

Von der weißen und der schwarzen Magie der Kunst

Von FRITZ KAUFMANN

Seit Shakespeares Prospero in einer symbolischen Geste den Zauberstab, mit dem er das Chaos bezwungen und in ein Reich der Liebe verwandelt hatte, zerbrach und sein Spruchbuch viele Klafter tief ins Meer versenkte, sind der verwegene Zauber der Kunst und die Verwandlung, die sie vollbringt, immer wieder Gegenstand des Bedenkens geworden. Es ist ein schillernder Zauber, in dem die Kunst in einem zweideutigen Lichte erscheint. Sein Bann kann Segen heißen wie Fluch, sein Glanz Wahrheit wie Trug, Verklärung des Lebens und seine Vollendung im Tod.

Das Sphinx-Antlitz der Kunst, ihr „Blick aus zwei Augen“, hat mich erst bei Studien zu Rilke, dann insbesondere während einer Arbeit über Thomas Mann verfolgt, der selber sein Leben lang unter der quälerischen Beirung durch ihre Zweigesichtigkeit litt. Er, der von den Seinen „der Zauberer“ genannt wurde, widerstrebte doch im Grunde seines „bürgerlichen“ Gewissens der rätselhaften Verführung, in deren Dienst sein Beruf stand, für die er aber durch andere, herzlich gut gemeinte, aber manchmal unberufene Aktivitäten Buße tat. Nur um eine Erörterung des Rätsels der Kunst, nicht um seine Lösung kann es uns auf den folgenden paar Seiten zu tun sein.

I

In einer Richtung führt der Beruf des Künstlers über den Beruf des Menschen hinaus – zu einer neuen gesteigerten Erfüllung. Das Wissen darum erzeugt ein Missionsbewußtsein, das um so freier wird, je mehr sich die Kunst von dem Dienst im Leben emanzipiert – vielleicht, doch nicht immer und überall, zu einem Dienst am Leben als Ganzem.

Diese Befreiungsaktion gleicht zunächst (in der Renaissance) einem Triumphzug, führt aber dann, ebenso wie die meisten andern modernen Bestrebungen um eine Autonomie der Kulturgebiete, in die Krise einer nicht mehr glänzenden, sondern recht schmerzhaften Isolierung. Schmerzhaft für die Kunst selbst; denn während z. B. der Machtwille als die Eigengesetzlichkeit der Politik rücksichtslos Opfer fordert, ohne Opfer zu bringen, wird die Kunst selber zum Opfer der Auflösung des Lebensganzen, an der sie durch ihre eigenen Analysen mitarbeitet, und ohne das doch gerade sie nicht auskommen kann. Dem entspricht soziologisch der Übermut und das Elend des Bohémétums: der Künstler wird zum Verächter und zum Auswurf einer in Technikalitäten verwickelten, in Spezialistentum aufgehenden Gesellschaft. Schon das frühe 19. Jahrhundert zeigt an großen Beispielen die Tragik dessen, der an seinem Auftrag zerbricht: die Zusammenschau der divergierenden Züge der Zeit in ein bündiges und verbindliches Symbol geht immer öfter über menschliche Kraft.

„Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch.“ In seiner existenziellen „Reflexion“ – auf sich selber zurückgeworfen –, im Versagen der tragenden Kräfte der Gemeinschaft, wird der Künstler eines unbedingten und unabdinglichen Anspruchs gewahr, der gerade an ihn gestellt ist, und der ihn über die massiven Bedingtheiten eines Lebens hinweghebt, dem es nur noch um die Mittel, nicht den Sinn der Existenz geht.

Dieser Anspruch ist's, mit dem die Dinge ihn „angehen“ (Rilke). Daß sie ihn so angehen, heißt nicht nur, daß sie ihm gerade in diesem Anspruch bedeutsam werden, sondern zugleich, daß sie sich ihm in flehendem Appell zuwenden (Proust), und daß er sich gebunden fühlt, dies Flehen zu erhören. Statt sie zu beanspruchen – in Gebrauch und Genuß – gibt er ihrem Anspruch Raum und Stimme. In kontemplativer Hingabe seines eigenen Wesens bringt er ihr Eigenwesen, durch solche Hingabe verinnigt und bereichert, zu Gehör und Geltung: homo additus rebus. So ist dies Eigenwesen nicht eine in sich beschlossene Objektivität, sondern ein Wesen im verbalen Sinne, das mit dem Menschen im Künstler kommuniziert und vom Künstler im Menschen kommuniziert wird.

