

Als Möser 1794 starb, zeichnete sich das Ende des Reiches bereits ab. Das Fürstbistum Osnabrück hatte nur noch wenige Lebensjahre vor sich. Die zersplitterten Kräfte Deutschlands fanden sich kaum noch zu wirkungsvoller Verteidigung zusammen. Ein Eroberer vereinfachte schließlich gewalttätig die deutsche Landkarte.

Von allen Möser'schen Phantasien und Prophezeiungen haben sich daher nur diejenigen erfüllt, die auf den bevorstehenden Weltruhm der deutschen Sprache und Literatur hinweisen.<sup>27</sup> Dieser Ruhm verbreitete sich in der Tat in einem Augenblick, in dem das alte politische Gehäuse der Deutschen wie ein Kartenhaus zusammenbrach. Auch Möser wäre als Staatsmann des alten Reiches rasch vergessen worden, hätte er sich nicht in seinen »Nebenstunden« literarisch verewigt. Er hatte für die Politik gelebt. Er überlebte in der Literatur.

## Als ich sehen lernte

Über den Künstler Emil Preetorius\* und seine Gedankenwelt –  
Erinnerungen aus der Kriegs- und Nachkriegszeit

*Von Paul Stöcklein*

Er hatte Menschenkenntnis, ein die Begegnenden durch und durch erfassendes Auge. Niemand dürfte ihn je hinters Licht geführt haben. Ich habe es jedenfalls nicht erlebt während inhaltsreicher Jahrzehnte: 1940-60. Was seine festen, hellen Augen mit ihrem aktiven Blick so schnell ergriffen hatten, hat er in prägnanten Worten vermitteln können, gradherzig-sarkastisch. Menschenkenntnis heißt: Er wußte, was die Leute morgen tun würden. An »exakte Phantasie« mag man etwa denken, an diesen Goetheschen Begriff.

---

27 Über die deutsche Sprache und Litteratur. Schreiben an einen Freund (SW Bd. 9, S 136ff.), bes. 143.

\* Emil Preetorius lebte von 1883 bis 1973. Er hat sich als Darmstädter gefühlt. Doch ist ihm München von 1906 an zur Heimat geworden, wo er bald auch seinen besten Freund fand: Karl Wolfskehl, und wo sich später lebendige Beziehungen zu Ricarda Huch und Thomas Mann, um nur diese zu nennen, entwickelten. In München hat er sich 1906, als er schon ein abgeschlossenes juristisches Studium hinter sich hatte, dazu entschlossen, »das zu tun, was ich eigentlich immer schon tun wollte, nämlich Künstler werden . . . 1907 kam mein erstes illustriertes Buch, Peter Schlemihl; ich schuf am laufenden Band mehr oder minder gelungene Buchumschläge, Plakate, Schrifttitel, Signete, Exlibris.« So steht es in einem Rückblick des Fünfundsiebzigjährigen. Weiter heißt es: »1923 brachte Bruno Walter mich zur Bühne.« Bühnenbild und Buchkunst waren fortan seine Domäne; er wirkte an allen großen Opernbühnen Europas. Seine zahlreichen Veröffentlichungen zur Kunst hat er schließlich vereinigt, oder vielmehr: in einer strengen Auswahl vorgelegt: »Geheimnis des Sichtbaren« (1963). Er hat Jahrzehnte lang gelehrt, vornehmlich als Professor an der Akademie der Bildenden Künste in München. 1953 ist er Präsident der Akademie der Schönen Künste geworden. Weltberühmt war seine Sammlung alter ostasiatischer Kunst.

Natürlich hat er es ihnen nicht auf die Nase gebunden. Er war diplomatisch, er mußte es sein – und »konnte« es. Vor der Lüge hat er sich gerne auf die Weise gerettet, daß er alles in die Atmosphäre unernten Spiels, sublimen Schabernacks tauchte, da kam auch der Künstler in ihm zu einer momentanen Entfaltung. Und Künstler war er in erster Linie, der »wunderlich anachronistisch wirkende, geniale kleine Herr«, wie ihn Thomas Mann beschrieben hat; so schon 1916, als Thomas Mann in einer Besprechung einer Luxus-Ausgabe des »Taugenichts« auf den Illustrator der Ausgabe, Preetorius, zu sprechen kam.

Einem solchen Manne muß viel glücken. Wenn er dazu mit einem lebhaften, nie ganz niederzuhaltenden Temperament ausgestattet ist und wenn schon im Antlitz Witz und Lebensfeuer eingeschrieben sind, dann kann es allerdings auch gefährlich werden. Es gibt Leute, die hassen solche Gesichter, sie fühlen sich ausgelacht (auch wenn sie's gar nicht sind), zum Beispiel jene Schurken, die bei uns zwölf Jahre am Ruder waren.

Ich fand es zwar richtig, daß damals Preetorius hier blieb und z. B. mit Furtwängler Opern gestaltete, so wie er früher einmal für Bruno Walter die Bühnenbilder zu Glucks Iphigenie gemacht hatte, ich fand es richtig aus natürlich egoistischen Gründen: Hätte ich nicht, dreißigjährig, die »Gedanken zur Kunst« (1940) des fast Sechzigjährigen gelesen, hätte ich ihn damals nicht besucht – ich hätte ihn ja nie kennengelernt. Eine Gefahr für ihn war allerdings allmählich absehbar. Was hilft alles Geschick, verdächtig war doch schon, daß er nie eine braune Zeile publiziert hat (und er hat damals viel veröffentlicht). Was hilft alles vorsichtige Schweigen, wenn das Gesicht spricht! –

Er war sehr freundschaftsfähig. Er war ein direkter, ein impulsiver Mensch, verblüffend freimütig. Ein Schuß Schauspielerei diente, wie gesagt, der Lockerung. In seinen unnachsichtigen Urteilen lag ein »Es ist nun einmal so«, es lag in ihnen keine Bosheit, er liebte Wilkes nur scheinbar rücksichtslose Karikaturen. (Übrigens hatte er selbst als Karikaturist begonnen.) Man darf ruhig auch von seiner Künstlereitelkeit sprechen, welche die Kunst der Formulierung begleiten konnte. Sie war ganz ohne Hochmut oder Egozentrik. Sie schien zu sagen: man darf sich doch dessen freuen, was eine gute Natur einem gespendet hat, alles andere wäre Heuchelei, man freut sich doch auch an den Qualitäten der anderen.

Jungen Menschen gegenüber, besonders wenn sie sich an ihn gewandt hatten, war er väterlich sorglich, *expertus dico*. Ich habe auch erlebt, wie er hilfreich gegenüber abgesetzten Kollegen im Dritten Reich war, so gegenüber Fritz Alexander Kauffmann, dem 1945 verstorbenen, der es mir selbst erzählt hat. Er konnte so gut helfen, weil er so gute Menschenkenntnis hatte. Seine Witwe sagt: »Der Pree konnte immer ganz schnell mit den Augen erfassen und sich entscheiden, auch als Lehrer.«

Seinem unbestechlichen Auge, um das anzufügen, verdankte er auch seine Sammlung, die, bei leerem Geldbeutel begonnen, am Ende einen Millionenwert darstellte.

Man soll aber neben dem Auge das Ohr nicht vergessen. Seine Kunstnähe hängt auch mit seiner Musikalität zusammen. Nicht nur, daß er falsche Töne, auch im Gespräch, hörte (und in trauter Runde imitieren konnte; Rilke, den er gut gekannt hatte, blieb nicht ungeschoren); ich spreche vielmehr von der aller großen Kunst eingeschriebenen »Musik«: »Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt, / Ich glaube gar, der ganze Tempel singt« (Goethe). Ein Gemälde werde erst gut, wenn die Farbe zu »singen« beginne, so Kokoschka zu seinen Schülern. Ich könnte mit Zeugnissen

fortfahren. Preetorius hat das Phänomen – also die Tatsache, daß man ein großes Kunstwerk auch hören, in ein sublimes Nacheinander umsetzen können muß – in seinen »Aphorismen zur Kunst« erörtert.

Muß ich betonen, wie gut es ist, wenn Aug' und Ohr ähnlich entwickelt sind und zusammenwirken. Schade, daß es dafür keinen Ausdruck in der Sprache gibt, die uns doch das Wort »Augenmensch« freundlich anbietet und das Wort »Ohrenmensch« ebenfalls kennt. »Sinnenmensch«: so sagt man wohl; doch es ist ein schwacher Notbehelf, der atmosphärisch recht irreführend ist: als ob die große Gegenüberstellung lauten würde: Geistesmensch gegen Sinnenmensch. Man sieht, wie arm die Sprache ist.

Jedenfalls: »Des Glückes lieber Sohn«, wie ein Barockdichter sich selbst einmal genannt hat, solche Assoziationen stellen sich ein. Richtig ist: Er selbst – so hat es ein Freund, der Zeuge war, festgehalten – hat als fast Neunzigjähriger eine Art »Bilanz« gezogen, zögernd vor sich hinsprechend: »Was ich anfang. hatte Erfolg . . . wen ich kennenlernte, der wurde mein Freund, oft mein Förderer.« Darin lag kein Funke Hoffart, eher eine fast kindliche Verwunderung, vielleicht dankbare Verwunderung über die von einer guten Natur bescherten Gaben und über die einer launischen Fortuna abgelockten Glücksfälle. Aber es gibt in seinem Leben auch das Gegenteil: die blind treffenden, plötzlichen Schläge. Etwa als er während des letzten halben Jahres des Hitlerstaates einmal verhaftet wurde. Oder wovon ich selbst die Nachwehen erlebt habe: als er den Verlust seiner Münchner Wohnung durch Bomben erlebte – einer Wohnung, schön wie ein Gedicht. »Ich habe mein Gehäuse verloren.« Fast wie ein Tier, das dann nicht mehr weiterleben kann. Von den Bedrückungen, die später kamen durch unser »verhastetes«, wie er sagte, unser telebarbarisches Zeitalter, werde ich noch erzählen, will aber hier etwas Glückliches aus der Kriegszeit anfügen: Aus der Wohnung war die eigentliche Sammlung längst disloziert worden.

Es ist nicht die Absicht dieser Zeilen, den Lebenslauf zu skizzieren; noch weniger, die Persönlichkeit zu durchleuchten, das mögen vermessene Psychologen tun; ich erzähle von meinen Erfahrungen, ich berichte, was ich ihm verdanke, ich suche seine Gedankenwelt und Persönlichkeit dem heutigen Leser nahezubringen. Es bedarf heute einer Hinführung, und wenn ich zunächst meinen Hinweg zu ihm nachzeichnen werde, so glaube ich solch einführender Vermittlung zu dienen.

### *Der Hinweg und die Begegnung*

Mitte der dreißiger Jahre stieß ich auf eine kleine Parabel der Ebner-Eschenbach, die mir einen nachhaltigen Eindruck machte. Sie handelte von Philosophie, aber ganz anders, als ich sie mir damals dachte, der ich ein junger, noch berufsloser Grübler und Stubengelehrter war, der kürzlich mit einer Platon-Arbeit promoviert hatte; jetzt war ich fünfundzwanzig

Parabeln müssen übertreiben, nur so wird das Wesentliche sichtbar. Ich will das kleine Ding sogleich hierher setzen und vorher nur darauf hinweisen, daß der Schluß des Ganzen, also das Wort »Poet«, nicht so ernst, nicht so wörtlich zu nehmen ist. Um die Jahrhundertwende, als die Parabel entstand – daher auch das etwas traumhafte Cachet – bedeutete »Poet«, noch dazu, wenn's ein »Jüngling« war, nicht viel anderes

als: der »Sensible«, etwa ein Jüngling mit noch ungetrübtem Sensorium, »Antizipation« ist ein benachbarter Begriff. Die Geschichte steht in dem herbstlich bunten »Altweibersommer«:

»Ein Jüngling trat in eine Gesellschaft schweigender Weisen. Er sah ihnen in die ehrwürdigen Gesichter und sprach dann laut die Gedanken eines jeden von ihnen aus. Sie staunten und fragten: Wer bist du, du Schauender? Der Jüngling antwortete: Ich bin ein Poet.«

Dieser Umgang mit Gedanken war mir fremd; gegen Intuition war ich mißtrauisch; Bergewöhnung der Sinne entsprach der Schulphilosophie. Jetzt wurde ich zum ersten Mal unsicher, merkte die Unfertigkeit meiner Gedanken.

