waren dabei getragen von einer allgemeinen Bewegung, von einer allgemeinen Veränderung im Bewußtsein der Menschheit zur Freiheit und zur Ähnlichkeit mit dem Schöpfer. Die Seele eines jeden einzelnen, so dachte man, sei in ihrer lebendigen Tätigkeit davon der Beweis. Die Aktivität gewann den Vorrang vor der Kontemplation, und damit erhielt sie einen höheren Wert, der geeignet war, sie wiederum zu steigern, meinte man doch, durch ihre rastlose Tätigkeit werde die Seele zu ihrer Rettung vor der Hölle beitragen. Diese Auffassung beeinflusste tief das Verhalten des Menschen in der Welt, im Politischen, im Kulturellen; es führte dazu, die Stellung der Künstler zu heben, die sich als Schaffende *kat'exochen* nun sehr rasch an die vorderste Reihe, an die Spitze der gesamten kulturellen Tätigkeiten schoben. Man kann den Umschwung an einem Beispiel deutlich machen. Ein Satz von Meister Eckart: *ars, in quantum ars est, imago est*, Kunst als Kunst ist Abbildung, nämlich der göttlichen Schöpfung, wurde nun so verstanden, daß er bedeute: Kunst als Kunst ist Abbild des göttlichen Schaffens.

Die nächstfolgende Generation der Florentiner Künstler, Perugino, Botticelli, Signorelli war bereits im Besitz so vieler wissenschaftlicher Kenntnisse, Perspektive, Anatomie, Geschichte, Optik, daß sie darin ihren Rang ausgedrückt fand. Zum Religiösen waren ihre Beziehungen ausgesprochen un-

sicher; ein großer Teil Heidentum fand bei ihnen Eingang, dem dann Savonarola entgegentrat.

Die ältere Tradition wurde wieder aufgenommen und fand ihren vorläufig höchsten Ausdruck bei Leonardo da Vinci. Er war Schöpfer aus wissenschaftlicher Erkenntnis und vertiefte sein Erkennen, indem er es zu Kunstwerken umschuf. Sein vielseitiges Forschen, seine philosophische Spekulation, seine langsame, von vielem Nachdenken begleitete und immer wieder aufgehaltene Art der künstlerischen Tätigkeit, die ihn kaum ein Werk vollenden ließ, brachten ihn in den Ruf eines Magiers, der am Wissen um die höchsten Geheimnisse teilhat. Seine Ambition, obwohl sie sich naturwissenschaftlich gab, war doch metaphysischer Natur; er wollte von den Erscheinungen zu dem Wesen der Dinge vordringen, zu den ihr Wachstum, ihre Veränderungen beherrschenden Kräften und Gesetzen; sie erkennend, wollte er zum Interpreten der Geheimnisse, der Absichten des Schöpfergottes werden. Soweit zu gehen, fühlte er sich durchaus berufen. Er glaubte, er könne *trasmutarsi nella propria mente di natura*, sich in den Geist der Natur verwandeln, der ja Gottes Geist ist.

In seinen Aufzeichnungen sagte er: der Maler will eine Schönheit sehen, die ihn begleitet; er ist imstande, sie zu erschaffen. Von allem Sichtbaren, seien es schreckliche Untiere, komische Szenen, sei es Lächerliches oder Rührendes, ist er der Herr und der Gott. Er kann hervorbringen, was er will. Täler und Berge, große Ebenen und das Meer, von allem ist er der Herr. — In der Tat: was es in der Welt an Wesen, seien sie nun gegenwärtig oder bloß eingebildet, gibt, das ist zuerst im Geiste des Malers — und dann in seinen Händen.“ Für diese Hände hatte er eine besondere Verehrung. „Sie sind so außerordentlich, daß sie am Gesehenen harmonische Verhältnisse herzustellen vermögen, so schnell, wie das Auge den Gegenstand auffaßt.“