In dieser Offenbarung ihrer affektiven Natur werden die Dinge gewissermaßen dem Stand der Bedingtheit enthoben und in ihren konstitutiven Ursprung zurückgestellt. Die Affektion des Menschen durch die Dinge trifft mit des Menschen Affektion für sie zusammen und tritt dadurch in eine – natürlich nicht ontische, räumlich-zeitliche, sondern – ontologische Bewegung ein, die von der Affektion zum Eindruck, vom Eindruck zur gegenständlichen Wahrnehmung, von dieser zu Schau und Figur führt.

Was hier vorgeht, ist in Abhebung gegen die Entwicklung vom Eindruck zum Begriff schon von Baumgarten gesehen und von Conrad Fiedler, auf den Buber jüngst dankenswerterweise wieder hingewiesen hat, bis zu einem gewissen Punkte, freilich in klassizistischer Enge, dargelegt worden. In beiden Fällen, dem der Anschauung wie dem des Begriffs, ergibt die Transformation immer höhere – freiere wie bündigere – Formationen. Von der Affektion als dem vagen Erzittern unseres Gesamtwesens an, einer Erregung, die dann im Befund der Empfindung gleichsam Farbe bekennt, wird eine neue und immer vollere Vernehmbarkeit gesichert. Die Empfindung, wie sie uns die phänomenologische Psychologie beschreibt, ist eine spürsame Kommunikation mit der Welt, die in der künstlerischen Kommunion mit ihr, in der Hingerissenheit, der Weltbenommenheit eines Cézanne oder Proust, eine fast schmerzhaft intensive Intensität erreicht.

In jeder konkreten Empfindung ist immer schon die Konzeption einer Welt mitbezeugt, die als Lebenswelt alle unsere Intentionen umspannt¹, deren Spannungs- und Stimmungsgefüge selbst aber erst in der Kunst klar und verdichtet hervortritt – ein Bezugsfeld, das mehr ist als ein System objektiver Beziehungen, weil hier die Person selbst als einheitgebendes und -forderndes

¹ Ich nehme hier wie sonst Intentionalität nicht als ein Attribut des Bewußtseins, sondern umgekehrt gegenständliche Intentionalität (Bewußtheit) als einen Modus, welchen Intentionen in uns anzunehmen vermögen.

Bezugszentrum mit einbezogen ist. Die Einheit immer höherer Synthesis, die Synthesis einer immer höheren, dem Chaos abgerungenen Einheit (wie sie Platon, Aristoteles und Kant geschildert haben) ist Aufgabe und Werk allen bewußten Lebens als solchen. In der Kunst wird diesem Streben nur eine eigene, dem Leben sonst versagte Vollendung zuteil.

Der Kontext des Werkes ist zwar nicht mit dem der Welt material identisch, aber er ist ihm formal, im Medium der Kunst, äquivalent. In der Reinheit dieses Bezugs werden die Dinge in ein figürliches Gewebe transponiert, das sie ihrer Bedingtheit, ihrer raum-zeitlichen Abhängigkeit und Vergänglichkeit enthebt. Das in ihnen allen wirkende bildende Wesen, die *formae formantes* in ihnen, wird in ein Sinnbild gefaßt, dessen reine Dauer und Ursprünglichkeit den Unbestand und die getrübe Erscheinung des Wesens in den *formis formatis* beschämt.

Künstlerische Wahrheit ist Entdeckung der Tiefe in der Oberfläche des reinen Scheins. Entsteht doch diese Oberfläche selbst nur „durch ein beständiges Kommen aus unerschöpflichen Tiefen“, in denen wir kommunizieren². Dies ist, was Cézanne die Realisierung der Empfindungen, *Flaubert faire du réel écrit* nennt. In dieser Weckung der Tiefen, in dieser Zauberkraft, mit der das Innerste der Dinge aus dumpfem Walten zu reiner und steter Ausweltung und Fassung gelangt, in dieser Weise, die Natur zum Sprechen zu bringen, im Malen der Haut die Geschichte der Seele zu erzählen, im Verklären des Leides zum Lied, imerspürenlassen der Gnade, die noch in der Verworfenheit wirkt – darin liegt die weiße Magie der Kunst, die sie für Cézanne zum Erlöser des schwankenden Weltalls macht.