Ein paar Jahre später stieß ich auf einen Text, der mich ähnlich berührte. Diesmal stammte der Text von einem Mann der Goethezeit, den man in den bedrückenden dreißiger Jahren gerne las, weil er zu ihnen in so vollkommenem Gegensatz stand. Es war der fromme Matthias Claudius. In »An meinen Sohn Johannes, 1799« heißt es: »Lerne gern von anderen . . . Doch traue nicht flugs . . . denn die Wolken haben nicht alle Wasser, und es gibt mancherlei Weise . . . Wenn dich jemand will Weisheit lehren, da siehe in sein Angesicht! Dünket er sich noch, und sei er noch so gelehrt und noch so berühmt, laß ihn und gehe seiner Kundschaft müßig.«

Mich bewegte nicht nur die Verurteilung des Philosophendünkels, sondern auch diese kühne Veranschaulichung der »Intuition«. Als habe mich ein freundliches Geschick für die bevorstehende Begegnung mit Preetorius rüsten wollen!

Diese beiden Texte: In ihnen trat mir das ganze herrliche Rätsel des sehenden, des erkennenden Auges entgegen, die Texte veranschaulichten, was ein begabtes »Sensorium« ist, wie man damals gerne für die Wiege der sinnenvermittelten Intuition sagte. – Mehr noch: Es mußte im Sichtbaren, so sagte ich mir, etwas Ungeheures liegen. Es mußte eine Art Hieroglyphenschrift in ihm stehen. Die bekannte abschätzige Philosophenbemerkung, das sei doch alles bloß »Sinnliches«, wurde mir allmählich verdächtig. Wer das Sichtbare eine durchsichtig gebaute »Schöpfung« nennen würde, käme der Sache vielleicht näher, so wie auch der antike Blick, der ein götterdurchwirktes Wundergewebe sah, eine Wahrheit enthalten haben dürfte. Für mich war die Hauptsache: Aus den Schienen eines konventionellen, eines mehr sicherheitsbeflissenen Denkens hieß es herauspringen und im Sinne Goethes »den Sinnen trauen«. Ich kannte glücklicherweise schon lange Goethes vermächtnishaftes Gedicht mit dem Titel »Vermächtnis«, wenn ich es auch nicht befolgte; darin heißt es: »Den Sinnen hast du dann zu trauen, / Nichts Falsches lassen sie dich schauen. / Wenn dein Verstand dich wach erhält.« Man begreift, daß ich damals nicht glücklich war. Merkwürdig: Wenn ich mich tagsüber müde gedacht und stumpf gelesen hatte, kamen nachts beseligende Träume: Landschaften von farbig lichter Weite, mit hochgelegenen kleinen Bergstädten. Soweit ich mir Gedanken machte, legte ich mir die Verheißung nicht konkret aus und habe nicht an Reisen gedacht. Aber als ich später im »Wilhelm Meister« las: »Wagen Sie es glücklich zu sein!« brachte ich es damit in Beziehung. Es schien ein Glück des Sehens zu geben, wozu ich – das ging mir aber erst später auf – durch die wiederkehrenden Traumbilder verführt werden sollte.

Mußte man dazu nicht augenbegabt sein? Schwere Frage. Aber ich glaubte ermutigende Anzeichen zu haben: Vor einer Handschrift – der Brief kam von einem für mich wichtigen Mann – war ich einmal förmlich zurückgeprallt und hatte die

Korrespondenz abgebrochen, ein andermal hatte mich schon ein Mienenspiel eines Menschen einwandlos Partei nehmen lassen. Die Erfahrung hat dann in beiden Fällen gezeigt, daß ich mich nicht getäuscht hatte. Kurz darauf las ich Emil Preetorius' »Gedanken zur Kunst«, ein Buch, das Anfang 1940 erschien. Ich schrieb ihm, daß ich es wie eine befreiende Wahrheit dankbar aufgenommen habe, besonders die Kunstlehre; und eine Korrespondenz entspann sich. Fast zur selben Zeit ließ ich mir das bibliophile Buch von Preetorius »Exlibris und Signete« über die Fernleihe kommen, ein von Hausenstein eingeleitetes Buch aus dem Jahre 1922. Perfektion und Adel dieser Kunst haben mich an dem Tag, an dem ich das Buch bekam, geradezu emporgerissen; ich erinnere mich genau, daß die trüben Stimmungen und körperlichen Schwächen, mit denen ich diesen Tag begonnen, durch das Erlebnis weggeblasen wurden. Ich schrieb ihm auch dies: daß er mich für einen Tag gesundgemacht habe. Und ich glaube, es war schon in den nächsten Wochen, daß ich von ihm eingeladen wurde.

Als ob Mutter Natur uns schwerfälligen Menschen einmal sinnfällig habe zeigen wollen, wie hübsch es ist, ein Augenmensch zu sein, hatte sie ihm wunderschöne Augen gegeben, aktiv und hell blickende Augen, blaue, geisterfüllte – die keiner je vergaß, der ihn sah. Die ganze Persönlichkeit hatte Überzeugungskraft, die auf mich Dreißigjährigen wirkte. Schon beim zweiten oder dritten Treffen führte man die freimütigsten Gespräche, auch politische. Ich bemerkte seine Menschenkenntnis, wenn man über gemeinsame Bekannte sprach.

Sprechen wir gleich von den politischen Verhältnissen! Im letzten halben Jahr des Krieges interessierte sich, wie er mir nachher erzählte, die Geheime Staatspolizei für ihn. Es war unheimlicher, als man sich's vorstellt, wenn man vom sicheren Ufer heute hinüberblickt. Die Braunen witterten, es geschah mit höllischer Instinktsicherheit, ihre Gegner. Ich komme darauf zurück und erwähne zuvor etwas Konkretes, das auf meinem Beobachtungsfeld lag.

Preetorius hat viel publiziert. Wie gesagt, nie eine braune Zeile! Liest man vollends sein kleines bibliophiles Buch von 1941 »Wagner – Bild und Vision«, findet man »Bedenkliches«: Auf der letzten Seite, zum Abschluß, wird die volkserzieherische Grundintention Wagners als etwas Hybrides dargestellt. Preetorius hat vielleicht gemeint, die Schurken würden das nicht verstehen, wenn sie es überhaupt lesen würden. – Ich kann nicht beurteilen, ob diese Dinge mitgespielt haben – unvorsichtig freimütig jedenfalls, vornehm unbekümmert war solche Äußerung. Man kannte ja den Fall »Thomas Mann« aus dem Frühjahr 1933. Ich schalte ein, was er mir aus seiner Bayreuther Erfahrung – 1931-38 war er »szenischer« Leiter gewesen – zur Person Hitlers gesagt hat, 1941.

Es war in seinem Amtszimmer in der Staatsschule für angewandte Kunst in München; ich fragte ihn, wie er Hitler sehe. Er schilderte zuerst seine Erwartung – er hatte ja schon aus den zwanziger Jahren viel Erfahrung mit eigentümlichen, auch machtgerigen Persönlichkeiten gehabt. Erwartung: Wenn man einem Machtzentrum nahekomme, erwarte man eine stete Verdichtung der Macht, gipfelnd in einer Persönlichkeit oder Gruppe; man erwarte natürlicherweise fest umrissene, wenn auch schwer durchschaubare Persönlichkeiten, man erwarte ein vielleicht schauerhaftes Fluidum schon bei Annäherung ans Zentrum. Nichts dergleichen. Vorhöfe der Banalität, brutale Gesichter. Und dann das Verblüffende. Tritt »er« einem gegenüber,

so ist es eine Art Hohlraum; er ist gar keine Persönlichkeit, kein umrissenes Wesen. Auf dem Gipfel der Macht: eine »leere Hülse«. Keine Rede davon, daß seine Augen magisch seien.

Ohne daß Preetorius es näher formuliert hätte, merkte man, daß gerade der Hohlraum, den er plötzlich sich auftun sah, ihn mehr erstaunt und erschreckt hatte, als wenn er einer wie auch immer höllisch geprägten Persönlichkeit begegnet wäre. Das wäre noch ein Umriß gewesen. Hier aber schien alles möglich.

Manchmal hat Preetorius angedeutet, wie diese Nicht-Persönlichkeit dennoch mit hexender Fingerfertigkeit die Menschen hereinzulegen, auch immer wieder ihnen zu imponieren, z. T. den Törichten sich als Messias zu verkaufen verstand. Mein Wiener Freund Milan Dubrovic, der sich ausgezeichnet erinnert, hat seinerzeit, im »ständestaatlichen« Österreich, Preetorius in einem kleinen Kreis über seine Bayreuther Erfahrungen berichten hören, es war Mitte der dreißiger Jahre. »Alles« zu sagen wäre damals für Preetorius lebensgefährlich gewesen, Österreich war unterwandert. Aber er hat immerhin folgendes berichtet: Er habe einmal in Bayreuth mitten im leeren halbdunklen Zuschauerraum gesessen, um Kulissenerprobungen zu beobachten, den Skizzierblock auf den Knien; da sei schräg hinter ihm plötzlich etwas aufgetaucht: Hitler – doch voll Zuwendung und Freundlichkeit, sofort in ein Fachgespräch über diese Kulissen da oben ihn ziehend. Vielleicht hatte Hitler sich auch vorbereitet für diesen Überfall. »Es hätte einem imponieren können, er verstand etwas von der Sache.« Gewiß mehr ein dubioser Hexenmeister als eine faßbare Persönlichkeit – nach dieser Richtung ging die Charakterisierung.<sup>1</sup> Das war ein paar Jahre, bevor das arme sinnbetörte Österreich, kurz aufjubelnd, im braunen Wolfsrachen verschwand.

Nun zur Beschattung 44/45. Pree erzählte mir später: Sie war ebenso meisterhaft in der Tarnung wie gefährlich in der Absicht: auszuhören und in Fallen zu locken. Wer da durchkommen wollte, mußte zuerst die virtuose Tarnung durchschauen. »Ich habe sie an ihren Augen erkannt«, sagte er mir über die Spürhunde. Er war sicher, daß das Erkennen, das Durchschauen der Getarnten ihm das Leben gerettet habe. Er verkroch sich übrigens dann bald in eine ländliche Einsiedelei, um etwas geschützter zu sein. Dort erlebte er das Kriegsende.<sup>2</sup>

---

1 Der Leser fragt sich vielleicht, warum Preetorius nicht selbst diese Geschichte mir erzählt hat – warum ich sie, bei dem geringeren Gewicht, das ihr zukommt, überhaupt gebracht habe. Nun, ich habe Preetorius mitten im Krieg kennengelernt, als man andere Sorgen, andere Interessen hatte als alte Geschichten. Heute ist es anders, heute können, zum Entstehen des geschichtlichen Bildes auch psychologische Details wie diese willkommen sein. Heute liest man ja auch die Überrumpelungstechnik des dubiosen Hexenmeisters Cipolla mit neuen Augen. – Ich hatte noch eine andere Absicht mit meinem Exkurs zu Milan Dubrovic (dessen unbestechliches Gedächtnis – auch in seinem Buch »Veruntreute Geschichte« sich bezeugend – geradezu berühmt ist). Preetorius hatte zum vorhitlerischen Österreich eine herzliche Neigung, die erwidert wurde. »Immer stand schon am Bahnhof der wunderbare Beer-Hofmann«. Preetorius meinte, wenn er mir so von Wien-Fahrten erzählte, Beer-Hofmann sei ein wunderbar ausschender Mann gewesen, und seine innere Haltung habe dazu gestimmt. Hofmannsthal korrespondierte übrigens mit Preetorius, als es Karl Wolfskehl zu ehren galt.

In der Nachkriegszeit lebte die Wien-Beziehung wieder auf: Er hat viele besonders schöne Bühnenbilder für die Wiener Oper gemacht, die zum Teil noch heute benutzt werden.