Hier haben wir den Maler bereits ganz mit der Terminologie des mittelalterlichen Schöpfergottes beschrieben: In seiner Phantasie besitzt er die Ideen, und seine Hände erschaffen, souverän, wie Gottes Hände, auf Grund derselben harmonischen Schönheiten, die Gott einst den Harmonien des Kosmos zugrunde legte. *Tutte operazioni del pittore meravigliosissime*, schreibt Leonardo; alle Tätigkeiten des Malers sind höchst wunderbar; sie sind wunderbar wie das Wirken Gottes in der Natur. Sie sind nicht etwa Nachahmungen des Natürlichen, sondern Neu-schöpfungen, Wieder-erschaffungen desselben aus dem Geiste, der sie schuf. Denn, die vom Künstler dargestellten Dinge leben ebenso, ja noch mehr als die vom Menschen wahrgenommenen. „Wir schließen“, sagt Leonardo, „daß die Malerei nicht nur eine Wissenschaft ist (das heißt ein Weg des Erkennens), sondern vielmehr etwas Göttliches, das die lebenden Werke Gottes wieder-erschafft.“ „Daher“, fährt er fort, „bewirkt die Göttlichkeit, die das Wissen des Malers ausmacht, daß sein Geist sich in etwas dem göttlichen Geiste Ähnliches verwandelt.“ Sein Geist aber heißt *ingegno*. Das ist der Vorbegriff des Genies.

Der letzte Schritt in der Entwicklung des Künstlerbegriffes auf den Gottesbegriff hin wurde in dem Zeitraum zwischen 1500 und 1550 etwa getan. An

den Persönlichkeiten Michelangelos und Raffaels vollzog sich in Rom die vollständige Säkularisation des Gottesbegriffes ins Künstlerische. Die Erhabenheit ihrer Werke, das menschlich Bewegende daran, ihr unerhörtes Ausmaß, der weite geistige Umkreis, den sie erfüllen, ihre Vollendung in der Wiedergabe des Natürlichen, des Physischen wie des Geistigen, vielleicht mehr noch als alles dies: die hier vollzogene Neuerschaffung ganzer Menschengeschlechter, brachte es dazu, daß an diesen beiden Künstlern der Genius als der im Menschen wirkende Gott, als Gott-inkarnation, aufgefaßt wurde. Dies konnte geschehen, weil das humanistische Denken dieser Zeit so weit fortgeschritten war, daß es die Lebenden *sub specie antiquitatis*, in römisch-antiken Vorstellungen zu sehen gelernt hatte. Aus der Antike war den damaligen Gelehrten und Gebildeten die Idee von dem in einen Gott verwandelten Helden bekannt. Das älteste Vorbild war Herakles, der für die Mühen, die er in seinem Leben auf sich genommen, für die Dienste, die er der Menschheit geleistet hatte, in den Olymp aufgenommen worden war. Auch waren ihnen die Beispiele von Sophocles und Alexander dem Großen bekannt; es waren römische Kaiser für *divi* erklärt worden. Die Weltherrscher waren nun nicht mehr nur nach ihrem Tode in die Region des Göttlichen erhoben worden; in ihrem Wirken im Leben sah man bereits die Divinität hervortreten. Damit war den Humanisten der Renaissance die Idee vom Aufstieg sterblichen Lebens in die göttliche Äternität geläufig geworden. Der humanistische Philosoph Agrippa sagte von sich selbst: „*ipse philosophus, daemon, heros, deus et omnia.*“ Diese Idee übertrugen sie auf die Erschaffer einer neuen idealen Menschheit, auf die Künstler.