Die Umsetzung der Dinge in die Figur der künstlerischen Vision hat heute, nicht zuletzt dank der Nachwirkung Cézannes, eine Freiheit erlangt, die den Sinn des ganzen Vorgangs erst voll verstehen lehrt. Wurzel und Krone des Baumes sind, mit Paul Klee zu sprechen, in diesem Wachstum verbunden und doch nicht gleich. Kunst besteht in der Sichtbarmachung auch dessen und gerade dessen, was sich im Urstand der Sichtbarkeit entzieht. So wie in der heutigen Wissenschaft die dingliche Vorstellung nicht länger ausreicht, die Konstitution der Natur wiederzugeben, so wie hier der Wissenschaftler (das hat Frau Conrad-Martius ganz richtig gesehen) in vordingliche Tiefen hinabreicht, so geht auch die moderne Kunst hinter die Welt der Vorstellung zurück; sie bringt die Welt aus ihrem immer neu schöpferischen Grunde ganz anders zu Tage, als wie sie uns alltäglich im Lichte der dinglichen Wahrnehmung vorkommt.

Der Dienst, den (nach Goethe) der Mensch der Natur leistet, indem er ihr zu einer neuen, beseelten Manifestation ihrer Grundkräfte verhilft und sie so verherrlicht, kann als eine Art Gottesdienst verstanden werden. Wenn er male, dann sei er fromm, sagte Matisse. Es ist als ob die Kreatur in ihren Wehen auf das Kommen der Kinder Gottes gewartet habe – und in diesem

² Siehe Hugo von Hofmannsthal „Die Statuen“ in *Augenblicke in Griechenland*. Vgl. dazu Rilkes Schilderung von Rodins *Homme au Nez cassé*.

Sinne scheint alles auf den Menschen anzukommen und angelegt zu sein: dies ist der Grundsatz eines finalen Idealismus, in dem die Kunst zu einer führenden Rolle berufen ist.

II

Diesem, daß es ein Segen um die Kunst ist, steht nun schroff das andere, qualvolle Bewußtsein entgegen, daß es nichts mit ihr sei, daß sie – nichtig in sich selbst – zu nichts, wenn nicht geradezu ins Nichts führe. Der „reine Schein“ wird zu „bloßem Schein“, ja zum aufgelegten Schwindel entwertet, einem *Quid pro quo*, in dem die Dinge verschmitzt um die Unschuld ihres Werdens, ihre eigentliche Identität, betrogen werden. Ihre Umsetzung ins Werk erscheint als eine Versetzung, in der sie dem Verkehr entzogen werden und als abgetan gelten. Sie sind nicht in die gesteigerte Wirklichkeit eines sakralen Bereichs gehoben oder zurückgestellt, sondern nach Utopia entrückt und der Welt verloren. Die Kunst gibt ihnen den Judaskuß einer Vollendung, einer perfekten Form, die als Zeitform Vergangenheit bedeutet – Tod und Verklärung sind in dieser Transfiguration eins. Wie der Rilkesche Goldschmied, so behandelt jeder reine Künstler die wirklichen Dinge mit einer souveränen Gelassenheit, einer hohen Indifferenz, die an Nihilismus grenzt. Sie werden zu Materialien herabgesetzt, von denen (sagt Rilke) kein Stück für sich irgend etwas zu bedeuten wagt, sondern Jegliches sein Leuchten nur dem Fug des Geschmeides verdankt.