2 Man hat einige Jahre nach Preetorius' Tod einige seiner Briefe an den Jugend- und Lebensfreund Otto Erdmann (Kennern der Odenwaldschule bekannt) veröffentlicht, darunter auch einen die braunen Jahre Deutschlands betreffenden. Ich setze diesen Brief, etwa auf 1954 zu

In den Kriegsjahren hatte ich Fritz Alexander Kauffmann durch Prees Vermittlung kennengelernt. Von ihm gibt es einen Passus, schon in den dreißiger Jahren geschrieben, der die praktische, die vielleicht lebensrettende Bedeutung des Sensoriums festhält, des »künstlerischen Blicks«, wie er sagt:

»Künstlerisches Urteil haben heißt: Überall, wo Leben Formen prägt, also nicht bloß beim Kunstwerk, die menschliche Qualität abzulesen verstehen . . . wer künstlerisches Urteil hat, ist vor allen anderen Menschen in der Lage, Werke und Gesichter auf den ersten Blick rundherum zu ermessen, weil sich schon in einem kleinen Bruchstück des Werks wie des Lebewesens der Schöpfer in seiner Gesamtheit »gibt«. Diese Fähigkeit ist bei der rasenden Abwicklung des heutigen Lebens und bei dem Andrang unübersehbarer Stoffmassen von unendlicher praktischer Bedeutung. Es

---

datieren, in seinen Hauptteilen hierher und füge einen weiteren Brief an denselben (aus eben diesen Jahren) an, welcher zwar nur von einer Krankheit des Achtundsechzigjährigen handelt, aber als höchst persönliches Zeugnis dem Leser im Zusammenhang des vorstehenden Kapitels willkommen sein mag.

»Mein erster persönlicher Eindruck von Hitler war ein absolut negativer: das können viele bezeugen, denen ich daraus keinen Hehl gemacht. zumal diejenigen. mit denen ich eben darum brach: Heyer – Curtius – Furtwängler. Weiter: mir wurde von Goebbels persönlich das goldne Parteiabzeichen, der Kultursenator und Staatsrat angeboten. und ich hatte immerhin den Mut, alles abzulehnen. Das war. weiß Gott. keine Heldentat, ich hab's auch nicht mit irgendeiner Emphase getan, sondern mit Künstlertum und Ahnungslosigkeit getarnt. Aber ich hab's getan und muß zuerkennen. daß man niemals mehr ein derartiges Ansinnen an mich gestellt hat. Endlich: Ende 44. wo's schon um den Kopf ging. wurde ich verhaftet, weil meine bis dahin weitergeführte Korrespondenz mit Juden in Holland und Paris aufgefunden wurde; ich wurde unter Druck gesetzt. meine frühere Äußerung (von 1930) gegen jeden Antisemitismus zu revozieren, was ich in einer Weise tat. die als höchst unbefriedigend verurteilt wurde; ich sollte dann ins KZ kommen. Aber es wurde alsbald jedes Verfahren gegen mich eingestellt. und zwar auf Hitlers Befehl: die ganzen Akten wurden nach 45 aufgefunden.«

Nun der andere Brief, vom 4. 2. 52. in seinen Hauptteilen:

»Die Schar prominenter Medizinmänner, die mich umsteht. rätselratet an mir herum und macht mich zunächst zum Objekt aller möglichen Untersuchungen. So bin ich jetzt in einen Ausnahme- und Abwartezustand versetzt worden, der mir wenig gemäß ist. – Es ist seltsam: mit einem Ruck ist mein innerer Blick von allem farbenvollen Jetzt und Hier fortgelenkt, mein Elan ist gelähmt, und ich fühl's, wie eine dünnere, schärfere Luft um mich weht. – Ich weiß, Otto. Dir macht der Gedanke ans Ende nix aus: ich erinnere mich noch Deiner Schilderung, da Du an einer Fischvergiftung fast erstickt bist und es eigentlich ganz beruhigend fandst, als Dir mehr und mehr die Puste ausging. – Ich bin wohl diessetsverhafteter, mir wird's schwerer, mich abzulösen von all dem vielen Sein und Tun, in das ringsher ich gestellt bin, mich vertraut zu machen mit dem Gedanken, daß vielleicht der große Stationsvorsteher bälde als ich's je bedacht, mein Züglein abpfeifen wird. – Jean Paul, der tiefsinnige, spricht mal davon, daß alle Schrecken und Dünste des Sterbens vom Wunderdufte wahren Glaubens aufgesogen würden – woher aber ad hoc solch' echten Glauben nehmen?« (Aus: Emil Preetorius – Graphiker, Bühnenbildner, Sammler. Textredaktion: Walter Heist, Mainz 1976. Dieser Gedenk-Band ist auch durch manche persönliche Erinnerung von Freunden und Schülern von Gewicht: ich nenne Liselotte Erler, Wilhelm Rüdiger, Clemens Graf Podewils. Aus den sonstigen Erinnerungen, die seiner Persönlichkeit gelten, ragt heraus: Inge Feuchtmayr: Ich denke gern an Preetorius, in Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel Nr. 70 vom 31. August 1984.) Seine Brieffschreibekunst übrigens – schon optisch war jeder Brief kalligraphisch genußreich – scheint auf Korrespondenten geradezu ansteckend gewirkt zu haben. Kokoschka begann einmal seinen Absagebrief auf eine ehrende Einladung von Preetorius' Seite mit folgenden Worten (7. 3. 58): »Wie soll ich mich für all die Ehre bedanken, wäre ich ein Pfau, würde ich mein Rad schlagen . . .«

kann eine Zeit kommen, wo nur noch Menschen von künstlerischem Blick sich im Leben einigermaßen sicher werden zu orientieren vermögen.« (Merkur, März 1959).

Der heutige Leser wird fragen: Wer war Kauffmann? Und was meint »Sensorium«, »Blick«? Die erste Frage ist schnell beantwortet. Fritz Alexander Kauffmann lehrte an der exquisiten Pädagogischen Akademie Halle »Kunsterziehung« (wie man heute sagen würde), bis er 1933 wegen mangelhafter »Gesinnung« entlassen wurde. Er hat darunter gelitten, aber es war eigentlich ein Glück. Denn nun schrieb er Buch auf Buch: Kunstdeutungen, von denen ein Teil damals auch erscheinen konnte, so sein Rom-Buch, das auch bei Curtius begeisterten Anklang fand. Kurz nach Kriegsende verunglückte er tödlich; im Nachlaß des Fünfundfünfzigjährigen fanden sich eine »Formenlehre« – aus ihr stammt der zitierte Passus – und der spätere Kindheitsbericht »Leonhard«, der uns auf diesen Seiten noch beschäftigen wird. Preetorius und Kauffmann (der nach dem Weggang von Halle in seiner schwäbischen Heimat wohnte) haben sich gekannt und geschätzt; sogar Interesse und Methode waren manchmal ähnlich, das zeigt Kauffmanns »Woge des Hokusai«, eine Detailinterpretation des berühmten Farbholzschnitts. Der Stil war allerdings verschieden; Preetorius war Aphoristiker, Kauffmann sprachkünstlerisch malender Entfalter.

Der zweiten Frage – was es mit dem »Sensorium« auf sich habe, und Preetorius hat das (damals noch gängige) Wort gern benützt – soll der folgende Exkurs gelten.

#### EXKURS: DAS SENSORIUM

Das »Sensorium« – was ist es nun? Wie kommen seine fabelhaften Leistungen zustande?

Heute tut Anschauung not. Anschauungsfarbe wäre in »des Gedankens Blässe« hineinzubringen; so viel Abstraktion wie nötig, so viel Anschauung wie möglich! Also bringe ich nun einen höchst farbigen politisch-biographischen Bericht über das Wirken des Sensoriums, welcher Ähnlichkeit mit den von Preetorius berichteten Erfahrungen hat. Er stammt von einer »Nachbarin«, nämlich von Annette Kolb. »Nachbarin«: Im München-Teil des Faustus-Romans hängt das Bildnis der Kolb in einer Reihe mit dem von Kridwiß, id est Preetorius. Es sind aber mehr kühne Karikaturen, die da hängen, sie sind sinnvoll im Roman, aber ohne größere Porträtähnlichkeit. Thomas Mann hat später selbst, nicht ohne Feierlichkeit, erklärt, daß es sich bei »Kridwiß« wirklich nicht um ein echtes Porträt von Preetorius gehandelt habe. Nebenbei bemerkt: Auf dem alten Bogenhauser Friedhof in München liegen sie auch in einer Reihe, der Pree und die Kolb. Schade, daß es Mann nicht mehr erlebt hat, der übrigens die Freundschaft mit »Pree« gerade in seinen letzten Lebensjahren, nach überstandenen Krisen, mehrfach betont hat.<sup>3</sup>

3 Es hatte gute Gründe, daß dies Mann so betonte. Der Kreis um Kridwiß war oft mißverstanden worden, als sei der reale Kreis um Preetorius (in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre) hier abgebildet worden. Zum realen Kreis gehörte Nadler keineswegs (der übrigens sehr weit entfernt von München damals wohnte); zum fiktiven Kridwiß-Kreis dagegen gehört er unzweideutig, unter dem Namen »Vogler«. Mit »Vogler« ist Nadler exakt angezielt, was leicht zu sehen ist. Es herrscht da eine Verschlingung photographisch treuer Details mit kühn dichterischen; so auch sonst im Roman. (Da dirigiert z. B. der reale Furtwängler eine real nicht existente Komposition.) Deshalb weist Mann mit großem Recht, z. B. in der Festschrift für Preetorius 1953, auf die fehlende Porträtähnlichkeit hin, genauer: auf die fehlende Porträtgenauigkeit (das ist gemeint) bei Kridwiß und seinem Kreis. Züge der realen Persönlichkeit von Preetorius, und zwar einige wenige belustigende, oberflächliche Züge sind sehr wohl im »Kridwiß« karikaturhaft getroffen – während eine volle Porträtähnlichkeit gar nicht angestrebt worden ist. – Es wäre übrigens besonders unsinnig, Nadler mit Preetorius zusammenzubringen, mit dessen Kunstlehre die Nadlers im schroffsten Gegensatz zu allen Zeiten stand.

Der folgende Text handelt von einem Hör-Erlebnis. So hoffe ich Einseitigkeit zu vermeiden, wenn ich das Reich des Auges verlasse. Der Text steht in dem kleinen kostbaren Erinnerungsbuch Annette Kolbs »Memento« (1960). Dieses beginnt mit dem politischen Wendepunkt 33. Man schreibt den 31. Januar; es ist früher Abend: ». . . Die Stunde war's, zu welcher der Rundfunk in Mannheim oder Berlin großartige Konzerte entsandte. Unlängst war es ›Tod und Verklärung‹ von Richard Strauß, nie vorher, nie wieder so schön. Ich drehte auf. Aber heute kam keine Musik. Es war wohl eine Störung? Gemurmel, Applaus, dann der Ansager. Dann Worte, von mir zum ersten- und letztenmal vernommen – in einem niederträchtigen Deutsch, eine Stimme, die in Gebell ausartete. Töne und Untertöne des Hasses, der Rachgier, der hündischen Wut. Sie entfachten in mir ein Organ für alle Infamie, deren dieser Unmensch fähig sein würde. Denn vom Bewußtsein der Macht war dieser unbefugte Redner getragen, und wenn er sie behielt, dann war Krieg, ein neuer, unmenschlicher Krieg unabwendbar. Aber nicht mit mir! war der Aufschrei meines Inneren. Ein Sturm hatte mein Dach davongetragen und meine Mauern erschüttert. Tags darauf war ich in Freiburg, mein Guthaben auf der Bank abzuheben. Es war nicht sehr groß. Wer flott verdient, ist nicht eifrig im Zurücklegen, denn er glaubt, daß es so weitergehen wird. – Für den elften Februar war ich zu einer Lesung am Kölner Rundfunk verpflichtet, wollte sie des Honorars wegen nicht versäumen . . . Aber welcher Wahnwitz hielt mich da noch zwei ganze Tage in Köln zurück? Trieb mich ein furchtbarer Eindruck, der noch an mir haftete, alle rührende Kirchen und Bilder, die ich liebte, zu besichtigen? Denn wer sagte, daß mich ein Weg wieder hierher führen würde? . . . Nach einer schlaflosen Nacht stieg ich ganz verstört auf der Rückfahrt – es war der 15. Februar – in Frankfurt aus, um Heinrich Simon, der mir so wohlgesinnt war, in der ›Frankfurter Zeitung‹ zu besuchen, seine Ansicht, seinen Rat zu hören, Abschied von ihm zu nehmen. ›Haben Sie seine Antrittsrede am 31. Januar gehört?‹ fragte ich ihn. ›Es hat mir genügt, sie zu lesen‹, sagte er. ›O nein, die schrecklichen Unter- und Nebentöne muß man hören.‹«

Sie überschreitet, innerlich zerrissen, die Schweizer Grenze. – Das Gespräch mit Heinrich Simon, dem früher so bewährten Steuermann der Frankfurter Zeitung, empfand ich, wenn ich das einfügen darf, wie auf mich zugeschnitten, auf meinen Fall gemünzt. Reiner Lesemensch war ich lange genug gewesen, ich hätte auch sagen können: »Es hat mir genügt . . . zu lesen«, ich hätte Nebentöne für Nebensächlichkeiten gehalten. Dazu kommt: Man zuckt vor dem Ekelhaften zurück, so daß man dessen Vorhandensein wegzuschieben oder auszublenden Gefahr läuft. Diese Tragik verstand ich; hatte ich mich doch selbst mühsam, schließlich nicht ohne Praetorius Hilfe, aus meinem weltfremd-zimperlichen Zustand herausgearbeitet.