Michelangelo hatte die Welt zuerst durch seine Schöpfungen einzelner Menschen in Erstaunen gesetzt, durch die Figur des Florentiner David, des Giganten, in dem die Leiblichkeit in einer bisher unbekanntem Großartigkeit sich offenbarte. Dann hatte er in der Sixtinischen Kapelle des Vatikans die Welterschöpfung und das Weltende, das Jüngste Gericht, gemalt. Sowohl die Wahl der Themata, die nicht von ihm abhing, als auch — und noch mehr — die machtvolle Weise, mit der er sie behandelte, das Ungeheure seiner Leistung, die er ganz allein in wenigen Jahren vollbrachte, das Menschengeschlecht, das er erfand, um seine Ideen auszusprechen, dann die Riesengestalten an den Gräbern der Medici, der Moses; alle diese untereinander verwandten, fast könnte man sagen, durch Familienähnlichkeit verbundenen Figuren, sie brachten ihm den Ruf der *terribilità*, das ist eine Analogie zu dem *tremendum*, dem Furchtbaren des weltenschaffenden Gottes des Alten Testaments, dessen endgültiges Bildnis er gegeben hatte. Michelangelos Geist ging im Urteile seiner Zeitgenossen eine Verbindung mit diesem Gotte ein, wurde mit ihm identifiziert, mit dieser einen furchtbaren Seite der Gottheit.

In Raffael fand man das milde, verbindende Wesen des schaffenden Gottes wieder. Schon seine eigene Generation hatte ein dunkles Gefühl seiner übermenschlichen Berufung. Papst Leo X. brach bei der Nachricht von Raffaels bevorstehendem Tode in die Worte aus: *ora pro nobis*. Vasari, dreißig Jahre später, schreibt, er fühle sich dazu getrieben, Raffael nicht als einen

gewöhnlichen Sterblichen zu betrachten, sondern als „sterblichen Gott“. Sein Leben und sein Tod sind von Legenden umspinnen, die alle auf das Geheimnis seiner göttlichen Natur hindeuten. Er war divino durch sein Wissen um die Harmonie, um die Schönheit, um die Erscheinungsformen des Überirdischen, wie er es in der Madonna von S. Sisto erreicht hat, aber auch durch seine Fähigkeit, die höchsten geistigen Werte, Personen, Ideen wie Glaube, Philosophie, Dichtung, in die Sichtbarkeit zu bringen.

Hatte im Mittelalter der Künstler für einen Meister der Tradition gegolten, der die Regeln seiner Vorgänger bewahrte, so wurde nun das Wesen des Künstlers im genauen Gegenteil, nämlich in seiner Originalität, gesehen. Diese Umwertung hatte durch Giotto eingesetzt, dessen epischer Stil etwas ganz Neues in der Malerei Italiens bedeutete. Aber erst im 15. Jahrhundert wurde die Originalität als konstituierender Wert eines Kunstwerkes empfunden, erst seit dem 16. wurde sie fast sein höchster Wert. Damit wurde die Gestalt des Künstlers wiederum Gott angenähert. Wie Gott im Akte der Welterschöpfung einmalig und ewig gewesen war, so galt nun jeder bedeutende Künstler aus der Originalität seiner Werke heraus als einmalig, ursprünglich und als von zeitloser Gültigkeit. Und zwar: zufolge der in seinen Werken sich zeigenden Selbstoffenbarung, zufolge seines persönlichen Stiles, den als Selbstoffenbarung zu verstehen doch nur möglich war aus der Ähnlichkeit, die das Bild des schöpferischen Künstlers mit dem Weltenschöpfer gewonnen hatte. Als diese Fähigkeit zur Selbstoffenbarung wurde nun das Geniale erkannt, im Gegensatz zum bloßen Talent, einer zweiten Anlage, die durch Ausbildung entwickelt wird. Selbstverständlich braucht jeder Künstler Talent, doch ist der Unterschied zwischen Genie und Talent fundamental, dieses ist menschlich, jenes aber dem Gotte verbunden. Das Talent befähigt zu dem, was einst das gesamte Kunstvermögen auszumachen schien, der *recta ratio faciendi*, der Technik, das Genie aber wurde nun verstanden als eine Kraft, fähig zum Wesen der Dinge vorzudringen. Hatte einst Plato gelehrt, in den überhimmlischen Ideen seien die Urbilder wahrhaft seiend aber verborgen, sie manifestierten sich als Bilder in den Dingen der irdischen Welt, und hatte er die Werke der Kunst als unvollkommene Abbilder dieser Bilder erklärt und in gewissem Sinne verurteilt, so erhob sich jetzt der Gedanke, das künstlerische Genie dringe gerade umgekehrt von den Bildern unserer Welt zu ihren Urbildern zurück. Damit wurde sein persönliches Wesen als gottgleich verstanden, als ein Gott, der geruhte, den Weg der einstigen Weltentstehung rückläufig zu machen. Jedoch, dies war kein griechischer Gott; denn, wie ich gezeigt habe, gab es keinen griechischen Gott-Weltenschöpfer. Es war der jüdisch-christliche Gott vom Anfang der Bibel. So gewagt dieser Gedanke zu sein scheint, er ist unabweislich, und immer verborgen anwesend, verborgen mitgedacht, solange davon gesprochen wird, daß das Genie das Wesen der Dinge erkenne und darstelle.