Während die Wirklichkeit der Dinge nur in Widerstand und Beistand erfahren und anerkannt wird, also im Umgang, den wir mit ihnen pflegen, ist, was ich einst „absolute Kunst“, *ποιησις ποιήσεως* genannt habe, eine Kunst der Entwirklichung, in der all solcher Umgang arretiert ist. Die immer erneute Kommunikation und Kommunion mit der Welt wird in dem Definitivum des Werkes sistiert, das aus dem Kreislauf und Wechsel des Lebens ausgeschaltet ist. Rezeptivität und Produktivität des Künstlers sind eine geschlossene Einheit: was sie fangen und fassen, rundet sich zum Ball, der nicht mehr ins Werden geworfen wird. Was so der künstlerischen Zauberkraft verfällt, ist von ihr in Bann geschlagen, den Bann der Form, an die und in die es gebunden bleibt – aufgefangen, aber auch eingefangen und insofern seiner Freiheit beraubt:

„Weh dir, willst du dem Schweben Leben geben,
Das in dir sann!
Dein Werk wird an des Käfigs Stäben kleben
Und klagt dich an“³.

Wie er die Dinge zu Werk bringt, fühlt der Künstler die schwarze wie die weiße Magie der Kunst. Er fühlt sich als der Erlöser des kreatürlichen Da-

³ Werfel, Fluch des Werkes. In der dichten Aufeinanderfolge der gehäuften Reimsilben geben die Verse du *réal écrit*: sie verwirklichen im Medium der Sprache die Vergitterung des schwebenden Gefühls durch die feste Form. Etwas Ähnliches geschieht — mit den gleichen Mitteln — in Rilkes „Der Panther“.

seins; aber auch (über Schopenhauer hinaus) als Erlöser von ihm; als sein Befreier und hinwiederum als sein Kerkermeister; sein zweiter Schöpfer und sein Totengräber. Er bewältigt die Dinge und ihren Eindruck im Ausdruck seines Werkes, aber er überwältigt sie auch. Er erledigt sie, indem er sie verbucht.

Von solchem In-die-Bücher-Eingehn der Dinge haben zwar Mallarmé, Joyce und andere als der Bestimmung der Dinge gesprochen. Aber einer derartigen Überwertung der Kunst widerspricht doch der Mensch im Künstler; und darin kann der Sinn dessen, was ich finalen Idealismus genannt habe, nicht beschlossen sein. Rilkes Wendung hat sich an diesem Problem entschieden. Und gegen den Zynismus des Literaten, der die Dinge als erledigt betrachtet, wenn er sie niedergeschrieben hat, hat sich Thomas Mann schon im Tonio Kröger gewandt. Aber mit dieser Ablehnung ist das Problem noch nicht aus der Welt geschafft. In der Tat ist hier die Stelle, wo im künstlerischen Menschen Hochgemutheit und Demut, ja Hochmut und tiefe Bedrücktheit ständig ineinander umschlagen.

Als Prototyp mag hier Baudelaire gelten. Aber auch in deutschen Dichtern wie Rilke und Mann haben wir dieses Schwanken zwischen Extremen, das mit anderen Spannungen zusammengeht, wie sie schon im Begriff von Manns „kritischer Kunst“ liegen, die Leier und Bogen, bardischer Preis und zersetzende Analyse in einem ist. So haben wir auf der einen Seite die Hymne auf die Mittlerschaft der Kunst, das lieblichste Symbol alles Guten; den Stolz auf die Weltmacht des Wortes, die dem Dichter anvertraut ist, und auf vielen andern Seiten die Warnung vor dem Künstler, dessen Weg nur durch die Sinne zum Geist führt, ja seine Verunglimpfung in Bildern von Impotenz, Parasitentum, Buffoonismus, Schwindler- und Hochstaplertum usf.