Wie erscheint nun in dem Bericht das sogenannte Sensorium, wie zeigt sich sein Wirken? Offenkundig ist: Nie hört das Ohr für sich allein, immer hört der Geist mit; immer helfen einander Geiste und Sinne in einer schnell arbeitenden Korrekturgemeinschaft. Vorausgesetzt ist allerdings, daß das Gehör einigermaßen begabt und entwickelt ist, zwei Dinge, die uns noch beschäftigen werden.

Muß ich belegen? Wer so schnell, so übervorsichtig an eine Gefährdung seines Kontos denkt, ist nüchtern. Wer das »niederträchtige Deutsch«, gemeint ist wohl auch die niederträchtige Sprechweise, sofort so klar erkennt, weiß viel von der Sprache und von den Menschen und kann dieses Wissen traumschnell bemühen. Wer die »hündische Wut« sofort heraushört, kann dies nur unter Mitwirkung vieler präzenter Erfahrungen, die er gemacht, heraushören. In jeder Sekunde also: Kooperation des Geistes mit den Sinnen, vor allem der Erfahrungen mit den momentanen Wahrnehmungen.

Die Kooperation geht noch weiter. Wenn Kauffmann oben von »künstlerischem Urteil« gesprochen hat, wobei er eine etwas andere Terminologie benutzt als Praetorius (der das Wort »künstlerisch« immer prägnant gebraucht), so weist doch gerade dieser Ausdruck »künstlerisches Urteil« auf eine neue Tatsache hin. Kauffmann denkt erfahrungsgesättigt; er weiß, daß ein kunstgeübtes Sensorium auch für andere Dinge empfänglicher und vielleicht urteilsvoller ist als ein kunstfremdes. So auch bei der Kolb. Die Musikfreundin erwartet in Vorfreude eines der gewohnten exzellenten Rundfunkkonzerte. Ihr hochentwickeltes, geübtes »Organ« (sie deutet solches selbst an) ist in höherem Maße aufmerksam. Das wirkt mit, um die folgenden Eindrücke so scharf, so differenziert werden zu lassen, standhaltend späterer Nachprüfung – denn sie hat ja nach der »Führerrede« noch wochenlang geprüft, ob sie sich auch wirklich nicht »verhört« habe, ob sie sich wirklich einen objektiven Eindruck gebildet habe. Emigrieren will überlegt sein.

Das musikgeübte Ohr hört eben auch alle Nicht-Musik meist besser. Hört z. B. die falschen Töne im Gespräch. Vorausgesetzt wird natürlich die besagte Wachheit: »... Wenn dein Verstand dich wach erhält«.

Im Denken des Preetorius nun ergibt sich folgende Verallgemeinerung: Das kunstgeübte Sensorium empfängt, einer Antenne gleich, auch alle Nicht-Kunst besser, wenigstens in den meisten Fällen. Eine Einzelheit: Begegnet scheußliche Gemeinheit, verkörpert etwa in Gesicht, Stimme usw., so kann es sein, daß der Sensible es schneller erkennt, weil es ihn schneller schmerzt. Das war der Fall des großen Menschenkenners und Moralisten Joseph Roth, der auch deshalb stets ein helllichtiger Kenner und Vorkenner des Bösen war. Es kommt eben auf das stete Wach-sein an. Das Sensorium ist, wenn wir Goethe glauben sollen (Preetorius berief sich oft auf ihn), ein »sinnlich-sittliches« »Organ« – wobei »sittlich« damals eine etwas weitere Bedeutung hatte. Innerhalb dieses »Organs« herrscht nun ein Hin- und Herwirken zwischen Geist, Sinnen und sogar dem Herzen. Da kann z. B. auch einmal das Herz (im Pascalschen Sinne, wie er noch bei Goethe nachklingt) den Sinnen helfen, um sie zu aktivieren und zu schärfen, da wird das Herz mit dem Gewissen oft kooperieren, ein Connubium eingehen, wie bei Pascal. Was aus diesem Zusammenwirken jeweils hervorgeht, ist der »Eindruck«; man mag bei der Kolb etwa auch »Intuition« sagen – ein unnötig verdächtigtes Wort. Ich sage »unnötig«; denn wer zweifelt z. B. an Annette Kolbs ständiger rationaler Überprüfung im erzählten Fall.

Ich setze die zweite Hälfte eines goetheschen Gedichtes an den Schluß dieses Exkurses. Die Verse zeichnen das Entstehen eines tiefen Eindrucks nach; sie folgen genau dem Geschehen. Es ist die zweite Strophe des berühmten »Dämmerung senkte sich von oben«, eines Stücks aus den Chinesisch-deutschen Tages- und Jahreszeiten, einem Zyklus, den der China-Freund Preetorius geschätzt hat. Man beachte im folgenden auch die Melodiegestalt der Strophe, die mit der Gedankenführung zusammengeht. Unter solchem Einfluß verändern, veredeln mitunter die Wörter ihre Bedeutungen, und ein Wort wie »Kühle« bekommt einen reicheren seelenbezogenen Inhalt, ebenso ein Wort wie »sänftigend«. Die Strophe lautet: »Nun am östlichen Bereiche / Ahn' ich Mondenglanz und -glut, / Schlanker Weiden Haargezweige / Scherzen auf der nächsten Flut. / Durch bewegter Schatten Spiele / Zittert Lunas Zauberschein, / Und durchs Auge schleicht die Kühle / Sänftigend ins Herz hinein.«

### *Die kindliche Gestaltungskraft*

Preetorius besuchte in den Jahrzehnten nach dem Krieg, obwohl als Präsident der Akademie der Schönen Künste mit Aufgaben überhäuft, regelmäßig die großen internationalen Ausstellungen von Kinderzeichnungen. Sein Herz schlug für diese »Kunst«, und nie war er, ich kann es bezeugen, so traurig, nie so ahnungsschwer gestimmt, wie wenn sich das Gespräch jener Verbildung zuwandte, die oft von Zeichenlehrern, die nicht kindgerecht mehr zeichnen, von Musiklehrern, die nicht mehr singen lassen, ausgeht, eine Verbildung, die bei der Barbarisierung, die uns ohnedem rundum auf den Leib rückt (er erkannte z. B. die Gefahren im damals beginnenden Fernsehen), doppelt gefährlich wird. Die Schule habe doch die natürliche Aufgabe, sich von kindgefährdenden Zeitbazillen möglichst frei zu halten – womit die Offenheit für Anregungen nicht verneint werde.

Wenn ich mich im vorliegenden Kapitel von dieser pädagogischen Seite her meinem Thema nähere, so gewinne ich die natürlichste Hinführung zum Zentrum: zu seiner Kunstlehre.

Das Positive zuerst. 1953, als eine der genannten Ausstellungen stattfand, diesmal über »kindliche Selbstbildnisse«, hat er dazu geschrieben:

»Es ist kein Zufall, daß in Italien, dem Lande blühender Kinderliebe, das Problem der Kinderkunst zum ersten Male ins Wort gebracht wurde. Schon 1887 erschien das damals sensationelle Buch des bedeutenden ravnatischen Kunstforschers Corrado

Ricci »L'arte dei Bambini« . . . Die psychologische Grundeinsicht, daß das Fremd-Ich älter sei als das Eigen-Ich, gilt gerade auch für alles bildnerische Schauen. Daher rührt es denn, daß die Stoffe, die Themen früher bildnerischer Regungen allemal und überall ähnliche sind, in Stadt und Land, in Berlin oder Peking, in New York oder Paris. Es sind Mama und Papa, Bruder und Schwester, Haus und Garten, Stuhl, Tisch, Hund, Puppe . . . Seinem Selbst aber, der eigenen Person, dem eigenen Angesicht sich hinzuwenden, das bedeutet für die kindliche Seele eine völlige Umstellung, eine Wendung um 180 Grad, die nicht ohne eine gewisse Gefährdung . . . vollzogen werden kann . . . Es ist nun ebenso erstaunlich wie bedeutungsvoll, daß diese naheliegende Gefahr bei den Kindern fast aller Völker in nur ganz vereinzelt Fällen spürbar wird, daß nur selten einmal ein vergleichend korrigierendes Gerichtetsein vom Spiegelbilde her oder von einer photographischen Aufnahme in der kindlichen Bildschöpfung zu erkennen ist . . . Diese Tatsache aber sagt nichts anderes aus, als daß . . . trotz etwa benutzter Spiegel und Photographien das Innenleben, die innere Vorstellung, die »inwendige Figur« nach Dürers schönem Worte, im kindlichen Künstler noch durchaus dominieren. Und dieses Zeichnen aus der Vorstellung, das Zeichnen *par cœur*, wie es die Franzosen treffend nennen, . . . das ist das eigentlich kindertümliche . . . : Erschaffung eines Neugebilds . . . Auch im Gestalten des Kindes erkennen wir heute die gleichen geistigen Voraussetzungen, wenn auch im keimhaften Zustande, die dem Entstehen aller Kunst zugrunde liegen . . . Das Kind lebt sozusagen noch innerhalb der Sphäre des Schöpferischen, . . . nicht anders als der frühe oder primitive Mensch mit all seinem gestaltigen Tun, sei es ein Bilden oder Sagen, ein Spielen oder Singen. Erst wenn der Mensch im fortschreitenden Alter zu aufgehellterer Bewußtheit gelangt . . ., erst dann kann er die Kunst gleichsam von außen her sehen . . . Und es erweist sich alsdann, daß nicht jeder kindlich reiche Bildner auch ein echter Künstler werden kann. Die Erkenntnis des künstlerischen Elementes in allem kindlichen Gestalten gibt aber dem modernen, das heißt dem künstlerisch orientierten Zeichenunterricht eine hohe Bedeutung. Denn was einmal in den Kindheitsjahren, . . . wo der Mensch vor allem Augenwesen ist und sein inneres Erleben und dessen Sprache bildhaft sind, was damals an gestaltenden Kräften, wie sie in jedem Kinde schlummern, spürsam geweckt, sinnvoll gepflegt und zwanglos befestigt wurde, das bleibt Gewinn für das ganze spätere Dasein . . .«

Das stand 1953 in seiner Schrift »Über die Kunst und ihr Schicksal in dieser Zeit«. Dem Gewicht, das er der musischen Kunsterziehung beimaß, entsprach die Schwere seiner Sorge. Die Last dieser Sorge wuchs in den folgenden Jahren; er sah das Kind wie von steigenden Gefahren umzingelt.

Es kam der Moment, wo er offen kämpfte. Als fast Achtzigjähriger hat er zur Feder gegriffen und den Aufsatz »Zum musischen Unterricht« geschrieben, den er dann dem vermächtenschaftigen Band »Das Geheimnis des Sichtbaren« einverleibte. Darin gibt es einen Passus, der, noch weit über den pädagogischen Rahmen hinaus, den Zeitkritiker Preetorius zeigt.