Eine weitere Ähnlichkeit zwischen dem Künstlergenie und dem Gott wurde hergestellt. Jener Unterschied, den das Mittelalter so streng betont hatte,

zwischen dem Schöpfer der Welt aus dem Nichts und dem, der geisterfüllte Bilder aus der Materie wieder-erschafft, wurde nun vergessen; die Frage der Materie verlor an Bedeutung, wie sie auch tatsächlich in den Händen vieler großer Künstler damals an Bedeutung verlor, die zugleich Maler, Bildhauer und auch Architekten, also in jeglichem Material zu arbeiten befähigt waren.

In den Künstlern setzte die Vorstellung ihrer Allmacht, ihres Allvermögens sich mählich fester und fester. Sie besitzen die Ideenschau, überraschen ihre Mitmenschen durch immer neue, noch nie gesehene Bilder der Welt, erobern der Darstellung immer neue Gebiete, vor allem seelischer Bezirke; sie haben die volle Freiheit des Schaffens, beherrschen jede Schwierigkeit der Anschauung; daher verbitten sie sich jede Einrede und sind voller Bitternis gegen jeden, der sie zu kritisieren wagt. So schreibt einmal Salvator Rosa, ein interessanter Maler, aber keineswegs einer der ganz Großen: „Malern von meiner Stellung und meinem außergewöhnlichen Geiste muß man . . . alles ganz nach ihrem freien Ermessen überlassen. Man muß den Genius dessen, der zu arbeiten hat, unterstützen . . .“ Zu ergänzen ist: nicht durch Kritik behindern. Diese Künstler hatten, nach ihrer auf ihre schöpferische Subjektivität gegründeten Vorstellung die Fähigkeit zur vollkommenen Schönheit wie zur endgültigen Erkenntnis.

Während des 16. Jahrhunderts gewann dann noch der Ewigkeitsgedanke, von Gott auf den künstlerischen Genius übertragen, seine besondere Form. Wie Gott in der Welterschöpfung ewig ist, so erhielten die Werke von vier auserlesenen Meistern den Stempel der zeitlosen Gültigkeit. Sie wurden für schlechthin unüberbietbar erklärt und damit der Genius ihrer Schöpfer für göttlich. Dies waren Raffael, Michelangelo, Tizian und Correggio. Wenn die Carracci, die Begründer der Barockmalerei in Italien, und andere mit ihnen, erklärten, in Zukunft könne die Kunst nur darin bestehen, von diesen vier Meistern das Beste zu entlehnen und es zu verschmelzen, so war diesen damit eine Fähigkeit zur Vollkommenheit, zur Endgültigkeit, zur Ewigkeit zugeschrieben, wie sie vorher nur an Gott selber gedacht worden war. Wie einst Gott am Ende des sieben-tägigen Schöpfungswerkes alles von ihm Geschaffene „sehr gut“ gefunden hatte, so galt nun von den Werken dieser erwählten Künstler das gleiche: sie waren ohne Einschränkung — für alle Zeiten und für alle Räume — „sehr gut“.