Was uns hier aber vor allem angeht, ist der (unter verschiedenen Namen) wiederkehrende Vorwurf der „schwarzen Magie“, die z. B. Mann selber leidend ausübte: ein Bann, in dem die Dinge gefangen und gleichsam ums Leben gebracht werden. Dieser „Fluch des Werkes“ fällt aber von seinen Opfern auf den Künstler zurück. Er trifft die andern Wesen, die im Bannkreis seiner Hypnose zu Puppen werden, mit denen er leidenschaftlich spielt: vergleiche Mario und der Zauberer. Der Zauberer – das ist Cipolla, dieser verwachsene Mensch, der gewiß Thomas Mann weder innerlich noch äußerlich gleich ist (stellt er doch sogar den Antityp, den Fascismus dar – so wie Leverkühns Tragödie die Burleske des Nazismus vorwegnehmen soll), und der dennoch eine gefährliche Verwandtschaft mit dem Künstler hat: sind doch alle Thomas Mannschen Werke geheime Konfessionen, Lyrik in epischer Objektivierung. Aber diesem Cipolla wird auch selber nicht wohl im Genuß seiner Macht. Es ist eine furchtbare Gewaltsamkeit, durch die er die Menschen in seinen Bann zwingt, und sie kostet eine, im Wortsinn, „unmenschliche“ Anstrengung, so daß wir bei seinem Ende für ihn selbst und nicht nur für seine Opfer befreit aufatmen dürfen.

Thomas Mann selbst hat immer wieder davon gesprochen, und er hat es in der Geschichte eines Romans autobiographisch dargestellt, wie sehr

der Vampyr Kunst am Leben des Künstlers zehrt. Das ist nicht nur die Wiederaufnahme des Motivs des verfehlten Lebens in Ibsens Wenn wir Toten erwachen; es ist Erlebnis der Dämonie des Kunstwerks selber, das – wie in Rilkes „Goldschmied“ – gegen seinen Bildner aufsteht und seine Krallen in den Magier einschlägt. Das „Untier“, wie Rilke es nennt, fällt hier den „Unmenschen“, den in sein Werk versponnenen, rücksichtslos verfahrenen Künstler an.

Der Künstler wird von dem Auftrag übermächtig, der an ihn ergeht und ihn ganz in Anspruch nimmt. Er selbst ist von der Welt der Figuren gefesselt, die ihn in seinen Zauberkreis gebannt hat. In diesem Kreis läßt sich dichten, nicht aber mit- und füreinander leben. Befangenheit und gewittrige Spannung geistern in dem Reich, das der Goethe von Lotte in Weimar regiert; auch in seiner Hand werden Menschen zu Marionetten, die sich ihres früheren Menschseins voller Ressentiment erinnern; und das Fortleben eines im Werther in volle Jugend zur Kunstfigur verewigten Menschen – Lottes leibliches Wiederauftreten in gealterter Erscheinung – ist eine Verletzung der Spielregeln, ja der Goetheschen Majestät.

Nun gar Doktor Faustus! Der lebensfeindliche Konstruktivismus des Komponisten Leverkühn, dessen Musik den Zeitfluß zu Formeln der Gleichzeitigkeit staut, erhebt das Gorgohaupt der Versteinerung in einer Sphäre des bösen Blicks, dem Leverkühns engelhafter Neffe, der kleine Nepomuk, erliegt. Gewiß ist auch Leverkühn nicht Thomas Mann, obwohl in höherem Grade, als es Cipolla war. Das immer dichtere Gewebe der Leitmotive in Manns symphonischem Werk und das verliebte Spiel mit mystischen Zahlenkonfigurationen kommt der konstruktiven Technik Leverkühns selbst in diesem Werke bedenklich nahe, das den Teufelsbann der Einsamkeit, des Hochmuts, der nihilistischen Lieblosigkeit, der eisigen Ironie zu durchbrechen sucht. Es ist Thomas Mann selbst, durch den und für den Nepomuk stirbt; und in ihm opfert Thomas Mann in effigie sein eigenes geliebtes Enkelkind.

Hier erreichen der Prozeß des Selbstgerichts und das Eingeständnis tödlich schwarzer Magie ihre schmerzlichste Steigerung. Denn mit dem in effigie – nur im Bildé – ist zwar eine sachlich korrekte Feststellung, nicht aber der wahre phänomenologische Tatbestand getroffen. Für Thomas Mann handelte es sich um ein – beinahe – wirkliches und wirklich qualvolles Opfer – ein Opfer, das denn doch wohl auch die Erinnyen begütigen sollte.