»Als oberstes Gebot gilt: die ausnahmslos in jedem Menschen schlummernden schöpferischen Kräfte von früh an wachzurufen. Es geht dabei ums Zeichnen, ums Handwerken . . ., ums Bauen, Basteln und Musizieren . . . und ums Theaterspielen . . . Das musische Element sollte grundsätzlich jegliches Lehren und Lernen durchwirken . . . Gerade aber in Hinsicht hierauf ist mit allem Nachdruck eine

Warnung auszusprechen, die Warnung nämlich, in dieses kindertümliche Schaffen aus dem falschen Ehrgeiz, up to date zu sein, einen abstrakten Aesthetizismus hineinzutragen . . . Diese Gefahr ist heute groß, allerorten gegeben und viel zu wenig beachtet . . . Es braucht keiner langen Worte, einsichtig zu machen, daß abstrakte Kunst, Kunst ohne Gegenstand – die Symptom ist einer zwangsläufigen Fortentwicklung seit Cézanne, also einer sehr späten, extremen Bewußtseinslage – nicht nur nichts zu tun hat mit kindlichem Bilden, sondern ihm absolut entgegengesetzt ist. Das Zeichnen des Kindes in seinem erst dämmernden Bewußtsein ist allemal objekt-, ist gegenstandsgebunden . . . Abstrakte Tendenzen in solch kindertümliches, halbbewußtes Bilden hineinzutragen heißt es auf bedenkliche Weise verwirren und seinem Eigensein entfremden . . . Es ist in jedem Einzelleben aufs höchste dringlich geworden, den Gang aus einer primären in eine sekundäre Welt richtig zu vollziehen, und das will sagen: aus einer sinnhaft erlebten und erfüllten Welt in eine Welt menschbezwungener Räume, Kräfte und Substanzen hineinzufinden. Diese beiden Welten dürfen nicht zum unvereinbaren, aufzehrend verwirrenden, beunruhigenden Kontrast werden . . . Wir müssen lernen, sozusagen Bürger zweier Welten in einem sehr neuartigen Sinne zu werden. Und hier in diesem vordem noch nie gegebenen Problem liegt schließlich die Kernaufgabe aller heutigen Menschenerziehung . . . Es geht darum, angesichts der immer dringenderen Forderung, hineinzuwachsen in eine rational-mathematisierende Weltbewältigung, als notwendigen Ausgleich den Sinn zu erhalten für die Bedeutung eines ursprünglich, eines menschlich erlebten Weltganzen, des Ptolemäertums, so nannte es einmal treffend der Basler Forscher Adolf Portmann.«

Es mag sich ein Einwand regen: Zu allen Zeiten bestand doch das richtige Wachsen und Reifen darin, die »ptolemäische« Kindheit zu verlassen, ohne sie hinter sich zu lassen, d. h. ohne sie danklos auszustreichen, vielmehr sie »aufzuheben«; die hübsche Doppelbedeutung des Wortes haben uns die Philosophen mit Kennermiene schon lange vermittelt. Also: Es sind nicht Probleme unserer Zeit. Sie sind allen Zeiten gestellt gewesen.

Wer so sprechen sollte, übersähe nur: Unsere Zeit ist nicht vergleichbar, der Kontrast jener beiden Welten, deren »Bürger« der Mensch sein soll, ist heute ungleich schärfer und die Kraft geringer. Denn die Kindheit ist ganz anders als früher (Preetorius hat schon das Fernsehen erwähnt) rundherum gefährdet, so daß der Kraftspeicher eines jeden Menschen, so wie er sich von Kindheit an füllt, für die heutigen Aufgaben nicht mehr zureichen könnte. Überhaupt wird die Kraft, sich in der Welt orientieren zu können, geringer, wenn jene Sehkraft, jener »Blick« nachläßt, den Kauffmann beschrieben hat. Am erwünschtesten mag dem Preetorius wohl ein so liebevolles und unwillkürlich musisches Hegen erschienen sein, wie er es in früheren Jahrzehnten in Italien erlebt hatte.

Es mögen sich noch Bedenken gegen seinen Begriff des »Ptolemäischen« erheben. Ich gebe Beispiele dieses Phänomens.

#### ZWISCHENKAPITEL

Fritz Alexander Kauffmann war, was seinen Kindheitsbericht anlangt, fast ein deutscher Proust. Ich gebe ihm das Wort und will dann die beiden Textbeispiele erläutern. Da ich ihn selbst gekannt habe, da mir der Zusammenklang seiner Theorie mit der des Preetorius deutlich war, greife ich besonders gerne aus »Leonhard« – so nennt er sich in seinem Kindheitsbericht – jene Partien

heraus, welche von der frühen Entwicklung des visuellen Sensoriums berichten. Es mag auch der Hinführung zum kommenden Kapitel dienen, das dem »Urobjekt« des Künstlersensoriums gelten wird: der »Qualität«.

Das erste Stück handelt von einem Erlebnis des knapp Vierjährigen, der mit seinen Eltern auf einer kleinen Reise an der Bodensee zum erstmalig in einem Hotel übernachten und frühstücken darf. Schauplatz ist »der lange weißgedeckte Kaffeetisch des Hotels«.

»Hier hatte es die Honigdose dem kleinen Leonhard angetan, und zwar zunächst gewiß um ihres süßen Inhalts willen. Noch hört er sich, zur Verlegenheit der Eltern, sehr vernehmlich äußern, er wolle das Honiglöffelchen abschlecken . . . Der entscheidende Moment war, als die Mutter aus dem vollen und interessant ovalen Löffel den Honig schwerflüssig auf den Teller des Kindes fließen ließ. Dieser geschlossene, von der Sonne golden durchleuchtete Schwall aus einem Rund, das für solche schenkende Gnade vorgeformt schien, blieb als unvergängliches Bild in der kleinen Seele. Das Strömen des Köstlichen für Zunge und Auge in seiner sanften Abrundung und leibhaften Fülle troff nicht bloß auf den Teller, wo es bald vertilgt werden sollte, sondern tief in den Herzensgrund. Dort aber wurde es zu einer Art Urmaß, mit dem sich künftig nur die höchste Nähe der Mutterliebe und Vatergüte, die lautersten Glückstage, die tiefste Zärtlichkeit, die stolzesten Triumphe und gewissermaßen das Klassische schlechthin messen durften.«

Die Pointe liegt vielleicht darin: Das Kind erfährt, geradezu überwältigt, daß an manchen Stellen die Wirklichkeit dichter, herrlicher, befreundenswerter erscheint als an anderen Stellen. Diese besonderen Dinge oder Geschehnisse stechen wunderbar ab. »Wunderbar« geradezu wörtlich: wie ein Wunder. Das Kind, dem Vater und Mutter Götter sind, findet plötzlich etwas Sichtbares, das wunderbar, fast anbetungswürdig erscheint, um es mit einem goetheschen Gedanken zu fassen. Es gibt also Stellen in der Wirklichkeit, wo sie dichter und dankenswerter erscheint. Hier wird vorgeahnt, was als Qualität den Künstler bewegt. Dessen Werk ja auch so eine »Stelle« werden möchte.

Der Vierjährige ist maßlos offen, mehr passiv der Überwältigung preisgegeben. Als dann Leonhard zehn Jahre alt sein wird, ist er wohl nicht minder offen, doch weniger passiv, vielmehr gewillt, das Herrliche fort und fort zu erobern. Es geht wieder um ein Begegnungsglück; er lebt ja ganz »objektbezogen«, um an diesen Ausdruck des Preetorius zu erinnern. Der Zehnjährige hat einen Lieblingspfeil, den er fast wie etwas Lebendiges liebt – mit dem er die sommerblaue Himmelshöhe, den Zenit, erkundet.

»Fast jeden Tag schickte Leonhard seinen Pfeil ein paarmal kerzengerade in den Sommerhimmel hinauf. Er wurde nicht müde, das Schnellen des Bogens zu genießen und, zurückbleibend, an dem wundervollen Entstehen teilzunehmen. Nichts ging ihm über das Vergnügen, den schlanken Boten himmeln zu versenden und ihm bei seiner Heimkehr die unerreichbaren Zonen anzuspüren, die er hatte durchmessen dürfen . . . Als ein Stellvertreter war der Freund nach den seligen Fernen entboten, wo schimmerndes Licht ihn zu erwarten schien.« Über den Flug des Pfeiles heißt es einige Zeilen später: »Voll freien Anstands wie der Aufstieg war auch die Umkehr des Geliebten . . . Irgendwann in den schwindligen Raumfernen köstlicher Sommerbläue gab der Pfeil, jedesmal mit einem eigentümlich kurzen Entschlusse, auf, verneigte sich knapp . . . und tauchte so senkrecht hernieder, daß der Schütze ihn fast vor seinen Füßen wieder auflösen konnte.« (In berühmten Versen, die ebenfalls mit einer ländlich-schwäbischen Kindheit lose verbunden sind, heißt es: »Da ich ein Knabe war . . . Ich verstand die Stille des Äthers, der Menschen Worte verstand ich nie . . .«, so Hölderlin.)

Der Zehnjährige antwortet, wie gesagt, auf das Herrliche mit einem spielerischen Tun, das auch ein Erkunden ist. Er hat zwei »Objekte«, die er sich immer mehr zueignen will: den Pfeil und den sommerlichen, »überirdischen« Zenit. Den Ausdruck »feuriges Begegnungsspiel« hat Kauffmann in seinen Kunstschriften geprägt, um eine Voraussetzung jenes Spiels zu beschreiben, das Kunst heißt. Leonhards Erlebnisse sind wie ein Vorspiel zu diesem ersten Spiel der Kunst.

Dem Lehrer Kauffmann, der übrigens selbst vorzüglich aquarellierte (ich habe Aquarelle bei ihm gesehen), schien der Ausgangspunkt niemals in einer selbstherrlicheren *creatio ex nihilo* zu liegen, so sehr er auch mit jedem Kunstwerk etwas Neues entstehen sah. Jedenfalls glaubten Kauffmann und Preetorius an jenes schon im Kind erwachende Begegnungsfeuer, das sich am würdigen Objekt entzündet. Was gar nichts mit Abbildung zu tun hat! War Preetorius in spottlustiger Laune, sagte er über die abstrakt schaffenden *Creators ex nihilo*, die er historisch nur allzu gut verstand und unter denen er z. B. Mondrian als einen historischen Entwicklungspunkt sehr wohl anerkannte: »Ach, alles Onanie!« Er wußte natürlich, daß auch sie nicht ganz ohne ein Gegenüber waren, daß auch sie ihr Bewältigungsobjekt hatten, ihr Stückchen Welt und ihr sublimales Spielfeld: Fläche, Farbe, Linie, Valeurs, eigene »Seeleninhalte« und so weiter. Nur schien es ihm halt ein sehr kleines Stückchen Welt. Ein relativ gefahrloses Feld. Dem großen »Gegendruck« werde, unerotisch, ausgewichen.

So glitt sein Blick gern zurück zum Kind, zu dessen hybrisfreier, begeisterungsfähiger Weltbegegnung und Erkundungslust, zu dieser wachstumverbürgenden Beschenbarkeit.

Als Lehrer suchte er daran anzuknüpfen. Aus der Mitte der dreißiger Jahre erzählt Liselotte Erler, die damals seiner Klasse (Bühnenkunst) angehörte, wie er mit seinen Schülern Exkursionen machte, die aber Tieren und Bäumen galten, z. B. der Eiche »Blitzgestalt«. Es seien »sehr heitere Unternehmungen, die Bühnenkunst einkreisende, förderliche Aktionen« gewesen. (Er selbst hat übrigens kaum je vor der Natur gezeichnet; er war Eidetiker und konnte speichern.) Zu seinen Schülern habe er auf diesen Exkursionen so manchesmal gesagt: »Ihr Kinderchen, füllt euch mit Baumwuchs!«

### Die Qualität

Zwei Begriffe kehrten in den Gesprächen immer wieder: einmal das »Sensorium« – wie es der Leser kennt – und dann die »Qualität«. Sie ist es, welche dem Verlangen des Sensoriums am meisten entspricht; unser Auge »dürstet« nach ihr, wie er sich ausdrückte; auch die Seele darbt, wo sie fehlt. Ein weit gespanntes Phänomen. Es begegnet in Kunst und Leben, hat viele Stufen. Auch Vorstufen. Was den kleinen Leonhard erfüllt, ist die Vorform des Qualitätserlebnisses.