Nach ihnen hat dann ein Maler den Titel *divus* erhalten, der heute beinahe, und zu Unrecht, vergessen ist: Guido Reni. Noch Goethe kannte den „göttlichen Guido“, den Maler eines Menschengeschlechtes von kalter, etwas akademischer Schönheit, stilistisch ein Nachfahre Raffaels. Doch die Theoretiker Lomazzo, Bellori, Pacheco, Zuccari haben alle den Satz vertreten, der Künstler zeige sich als „*ein altro Dio*“.

Die große katholische Reformbewegung, die ihren Höhepunkt im Tridentiner Konzil gefunden hat, verdrängte den Renaissancebegriff des Künstlergenies. Das geschah im Laufe des 17. Jahrhunderts, in welchem die Beschlüsse von Trient erst voll zur Wirkung kamen. Indem das paganisierte Denken vor

einer erneuerten christlichen Religiosität zurücktrat, wurde das Problem von der Herkunft und dem Charakter des Künstlers verdeckt; es wurde unaktuell aber — um so weniger — gelöst.

Hinzu kam, daß die Malerei und Skulptur dieser Epoche in Italien immer mehr ins leer Pathetische, Sensuelle und Dekorative abglitt. Es erschien kein Künstler mehr, groß genug, ein Menschengeschlecht und eine Weltvorstellung aus seinem Ingenium zu erschaffen. Die großen Meister des 17. Jahrhunderts, die zum Teil wenigstens, etwas Ähnliches vollbrachten, kamen aus anderen Ländern: Rubens aus Flandern, Rembrandt aus Holland, Velazquez aus Spanien und Poussin aus Frankreich. Und in keinem dieser Länder war die allgemeine geistige Einstellung geeignet, einen Geniebegriff aus der Verschmelzung alttestamentarischer und antiker Gottesvorstellungen zu entwickeln. Denn nirgendwo dort hatte die Malerei eine Stellung erworben, die sie unmittelbar an geistige Konzeptionen des Humanismus, der Religion wie der Philosophie, an schloß. So blieb die gewaltige Sicht des Rubens von der Kraft und der Tat ebenso unerklärt wie Rembrandts Blick in die Tiefe der menschlichen, vom Tode überschatteten Seele; metaphysisch ungedeutet blieb die Vergeistigung der Materie durch Velazquez wie die Schau des in sich ruhenden Kosmos durch Poussin. Kleinere Geister, wenn auch von enormer Produktionskraft und sehr erfolgreich, vereinfachten das Problem. Lorenzo Bernini, ein sehr frommer Mann, sagte zu Colbert, der ihm Komplimente über die für den Louvre gelieferten Entwürfe machte: „Nicht ich, sondern Gott hat die Pläne geschaffen. Die Arbeit steht von Anbeginn in Gottes Schutz und täglich habe ich seinen Segen darauf herabgefleht. Ich bin fest überzeugt, daß Gott mir den Gedanken eingegeben hat; denn etwas Großartigeres hätte mir nicht in den Sinn kommen können . . .“