Im Künstler sind die Welten der Einbildung und der Realität nicht scharf geschieden. Die Klärung des Seinsverständnisses erscheint ihm als wirkliche Änderung des Seinsstandes; sie erwirkt wirkliche Verklärung, wirkliches Aus-dem-Leben-Scheiden. Wie der Philosoph des Phaidon in den Ideen lebt, den Schwerpunkt seiner Existenz in ihre Welt verlegt, so bildet sich der Künstler selbst in seine Figurenwelt ein und lebt in und mit ihnen fast mehr als in der sogenannten soliden Wirklichkeit. Darüber belehren uns Anekdoten von Dickens, Balzac, Flaubert ebenso wie Thomas Manns Geschichte eines Romans; und in solcher Erfahrung liegen doch wohl auch die Antriebe von Dantes *Comedia* bis hin zu Pirandellos Bühnenstücken.

So also steht's mit dem Segensfluch der künstlerischen Berufung. Wir haben ihre Zweieinheit in These und Antithese geschieden – in einer unwirklichen Trennung, ohne an die Aufgabe der (wie immer unvollkommenen) Synthese zu gehen, wie sie in der – in sich gegenwendigen – Personalunion im Künstler vorgebildet ist. Andeutungen dazu, die ich denn doch noch ein wenig ausdeuten möchte, liegen in den Begriffen selber, die wir zu gebrauchen hatten – in dem der Erlösung der Dinge im Werk des Künstlers, die doch noch nicht Erlösung im Vollsinn zu sein scheint; in dem der künstlerischen Völlendung, deren Unproblematisierung in sich selbst ein Problem ist und so über sich hinausweist; in dem der künstlerischen Berufung und Besessenheit, in der der mitmenschliche Anspruch zu erlöschen scheint, die aber doch auch ihre mitmenschliche Mission hat und ihre tragische Schuld im Werke selber sühnt; vor allem aber in dem der hohen Indifferenz der Kunst, die als teuflisch wie als göttlich empfunden und gedeutet werden kann.

Der Künstler als solcher nimmt ja nicht Stellung, er legt nur den ganzen Bezug bloß, in dem sich Mensch und Welt, Natur und Geist begegnen und verschlingen; seine Sonne scheint gleichmäßig über Böse wie Gute. Man hat das den Amoralismus des Künstlers genannt; aber es kann sich doch auf dem Gipfelpunkt auch um jene allumfassende Liebe handeln, die keine moralisierenden Unterschiede mehr kennt, und in der sich Dostojewskis Fürst Muschkin tröstend zum Sünder bettet.

Das ist die erbarmende Liebe mit dem armen Sünder, die Thomas Mann tief vertraut war; die Liebe im Mit-Leiden allen Erdenleids, zu der sich Leverkühn schließlich durchringt. Aus bloßen Repräsentanten werden er wie Thomas Mann zu Blutzugehörigen einer Kommunion, in der „eine neue Liebe“⁴ und eine neue und schrankenlose Gemeinschaft, Menschengemeinschaft als Leidensgemeinschaft, reifen mögen.

Sehnsucht nach solchem „Herzwerk“, nach Kunst aus solcher Gemeinschaft war in Thomas Mann wie sie in Rilke und zuvor – größer noch – in Hölderlin war. Wie ihre endliche Erfüllung aussehen mag, läßt sich nur durch die Tat zeigen. Aber ihre Möglichkeit, die die schwarze Magie in die weiße umwandeln würde, ließe sich wohl in einer vertieften Philosophie der Kommunikation dartun, die den „finalen Idealismus“ in ein neues Licht rücken würde – als einen nicht bloß ästhetischen Idealismus⁵. Der so gemeinte Idealismus wäre nicht einfach Theorie eines monologischen Prozesses, einer Evolution, die sich im Menschen vollendet, wie er den Dingen eine neue Gegenwart schafft. Er würde darüber hinaus den Menschen vorführen, der diese Gegenwart aus einer ihm zugewandten unerschöpflichen Gegenwart schöpft, und der in dieser Koexistenz, sie dankend verantwortend, aber auch ihrem Gericht überantwortet, seine eigene Existenz hat.

Doch davon „nächstens mehr“.

⁴ Vgl. „Die Hungernden“ (schon von 1902!).

⁵ Einen Ansatz dazu habe ich in meinem Beitrag zum Jaspers-Band der Philosophen des 20. Jahrhunderts gemacht.