Ich könnte dies alles mit Textstellen aus Preetorius belegend erläutern; schon seine »Aphorismen zur Kunst« sind eine Fundgrube. Wenn ich einen anderen Weg einschlagen werde, so doch ein Wort zu seinen Schriften zuvor. Er hat sie keineswegs alle im erwähnten maßgebenden Sammelband »Geheimnis des Sichtbaren« vereinigt; sogar das Literaturverzeichnis am Ende des Bandes, gleichsam von »letzter Hand«, so wie der Autor vor die Nachwelt treten wollte – ist erstaunlich knapp gehalten, verschweigt z. B. seinen Aufsatz über Wilke, auch bietet das daneben gedruckte Verzeichnis der von ihm illustrierten Bücher nur eine schmale Auswahl. Der Grund: Er war mit seinen Sachen überstreng; viele haben ihm nicht mehr genügt; *in litteris* war er ein steter Verbesserer der Texte von Auflage zu Auflage. Er hätte das nicht ganz Perfekte, das nicht Makellose in Kunst und Schrift am liebsten der schwarzen Vergessenheit übergeben; nennen wir es ruhig edle Ruhmbegier. Aber wie es bei solcher Strenge geht: Den besonders geglückten Aufsatz über »kindliche Selbstbildnisse« hat er gar nicht in jenen Sammelband aufgenommen; zu diesem Thema genügte ihm offenbar das – gewiß wichtigere – Stück »Zum musischen Unterricht«. Diese Strenge gehörte überhaupt zu seinem Leben; die Künstlereitelkeit machte ihn keineswegs blind: Es war konsequent, daß er Anfang der zwanziger Jahre zu illustrieren aufhörte, so wie er etwas früher schon mit Bildnissen und Karikaturen plötzlich aufgehört hatte. Das ihm Mögliche war vielleicht ausgeschritten, vielleicht hat er das gespürt, er konnte sich selber nicht mehr übertreffen. Er machte fortan weiterhin Bühnenbilder, gestaltete weiterhin das Gesicht von Büchern und entwarf manchmal köstliche Schriftplakate. Auf diesen drei Feldern, es sind vergleichsweise schmale Felder, konnte ihm keiner das Wasser reichen.

Man sieht, man landet auch hier beim Problem der »Qualität«. Er hat gern das bekannte Künstlerwort zitiert: »Wozu sind eigentlich die Kunsthistoriker auf der Welt? Antwort: Damit sie, nach unserm Tod, unsere schwachen Werke uns aberkennen und nur die guten uns zuweisen.« Er war dabei überzeugt, daß sie das nicht befriedigend würden leisten können. Auf Grund ihres schwachen Sehvermögens in puncto Qualität! Er kannte natürlich auch Ausnahmen, so Theodor Hetzer. Aber ich will mich nicht in diese Details verlieren.

Ich will also die Texte zur »Qualität« nicht insgesamt aufrollen, sondern lieber von Gesprächen, auch von einem Vortrag, erzählen und dabei ein paar Grundgedanken, natürlich mit einigen Textzitatzen, erläutern.

Einmal, es war im Winter 46 oder 47, kranker Schnee lag auf den Trümmern, noch war fast nichts wiedererstanden, obgleich auf häßlichen Wänden häßliche Plakate bereits erschienen waren. Wir stapften durch das graubraune Chaos; nicht einmal ein Fleckchen Himmel war zu sehen; und hätten nicht hier und da interessante abgemagerte Gesichter aus schäbigen Mäntelkrägen geblickt, man hätte schwermütig werden können. Ich glaube mich zu erinnern, daß wir – begreiflich an so grauem Tag – davon sprachen, was der Ausdruck »das dürstende Auge« bedeutet, den Preetorius kurz zuvor in einem Aufsatz zur Lage gebraucht hatte. Dann kam die Rede natürlich auf die »Qualität«. Sie sei es, nach der das Auge lechze. Nötig wie ein Vitamin. Qualität in Kunst und Leben! Sie schien uns damals der vollkommene Kontrast zum Chaos, wie es an diesem Tag so sinnfällig vor Augen lag, zum Chaos, wie es aber, schlimmer noch, vor kurzem geherrscht hatte. »Qualität« in der Kunst, das war uns das Antichaotische, das sozusagen kristallinisch Vollendete, Zufallslose – etwa Bach und Mozart. Ich weiß noch genau, wie wir das Cézanne-Wort liebten: In einem Bild gibt es keinen Zufall, oder Rilkes pathetisches Wort »Er war ein Dichter und haßte das Ungefähre«.

Begreiflich, daß gerade diese Seite des so vielseitigen Phänomens »Qualität« uns in Bann schlug. Das überstandene Jahrzwölft, es war, wie gesagt, Chaos und Gefahr gewesen, um von Schlimmerem zu schweigen. Da späht man sehulich nach dem einen Fleckchen auf der Welt, wo sie noch »Unschuld« und gleichsam »in Ordnung« ist. »Unschuld«: das ist genau das Wort, das Thomas Mann, zur höchsten Ehre der Kunst, in diesen Jahren gebraucht hat, so in dem großartigen Schlußsatz seiner Nachkriegsrede »Der Künstler und die Gesellschaft«. Die Kunst sei, so heißt es da, »ein Spiel tiefsten Ernstes; Paradigma allen Strebens nach Vollendung, ist sie der Menschheit zur Begleiterin gegeben . . . und diese wird von ihrer Unschuld nie ganz das schuldgegrübte Auge wenden können.«

Diese Faszination, wie sie Mann hier ausdrückt und wie sie in Krieg und Nachkrieg empfunden wurde, sie liegt wohl darin begründet: Der Mensch, der die Welt in Schmutz und Chaos stürzt, kann gleichzeitig der Schöpfer eines Rein-Lebendigen, eines Vollendeten sein, nämlich des Kunstwerks. Deshalb heftet er sein »schuldgegrübtes Auge« an diese »Unschuld«. Ich darf hinzufügen: Das ist alles andere als Flucht. Gerade das Kunstwerk kann – dies ist bei der Tragödie der Fall – mit seinem ganzen Dasein, seinem »Leben« und seiner Aussage unsere menschliche Lage, unsere Blindheit und Gebrochenheit aussprechen, ohne an irgendeiner Stelle seines Wuchses gebrochen zu sein. Es macht uns nüchterner und hoffnungsvoller zugleich. Deshalb die besondere »Faszination« der Kunst. Von der viele im Krieg und Nachkrieg sprachen wie Thomas Mann! In Preetorius' »Gedanken zur Kunst« aus dem Kriegsjahr 1940 wird man schon einen ähnlichen Grundriß finden, durch den ihm nahestehenden Valéry mitbestimmt. Ich stelle jetzt noch ein leider vergessenes Buch eines engen Freundes von Preetorius dazu: Egon Kornmanns »Vergleichende Kunstbetrachtung«. Im 1945 erschienenen ersten Band geht es um Landschaftsmalerei (hauptsächlich der Barockzeit); in Einklang mit Preetorius heißt der pädagogische Zielpunkt Qualitätserkenntnis, das Qualitätserlebnis an Landschaftsmalerei wird auf den letzten Seiten einmal so beschrieben: Wer einmal erlebt habe, »welchen Lebenswert es bedeutet, in

einem architektonischen Raum von großer Gestaltung, in den Hallen einer Kathedrale, sich zu bewegen, wer gespürt hat, daß ihm darin Augenblicke eines höheren Daseins geschenkt sind, in denen er teilhat am Höchsten, was Menschen gegeben ist, an einer *Erfüllung* ihrer Sehnsucht nach idealem Sein . . . , der wird auch im gestalteten Bild der Landschaft ein verwandtes Erlebnis wieder finden«. Gewiß, Preetorius benützt eine etwas andere Terminologie als der etwas altväterisch schreibende Schweizer Kornmann, aber der sinnvolle Zusammenhang mit dem Satz von Thomas Mann, der erst später geschrieben worden ist, und ebenso mit der Qualitätsauffassung von Preetorius scheint mir unbestreitbar. Dahinter steht Goethe; man denke an den Orpheus-Aphorismus (bei Hecker 1133). Die damalige Zeit machte uns empfänglich für eine solche Sicht. Muß ich davon sprechen, daß der Einfluß von Valéry nach Kriegsende wuchs und Wolfgang Kayser, Johannes Pfeiffer, Emil Staiger zur selben Zeit zu Ehren kamen?<sup>4</sup>

Ich kann noch eine Einzelheit berichten. Schon 1944 hörte ich von Preetorius einen Vortrag über Qualität, es war mitten im bombenbedrohten Nürnberg. Es ging darum, ob und wie Qualität erkennbar sei. Im Lichtbild erschienen Werke starker und schwacher Qualität nebeneinander, er erläuterte die größere oder geringere Dichte, die lebendigere oder schlaffere bildnerische Logik (Konsequenz) durch alle Bildteile hindurch. Von einem schönen fernöstlichen Blatt sagte er, es sei da kein Hauch zu viel, kein Strichlein zu wenig, kein Valeur fehl am Platz, keine Linie tot. Er machte Experimente, er rückte Schilfrohr und Zweig weiter auseinander oder näher zusammen als im Original, und siehe da, immer war das ganze Kraftfeld gestört, war Zerfall eingetreten; die lyrische Aussage des Blattes wurde plötzlich ungenau, es schien jetzt die wirkliche lyrische Melodie zu fehlen. Es war, als sei die ganze Sprache des Bildes ins Stocken geraten! Ich brauche nicht zu sagen, was es damals, 1944, bedeutete, schöne fernöstliche Blätter – und sei es nur im Lichtbild – sehen zu können; es war,

---

4 Dies alles hatte auch seine Gefahren. Man lernte zwar, die *vis superba formae* (Goethe) richtiger sehen, man lernte sehen, wie diese vis im Wuchs und in der Klarheit eines qualitätvollen Werkes (auch in der Klarheit seiner »Sprache«) wirkt – und man hoffte keck, ihr bald auf die Schliche zu kommen. Aber wenn man sie nun vornehmlich als Stimmigkeit erklärte, griff man zu kurz; denn auch ein Operettenlied Lehars und die literarischen Analogie desgleichen, auch sie sind stimmig gearbeitet. Einer zweiten Vereinfachung erlag man noch öfter. Zwar sah man ganz richtig jedes Kunstwerk wie ein scharf abgegrenztes kleines Eiland in der »See von Plagen«; die weltabgekehrt, weltenthoben schwebende kreisrunde Ampel Mörikes mit dem umlaufenden Bilderfries unschuldiger Jugend, sie ist, als Symbol des Kunstwerks, damals gern interpretiert worden; gern zitierte ich damals Goethes Aphorismus aus den »Maximen« (bei Hecker 193): »Die Welt ist eine Glocke, die einen Riß hat: sie klappert, aber klingt nicht« und fügte hinzu, daß Goethe das Kunstwerk als etwas sah, das »zum Ton sich rundet« – zwar erkannte man also die Grenze damals klar, aber man grenzte nun das Kunstwerk überhaupt aus der Geschichte gerne aus, man vernachlässigte, was an ihm mehr der Zeit, was mehr dem Autor, was mehr der Ausdruckswelt und dem geschichtlich Dokumentarischen gehört, um es grob zu sagen. Man blieb »werkimmanent« formbetonend. Man verblieb zugleich bei einem schnellen subjektiv-geschmäckerischen Urteil nur allzu gerne. So glitt man aus den besten Ansätzen leicht in die größten Fehler. So bereitete man den kommenden Gegenausschlag des Pendels vor, der am Ende der sechziger Jahre mit primitivem Soziologismus und Relativismus, schließlich mit psychologischer kunstfremdem Erklären usw. einsetzte. – Der Leser wird im Lauf des Kapitels noch erkennen, wie sehr Preetorius, wenn er auch den qualitätsverdrossenen Relativismus unnach-sichtlich bekämpfte, die Veränderungen in der Kunst unseres Jahrhunderts stets geschichtsbewußt betrachtet hat.

als ob in einen schlechtgelüfteten Raum plötzlich frische, ozonreiche Luft eingeströmt wäre, als ob jene Ahnungen und Entzückungen, wie sie etwa der kleine Leonhard vor dem köstlichen Sommerblau, wie sie doch jeder von uns einmal empfunden hat, als ob sie die Anwesenden wieder anwehten. Als ob das Auge plötzlich wieder atmen und richtig leben könnte. Nichts ist in solchen Augenblicken gewisser als das: Es gibt Qualität in Kunst und Leben; zum Teufel mit den Skeptikern, die uns deren Objektivität zerreden wollen.<sup>5</sup>

Und doch schien Preetorius nicht ganz glücklich zu sein bei solchen Vorträgen. Er hat sie auch nicht mehr aufgenommen nach 1945 (anders war es mit Vorträgen, die einem speziellen Thema galten, z. B. der alten ostasiatischen Kunst). Vielleicht hat er, wenn er so das Publikum vor sich sah, die Gefahr der Mißverständlichkeit gespürt; das Publikum, heute wie damals, denkt nur allzu gern: Jetzt bekomme ich den Schlüssel, das Kriterium, das handliche Know-how, um Qualität schnell dingfest und begründbar zu machen; ich will's lernen, so denkt der Deutsche. Daß dies aber unmöglich, für alle Zeit unmöglich sein werde, daß man nur sein Sensorium entwickeln, nicht aber Handfestes erwerben könne, daß man auf umstürzende Überraschungen gefaßt sein müsse, davon war er fest überzeugt; es klingt paradox: Was er in einem Werk von Rang als dessen Wirklichstes ansah, hielt er gleichzeitig für das Unmittelbarste durchs Wort. So von der Qualität zu denken war übrigens schon Goethes Sache gewesen, obwohl damals das Fachwort »Qualität« noch nicht gängig war.