Und doch war der Geniebegriff der Renaissance, der eine tiefere Einsicht versucht hatte, nicht erstorben. Er schlief nur im Dunkel der Unerkanntheit. Er erwachte zu neuem Leben in der romantischen Bewegung des 18. Jahrhunderts, die von dem protestantischen Deutschland ausging, dann aber eine starke Wendung zum Katholizismus nahm. Und nun wurde der Begriff auf die Dichter angewandt. In der Erinnerung an die antike Vorstellung vom Gott-inspirierten Sänger wurde, in einer Epoche neuen antiken Einflusses, im Klassizismus, der ein Teil der Romantik ist, und nicht sein Gegenteil, die jüdisch-christliche Herkunft dieser Vorstellung ganz unter antiker Maske verborgen. Goethe wurde als Olympier, das heißt als Zeus verehrt, der junge Hölderlin von seinen Kameraden im Tübinger Stift als Apoll begrüßt. Aber die Vorstellungen, die zu solchen Namensgebungen führten, waren ganz und gar unantik. Weder Zeus noch Apollo waren dem damals schon herrschenden Dichterbegriff entsprechend. In diese Gottesvorstellungen war die alttestamentarische Idee des Schöpfers eingegangen, der Ideen in sich schauend, weltschaffende, das Vollkommene wirkende, allweise Gott; und sie erst gab den antiken Götterfiguren, deren Namen auf die schöpferischen Geister angewandt wurden, ihren vollen Sinn.

Zwar war der junge Goethe zuerst von rein antiken Vorstellungen erfüllt:

„Wen du nicht verlässest, Genius,
 Wirst ihn heben über'n Schlammfad
 Mit den Feuerflügeln.
 Wandeln wird er
 Wie mit Blumenfüßen
 Über Deukalions Flutschlamm,
 Python tötend, leicht, groß,
 Pythius Apollo.

So besang er sich selbst. Und dann:

Umschwebt mich, ihr Musen,
 Ihr Charitinnen!
 Das ist Wasser, das ist Erde,
 Und der Sohn des Wassers und der Erde,
 Über den ich wandle
 Göttergleich.

Und nochmals:

und ich schwebe
 über Wasser, über Erde,
 Göttergleich.

Dann aber trug ihn seine Phantasie von Wanderers Sturmlied höher hinauf. In der Maske des Prometheus verhöhnte er die alten Götter. Er sagt, kein Gott habe ihm geholfen; sein „heilig glühend Herz“ habe „alles selbst vollendet“. Woher aber rührt die heilige Glut seines Herzens? Sie kommt aus dem Schöpfertume, das analog dem des alten Testaments gedacht ist.

Hier sitz' ich, forme Menschen
 Nach meinem Bilde

sagt Goethes Prometheus. Die Meister des Straßburger Münsters hatte der Dichter „schöpfungsvolle Künstler“ genannt.

Auch Hölderlin kannte das Gefühl der Göttlichkeit im Erlebnis seines dichterischen Schaffens.

Doch ist mir einst das Heilige, das am
 Herzen mir liegt, das Gedicht gelungen, ...
 Lebt' ich wie Götter ...

Ein andermal, in den antikischen Strophen, betitelt: Dichterberuf, singt er:

Der Höchste, der ist's, dem wir geeignet sind —
 Wir die Dichter ...

Dann:

der unverhoffte Genius über uns
 der schöpferische, göttliche kam.

In der Welt Hölderlins wurde dann der Dichter, verkörpert in seiner eigenen Gestalt, höher und höher hinaufgehoben. Er nahm teil am Wissen der Götter, an dem, was kein sterblicher Geist zu erfahren und zu erkennen fähig war. Aus ihm sprach die göttliche Stimme selbst:

Zu lang ist alles Göttliche dienstbar schon,
 Und alle Himmelskräfte verscherzt, verbraucht
 Die Gütigen, zur Lust, . . .

sie, „deren Fuß auf Wahrem geht, wie auf Teppichen.“

Hier spricht ein Seher, einer, dem es vergönnt war, am Herzen der Götter zu lauschen; aber ein Seher ist selber ein Gottgeweihter, Gott-erwählter, dem Gotte Naher.

Wenden wir uns von der Dichtung zur Philosophie dieser Epoche, die sich mit dem Wesen des Künstlers befaßt. Kant sah vorzüglich nur den Dichter; denn die bildende Kunst lag ihm fern; er hatte nie ihre großen Werke erblickt. Am Dichter erläuterte er seinen Geniebegriff. Dessen Haupteigenschaften sind: Originalität, Vorbildlichkeit und unbewußtes Schaffen nach ästhetischen Idealen. Diese gehen durch die Einbildungskraft aus seinem Geiste hervor, und mittelst ihrer übertrifft er die Natur. Kant teilt nicht mit, wie es beim Schaffen des Kunstwerkes zu einem solchen Übertreffen der Natur kommen kann. Er sagt nur, daß in diesem Übertreffen der Natur die Einbildungskraft des Genies schöpferisch sei.