Zudem bringen didaktische Vorträge der geschilderten Art noch eine weitere Gefahr mit sich: die der Einseitigkeit, in unserem Fall: die der Überbetonung der Ordnung und der straffen Dichte. Um den reicheren Begriff von Qualität, wie er ihn hatte, kennenzulernen, schlage man seine Schriften auf! Ich kann im folgenden mit Zitaten aus seinen Aphorismen nur einen winzigen Ausschnitt seiner Anschauungen dem Leser vermitteln. »Um über eine Bildidee recht sprechen zu können, braucht der Künstler Bleistift und Papier.« »Alle Beurteilung von Kunst als Kunst läuft zuletzt notwendig auf die dem Laien so einfach ins Ohr klingende Unterscheidung hinaus von gut oder schlecht, von hoher, gestufter oder gar keiner Qualität: ein Ja, Ja – Nein, Nein; was darüber ist, ist von Übel.« »Die Originalsprache der Kunst bleibt unübersetzbar, und mit allen Gedanken, die man über Kunst und Kunstwerk entwickelt, so geistreich, so erhellend sie in mancher Beziehung sein mögen, macht man sie in ihrem Eigensten nicht verständlicher: daher ist es besser, vor Werken der Kunst jenseits zu bleiben alles Begrifflichen, sich unmittelbar dem hinzuwenden, was die Werke selbst aussagen, das heißt aber: sie wieder und wieder anschauen und in ihrer Anschauung offenen Auges und Herzens versammelt zu verharren.«

Schlechte Aussichten für Vorträge! Gute Aussichten für die stillen Stunden des

---

5 Ich brauche nicht die Herkunft einer solchen Sicht zu erörtern, will aber wenigstens zwei Pole, die sich im Herkunftsgebiet finden, hier nennen: Adolf Hildebrand und Friedrich Nietzsche. Den ersteren hat er noch persönlich gekannt, seine Auffassung des »Sehens« teilend, den zweiten oft zitiert (wenn auch nicht so oft wie Goethe). Erinnern wir uns z. B., wie Nietzsche in »Was ich den Alten verdanke« die römische Sprachkunst schildert: »Dies Mosaik von Worten, wo jedes Wort als Klang, als Ort, als Begriff, nach rechts und links und über das Ganze hin seine Kraft ausströmt, dies Minimum in Umfang und Zahl der Zeichen, dies damit erzielte Maximum in der Energie der Zeichen . . .« So hat auch Preetorius erläutert. So hat er selbst gestaltet, z. B. seine Signete.

Genießers und Kenners, wie ihn Daumier gemalt (der schöne Satz: »Nur wer genießt, erkennt«, scheint geradezu von diesem Kenner gefunden zu sein) – ach, wenn doch die deutsche Sprache ein edleres Wort hätte als »genießen«; selbst das wortarme Lateinische hat doch »frui«.

Und nun muß ich etwas verraten, was er nicht so recht dem Papier anvertrauen mochte, allenfalls einem sympathischen Interviewer. Er hielt die Mehrzahl der deutschen Gebildeten für mehr oder minder qualitätsblind, genauer: qualitätsblind geworden. Eben durch besagte Verbildung, sei es schon in der Jugend, sei es durch späteren Medieneinfluß und überhaupt die Atmosphäre.

Als er achtzig Jahre alt war, gab er Armin Eichholz ein Interview in einem ebenso ernstem wie humoristischen Verzweiflungston: »Die Deutschen haben ein merkwürdiges Verhältnis zum Schauen. Sie trauen sich erst über etwas Geschautes zu urteilen, wenn sie darüber etwas wissen. Das ist falsch. – Das Schlimme: man weiß ja gar nicht, was das Publikum denkt, weil es vor lauter Angst nichts sagt. Bei Manet ist es damals mit Regenschirmen auf die ›Olympia‹ zugegangen. Das finde ich von heute aus gesehen eine erfreuliche Regung. Die haben wenigstens etwas gesagt . . .«

Darauf Eichholz: »Würden Sie sich (in der Theorie) einen Freudenruf leisten, wenn Sie hörten, daß einer mit dem Regenschirm . . . auf ein Bild losgegangen ist?«

Preetorius: »Da wäre wenigstens etwas geschehen. Man wüßte, was die Leute denken. Man kann heute aber vorführen, was man will. Die Leute stehen davor: Ach so, jetzt macht man's halt so. Es ist kein lebendiges Verhältnis mehr da, weder pro noch contra . . . Das Publikum ist innerlich nicht mehr intakt mit seinen Instinkten . . . Und wenn man so sieht, was geboten wird an Möbeln, Beleuchtungskörpern und so weiter – da kann man das Grausen kriegen. Und da müßte man erst einmal anfangen . . . Und die abstrakte Kunst ist ja keine Erfindung von ein paar böswilligen Leuten, die nichts können. Die abstrakte Kunst mußte kommen, ist meiner Meinung nach allerdings kein Endstadium, sondern ein Übergang.« Man ersieht daraus, was er auch sonst vertrat: Nicht das Fehlurteil ist die große Versündigung am Werk, an der Qualität, sondern das Nicht-Urteil: daß man die Qualität nicht einmal einer falschen Antwort würdigt. Daß man gar nicht weiß, was Kunst ist und will. Ich brauche nicht im einzelnen auszuführen, wem hier und was hier vorgeworfen wird, ich will nur mit ein paar glänzenden Formulierungen, die ich mir aus Gesprächen gemerkt (manchmal aufgeschrieben) habe, die Sache beleuchten. Über Gespräche mit modebewußten Erziehern oder Publizisten sagte er: »Sie hören nicht den Schrei der Kinder-Not; aber die Angst, den ›letzten Schrei‹ vielleicht überhört zu haben, jagt sie ununterbrochen.« Über »Wissenschaftler«, die sauber-wertfrei zu urteilen forderten (sofern sie damit nicht nur die Binsenweisheit der Unvoreingenommenheit, die natürliche Forderung einer überlegten Unbefangenheit aussprechen wollten, sondern wirklich »wertfreies« Erfassen von Kunstwerken) sagte er mir: »Wertfreies Erfassen: wertloses Erfassen! Wer nicht Qualität spürt, spürt überhaupt nichts, und mag er noch so gut datieren und zuweisen können. Selbst das bekannte Fehlurteil ahnt mehr als die wertfrei-museale redselige Pseudowissenschaft.«

Es gab darüber amüsante Gespräche, ich kann aber Formulierungen nicht mehr so genau wiedergeben. Ein Gespräch ist mir noch erinnerlich. Es war Mitte der fünfziger Jahre, damals beschäftigte ich mich mit Schiller; ich erzählte ihm, daß der junge Feuerkopf, der etwa Neunzehnjährige, das Bändchen, das die Klopstockschen

Gedichte enthielt, die er eine Zeitlang abgöttisch liebte, täglich mit sich herumgetragen habe. Als ein Freund in dem Bändchen zufällig blätterte, fand er auf jeder dritten oder vierten Seite Gedichte dick durchgestrichen. Erstaunen. »Die gefallen mir nicht«, erläuterte Schiller. Man könnte dies doch, so meinte ich ahnungslos, vorschnelle, sinnlos drakonische Urteile nennen, Fehlurteile nicht ausgeschlossen – »Aber stellen Sie sich einmal vor«, so etwa fiel er mir ins Wort, »moderne Kunstlehrer hätten dem Jungen diese Heftigkeit des Gefallenfindens oder Verwerfens abzuerziehen und zum wertfreien Erfassen ihn zu verführen vermocht – seine Entwicklung wäre schon halb futsch gewesen.« Man tue auch den Kunstwerken nichts Gutes, fuhr er fort; sie gedeihen besser in Gewitterstürmen als in Wertfreiheitskälte. Selbst Kunsthistoriker, mit denen er befreundet war, wie Ludwig Curtius, mochte er hier nicht freisprechen, gewiß in mehr scherzhaftem Ton: »Er hat gesagt: ›Man sieht nur, was man weiß.‹ Er sieht leider nur das! Und deshalb ist auch in seiner Sammlung, auf die er so stolz ist, in dieser reichen Sammlung kein einziges Stück von wirklich hohem Rang.« Der Leser wird sich an den einschlägigen Passus über Wissen und Sehen erinnern; da war er auch von Adolf Hildebrand bestimmt. Besonders schwer schienen es ihm die Deutschen mit der Kultur des Sehens zu haben. »Der Deutsche braucht eine Weltanschauung, weil er die Welt nicht anschaut«, dieser treffliche Aphorismus kursierte in der Nachkriegszeit. »Man will uns das Sehen aberziehen«, so Preetorius in einem bitteren Augenblick Ende der fünfziger Jahre. Er war eben überzeugt, daß auch viele Kunsthistoriker, Kunsterzieher, Kunstpublizisten eine gewisse Schuld an der Herbeiführung dieses neuesten (trotz vieler Ausstellungen kunstunfreundlichen) Klimas hatten, an dieser »Verbildung« des Publikums!<sup>6</sup>

Ich habe von seinen »kassandrischen« Gefühlen gesprochen. Grosso modo gesagt: Er war, trotz aller Erfolge, eigentlich enttäuscht auf seine alten Tage, enttäuscht von der Zeit und den Deutschen.<sup>7</sup> Aber er war zu vornehm, um nun als lauttönende Cassandra eher die anderen anzuklagen als sich zu prüfen und nach Wegen zu spähen. Er war Menschenkenner. Und zwar Menschenkenner jener unerbittlichsten Art, von

---

6 Er war überzeugt, Goethe auf seiner Seite zu haben. Einmal nannte ich ihm eine Briefäußerung Goethes an Freund Zelter, den Musiker: »Das Denken über ein Kunstwerk ist ein schöne Sache; der Beifall aber muß vorausgehen und das Urteil folgen« (29. 10. 1830). Er kannte schon ähnliche Goethe-Stellen. Gespräche solcher Art hatten meist das folgende Resultat: Denken ist natürlich immer gut. Aber müßte nicht der allererste Gedanke der nach der Qualität sein? Die »Qualitätsfrage«, wie er sich ausdrückte! Also die Frage, was sich unserer Intuition dargeboten hat: gut oder schlecht. Unsere Intuition kann sich natürlich irren, bedarf der nachherigen Überprüfung. Aber kein Irrtum ist größer als der heute so häufige: daß uns die Qualitätsfrage überhaupt kalt läßt (sei es aus Wissenschaftsverbildung, sei es, weil unser Auge so unmusisch, visuell »unmusikalisch« ist, oder aus welchen Gründen immer). Sogar dem großen Wölflin war er etwas gram, weil er »die Qualitätsfrage eigentlich vernachlässigt« habe. – Eine mehr philologische Anmerkung. Der alte Goethe ist Aphoristiker. Wenn er »Beifall« sagt, ist der Nicht-Beifall, ist die Ablehnung mitgemeint. Er meint den natürlichen temperamentalen Ausdruck des Intuitionsergebnisses; Goethe nennt dann aber nur den Beifall, weil Beifall, d. h. der positive Befund samt der entsprechenden Herzensantwort, wohl eine günstigere Ausgangslage für das gesamte »Denken« darstellt. Das ist alles andere als Intuitionismus. Ich erinnere an den Exkurs über das Sensorium.