So sehr nun seine Darstellung rationalisiert ist, und so sehr sein Geniebegriff an dieser Rationalisierung leidet, so ist doch der verborgene theologische Hintergrund seiner Darlegung leicht erkennbar.

Kants Genie, das er einen „Günstling der Natur“ nennt, hat vom biblischen Weltenschöpfer die Eigenschaften der Originalität, der Vorbildlichkeit, der Freiheit unter der Herrschaft der Einsicht, des Verstandes. Wie jener schafft auch das Genie nach Ideen, platonisch-mittelalterlichen Vorstellungen von den den Dingen in ihm vorausliegenden Urformen, aus deren Schau heraus es die Natur zu übertreffen vermag, indem es den *Ur*-weg des Schöpfergottes zurückverfolgt.

Nun kommen wir zu Schopenhauer. Im dritten Buche seines Hauptwerkes, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hat er das Künstlergenie hoch über die übrige Menschheit erhoben. Während die Masse vom Willen rastlos umgetrieben wird, während die Wissenschaft dem rast- und bestandslosen Strom der Gründe und Folgen nachgeht, und dabei niemals ihr Ziel erreicht, erkennt „das Genie der Kunst allein das Wesentliche der Welt, den wahren Gehalt ihrer Erscheinungen, das keinem Wechsel Unterworfenen, das sind die Ideen, welche das unmittelbare und adäquate Objekt des Dinges an sich, des Willens sind“. „In der reinen Kontemplation der Ideen besteht das Wesen des Genius.“ — Die Gestaltungsgabe ist dabei für Schopenhauer von ganz sekundärer Bedeutung, sie ist nicht mehr als die Fähigkeit, das innerlich Geschaute aufzuzeichnen. Jene Kontemplation dagegen, die auf keinen Willen Rücksicht nimmt, daher auf keinerlei persönlichen Vorteil achtet, deshalb ganz objektiv ist; sie, die einzig nicht dem Willen dient, die sich „der Persönlichkeit völlig entäußert“, bezeugt in einem Individuo ein Maß der Erkenntnis-kraft, welches das der übrigen Menschheit weit übersteigt. Dieser frei gewordene Überschuß der Erkenntnis wird, nach Schopenhauer, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt.

Wie ein Gott, unberührt von der Schicksalhaftigkeit des Menschlichen, das dem Willen unterworfen ist, schaut der künstlerische Genius — nun gleich ob Dichter oder Musiker, oder bildender Künstler — in seinem Schaffen auf das Getriebe der Welt, unberührt, erhaben, das Wesen der Dinge unter den Erscheinungen erfassend. Seine Phantasie erweitert dabei seinen Horizont weit über die Wirklichkeit seiner persönlichen Erfahrung. Er erblickt auch, ebenfalls mit göttergleichem Blicke, in der Wirklichkeit, nicht „was die Natur wirklich gebildet hat, sondern, was sie zu bilden sich bemühte“. Indem der Künstler also das Ideal erschaut, ist er teilhaftig der ewigen Schau des Schöpfergottes, als er auf die Urbilder aller Wesen in Ihm selbst blickte. „Man hat“, sagt Schopenhauer, „dieserhalb von jeher das Wirken des Genius als eine Inspiration, ja wie der Name selbst bezeichnet, als das Wirken eines vom Individuo selbst verschiedenen übermenschlichen Wesens angesehen.“

Danach hat nun Schopenhauer als etwas Neues die Psychologie des Genies gegeben; er hat die Grenzen seiner Begabung geschildert, seine Untüchtigkeit im Leben, seine Abneigung gegen das begriffliche Denken, seine Tendenz zum Wahnsinn. Aber er hat diese Eigenschaften weniger als Eigenschaften des Genies denn als Mißverstehen der praktischen Menschen aufgefaßt, welche den Genialen mit seinen Seltsamkeiten verkennen.

In jedem Falle: Diese Einschränkungen konnten aber dem jungen Nietzsche nicht wesentlich erscheinen gegenüber der Einzigartigkeit, die Schopenhauer als das Charakteristikum des Künstlergenies hervorgehoben hat. In dem rastlosen und für ihn sinnlosen, flachen und wertindifferenten Getriebe, das ihn umgab, empfand er den aus der Kontemplation der Ideen heraus Schaffenden als den Heilbringer, ja geradezu als den Erlöser vom Leiden durch den stets fordernden Willen. Dies aber war das für ihn entscheidende Moment: der Gott war ihm nicht länger wesentlich der Weltenschöpfer, sondern der Erlöser vom Leiden. Was der Gott ihm versagte, das vermochte der Künstler zu leisten; er konnte Erlösung gewähren durch sein Werk. In dessen Betrachtung verstummte die Qual des Lebenswillens. Daher machten sich bei Nietzsche stärker noch als bei Schopenhauer die gottartigen Züge des Künstlers geltend. Davon will ich nur den entscheidenden anführen: nur der künstlerische Genius ist zu einer Sinnggebung des ganzen Weltgeschehens, mit seiner Lust und seiner Qual, fähig. In der Offenbarung des Sinnes aber liegt die Erlösung. Der Erkennende wird über das Leiden erhaben, er wird erlöst.

Was der Künstler verkündet, das muß er besitzen. Damit stieg er für Nietzsche zum Gotte selber empor, — denn Gottes tiefste Eigenschaft ist, anders gesehen, die Sinnggebung des Weltgeschehens.

War aber die Stelle Gottes vom Künstler eingenommen, so forderte die intellektuelle Redlichkeit von Nietzsche ein Äußerstes: er mußte den alten, von jeher geglaubten, nun aber lange schon nicht mehr wirkenden, Gott für tot erklären, für getötet durch die Menschen. Und doch sah er, daß er bei diesem Satze nicht stehen bleiben konnte, weil in dem darin ausbrechenden

Nihilismus das Chaos aus-brach und die Ordnung der Werte zusammen-brach. So versuchte er, den Tod Gottes, den Nihilismus, zu überwinden, den er mit Recht als das Schicksal seiner Zeit empfand. Sein Satz, Gott ist tot, war keine Blasphemie, keine triumphierende, satanische Erkenntnis, sondern ein Aufschrei aus der Not seiner Gottverlassenheit.

Was danach kam, will ich heute nicht mehr berühren. Aber ich möchte doch noch die Frage stellen: was ist der Sinn aller dieser durch Jahrhunderte anhaltenden Spekulationen; was an Wahrem enthalten alle diese doch irgendwie nicht zu einem Schlusse kommenden Gedanken über den Künstler und seine besondere Begabung? Sie zeigen, so scheint es mir, daß es zwei Arten von Menschen gibt, die in einer besonderen Beziehung zum Göttlichen stehen. Ich möchte sie in einem Bilde beschreiben, das bisher nirgends gebraucht worden ist und für das ich die volle Verantwortung übernehmen muß: Da sind zuerst die großen Frommen, die Heiligen. Der Gott, zu dem sie beten, dem sie sich anzunähern versuchen, steht vor ihnen; er wendet ihnen sein Antlitz zu.

Dann gibt es die begnadeten Künstler, von deren Frömmigkeit oder Nichtfrömmigkeit ja hier mit keinem Worte die Rede war noch ist: ihr Gott steht hinter ihnen. Unsichtbar treibt er sie zu ihrem Werk und überschattet sie mit seinem Geiste.