7 Die Nachkriegszeit sei noch durch eine Kuriosität charakterisiert. Daß in jedem niveaувollen Werk, sei es Bild, Gedicht, Musik und so fort, bis in alle Teilchen ein So-und-nicht-anders herrscht, daß jedes Teilchen unverrückbar »sitzt«, nirgends Zufall. Beliebigkeit wirkt – das war

der ein Dichter sagt: »Ein Menschenkenner ist man erst dann, wenn man von sich selber enttäuscht ist« (Herbert Eisenreich). Er hatte etwas vom edlen Hypochonder.

Er hat das auch im »Geheimnis des Sichtbaren« nicht ganz unterdrücken können. Im Anfangs- und Schlußkapitel, wenn er über sich und seine Freunde nachsinnt, ist diese Verfassung des Schreibers fühlbar; er war einmal ein Bahnbrechender und Aufbauender gewesen im Bunde mit Freunden; was hatte ihn nun im Alter zur Ohnmacht verurteilt, welches Versagen? Zwar hat er sehr wohl gewußt, daß er als Präsident viel Ersprießliches getan, daß er unvergleichliche Bühnenbilder noch immer schuf (und im Wiener »Tristan« von 1960 vielleicht die schönsten von allen), das alles täuschte ihn aber nicht darüber hinweg, daß er ohnmächtiger oder, sagen wir: wirkungsschwächer war als in seiner ersten Lebenshälfte. Er wurde – ein äußeres Zeichen – in den sechziger Jahren immer weniger präsent in den Medien. Ein Beispiel: Wer las denn noch, wer befolgte seine Anregungen zum »musischen Unterricht«? Die Wirkung reichte kaum über Teile Bayerns hinaus. Seine Stimme drang nicht mehr durch. Was fehlte ihr?

Bange Frage. Aber ich will nicht mit dieser Frage schließen. Es ist wichtiger, zum Schluß von einer Seite seines Wesens zu sprechen, die bisher unerwähnt geblieben ist, eine Seite, die übrigens mit der edlen Hypochondrie des Alters nicht ohne Zusammenhang ist. Zudem zeigt sie, wie schwierig das Hervorbringen von Qualität ist, und gehört somit in dieses Kapitel.

In seinem Wesen gab es eine bestimmte Polarität. Da standen sich gegenüber: der Künstlerstolz, begleitet von unermüdlicher selbstsicherer Aktivität und freiem Denkerstolz, und auf der anderen Seite das erregende, bestürzende Bewußtsein, als Künstler ein angewiesenes, ein beschenkbares, somit erwartungsvolles Wesen voller Unsicherheit zu sein, ein Wesen, das der Gunst der Musen und wohl auch aller anderen Götter bedarf. Ich will es mit zwei Beispielen beschreiben.

Die bekannte Tizian-Anekdote dürfte nach seinem Herzen gewesen sein, im Guten und im Schlimmen. Jedesmal wenn der große Meister ein neues Bild begann, sagte er: »Jetzt setze ich meinen Ruf aufs Spiel.« Er konnte immer nur hoffen, *Dis faventibus* es

---

uns damals besonders fühlbar. Wenn zum Beispiel an der Wand der schlampigen Werkstatt, die Hubert Robert einmal malte, die Bilder schief hängen, so folgen die schrägen Akzente der Bild-Ordnung, der Bild-Sprache, nicht dem Zufall – solche Phänomene begriff man damals besonders bereitwillig. Der durchsichtige Kristall schien uns ein gutes Bild abzugeben, um die zufallslose Ordnung im Bild (Cezanne) zu veranschaulichen. Gleichzeitig war man aber auch überzeugt, daß man das Werk durch solchen Vergleich leicht verdinglichen könnte. Es gab nämlich noch eine ganz andere und fast ebenso mächtige Deutungstradition, die damals wirkte: Jedes Werk, besonders deutlich jedes Gedicht, ist etwas Lebendiges; schaffen heißt: toten Stoffen Leben einhauchen. Grillparzer hat z. B. in seinem Gedicht »Inkubus« geschildert, wie im Schaffensprozeß des Dramatikers das allmählich aus den Stoffen zusammenwachsende Werk in einem bestimmten Zeitpunkt Einheit, ja Leben gewinnt, mehr noch: zu »atmen« beginnt, wie er sagt. – Was lag nun näher, als diese beiden Deutungstraditionen zu verbinden. Das Kunstwerk sei »atmender Kristall«. So sagte und schrieb ich es damals (wiederabgedruckt im Eingangskapitel meiner »Literatur als Vergnügen und Erkenntnis«, 1974) – eine gutgemeinte, eine übereilte, ungeschickte Formulierung, die aber, dank dem Zeitgeist, sofort Anklang fand (das reicht wohl bis Celans »Atemkristall«). Seit Ende der sechziger Jahre neigt der Zeitgeist dazu, solches als organologisches bzw. ordnungsfixiertes Denken zu apostrophieren. Immer wieder schüttet er ja mit dem Bade das Kind aus, das zu hegen Aufgabe des Geistes wäre, zumindest des konservativ sich verstehenden Geistes.

doch noch befriedigend beenden zu können. – Preetorius hat Riemers Aufzeichnungen gekannt, aus denen man ziemlich genau erfährt, wie schwankend es um die schöpferische Selbstsicherheit Goethes bestellt war. (Als übrigens 1953 dem siebzigjährigen Preetorius eine Festschrift gewidmet wurde, habe ich darin aus dem Riemer-Bericht das Einschlägige absichtsvoll zitiert.) Beim zuverlässigen Riemer nun – er war anders, als ihn die Karikatur bei Thomas Mann zeigt – findet man, Goethe habe die poetische Gabe »als ein Geschenk Gottes und der Natur« angesehen. »Es liegt«, so reproduziert Riemer Goethes Bekenntnis, »eine Art von Verwegenheit, ja Frechheit darin, zu sagen: Das und das will ich hervorbringen, und so und so will ich dabei zu Werke gehen!, wobei wenigstens, um den Neid der Dämonen abzuwehren, ein altes frommes agathe tyche oder syn theo als Stoßgebet an der Stelle sein würde. Ob es gelingt, was man vorhat, ist immer eine Frage, da man nicht Herr der Umstände, Stimmung usw. ist. Ohne Superstition pflegte Goethe bei solchen poetischen Problemen immer zu sagen: ›Wenn es glückt, gerät, wenn es gelingt, wenn es einer trifft‹, und er selbst sah seine herrlichsten Sachen nur als etwas ihm Gelungenes an, also wie einen Glückswurf . . . Niemand war in Betreff seiner poetischen Leistungen anmaßungsloser, bescheidener und gotthaft-demütiger als eben er.« Ich will nicht sagen, daß Preetorius genau so gesinnt gewesen sei, aber die Beschenkbarkeit des Künstlers, die Gunst des Kairos, hat er ähnlich gesehen! Wie herrlich der günstige Augenblick, der Kairos, wirken könne, das hat Preetorius einmal dargestellt, ohne die negative Möglichkeit, das Mißlingen zu verschweigen. Beim »Theaterspiel« – so der Titel des Essays, der im »Geheimnis des Sichtbaren« steht – sei der »Augenblick« die alles bestimmende Macht, nichts könne erzwungen werden. Als ein Mitwirkender bei Opernaufführungen Bruno Walters und Furtwänglers, um nur diese zu nennen, kannte er das entsprechende »Premierenfieber«, das Bangen um die Verwirklichung eines so eigentümlichen Kunstwerks, wie es eine Aufführung ist. Das Kunstwerk der Aufführung, so schreibt er, »atmet und blüht im dahineilenden, lebendigen Spiele«. Man müsse wissen, fährt er fort »daß der Augenblick, nach Schiller der mächtigste aller Götter, in dieser Sphäre allein sein Recht behauptet. Und alles mühevoll Vor dem, alle unendliche Probenarbeit, sie haben keine Gültigkeit mehr: Gültig allein ist die Stunde des Spieles als ein immer wieder neues, ein immer wieder unerbittliches ›Jetzt und Hier‹ Von der zwangsläufigen Abreaktion solch unablässig erregender Anspannung rührt die bekannte Neigung der Bühnenmenschen zum abstrusesten Aberglauben . . . Wie jeder von uns tagtäglich von immer anderen unwägbar, seelischen, geistigen, körperlichen Umständen getragen ist . . ., so gibt es auch keinen Theaterabend, der einem anderen völlig gleich wäre. Jedes Spiel bedeutet immer wieder ein einmaliges, neues Ereignis: ein Ereignis, das nie aus einem status nascendi heraustritt, und wenn es die fünfzigste Wiederkehr ist des gleichen Stückes in gleicher Besetzung. Die »Modellaufführung« im strengen Verstande ist im Theater lebendigen Spieles eine Unmöglichkeit, und das gerade schafft ihm den erregenden, den einzigartigen Zauber.«

Was für eine neue Art von »Qualität«! Und wie eigentümlich ihr Entstehen, ihr Werden! Sie fordert den »Schweiß der Edlen« und ist dann doch unverdientes Geschenk. Wie es dabei dem Bühnenkünstler ergeht, hat Fred Astaire klassisch ausgedrückt: »Es ist gefährlich, Kunst machen zu wollen. Kunst ergibt sich, wenn man sehr gut war.«

Geschenk. Das steht auch in Schillers Strophe, auf die soeben Preetorius angespielt hat. Die ganze Strophe lautet:

»Aus den Wolken muß es fallen,  
Aus der Götter Schoß das Glück,  
Und der mächtigste von allen  
Herrschern ist der Augenblick.«

Ich hatte manchmal Gelegenheit, diese Strophe auf mein Leben zu beziehen. Als ich in den Kriegsjahren Preetorius in München begegnete, ist es solche Gunst des »Augenblicks« gewesen.

Hans Stephan Puhl, geboren 1941 in Prag, ist Asienreferent im Bischöflichen Werk Misereor in Aachen.

Agostino Casaroli, geboren 1914 in Castel S. Giovanni (Piacenza), Priester 1937, Erzbischof 1967, Kardinal und Staatssekretär 1979.

Joseph Kardinal Höffner, geboren 1906 in Horhausen (Trier), Priester 1932, Bischof von Münster 1962, Erzbischof von Köln 1969, im gleichen Jahr Kardinal, seit 1976 Vorsitzender der Deutschen Bischofskonferenz. – Bei den Beiträgen auf Seite 393 und Seite 399 handelt es sich um Texte, die auf dem Symposium 1985: Kirche und Wirtschaft in der Verantwortung für die Zukunft der Weltwirtschaft, vom 21. bis 24. November 1985 in Vatikanstadt, vorgetragen wurden. Eine Dokumentation des Symposiums erscheint unter dem gleichen Titel im Herbst dieses Jahres im Deutschen Institutsverlag Köln.

Betr. Beitrag auf Seite 409: Vorlesung anlässlich der Verleihung der Würde eines Doktors der Theologie ehrenhalber durch die Facultad de Teologia Pontificia y Civil zu Lima/Peru.

Filippo Santoro, geboren 1948 in Italien, Priester 1972; Professor für Theologie an der Päpstlichen Universität von Rio de Janeiro sowie am Institut für Theologie des Erzbistums Rio de Janeiro; lehrt ferner Philosophie an der Kirchlichen Fakultät Johannes Paul II in Rio. Den Beitrag auf Seite 425 übersetzte aus dem Italienischen Oskar Simmel SJ.

Karl Heinz Ruppel, geboren 1900 in Darmstadt, war vor dem Kriege Theater- und Musikkritiker in Berlin und Wien, in den ersten Nachkriegsjahren Schauspielregisseur in Stuttgart; seit 1950 Mitarbeiter im Feuilleton der »Süddeutschen Zeitung« München. Er starb 1980 in München. – Die Rede auf Seite 440 wurde bei Überreichung des Ernst von Siemens-Musikpreises am 22. April 1975 in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München gehalten.

Bei dem Beitrag auf Seite 447 handelt es sich um den Text, den Hans Maier auf der Jahresversammlung der Görres-Gesellschaft am 7. Oktober 1985 in Osnabrück vorgetragen hat.

Paul Stöcklein, geboren 1909 in Weiden/Opf., lehrte Neuere deutsche Philologie, zunächst als Privatdozent an der Universität München, ab 1957 als ao. Professor an der Universität Saarbrücken, 1961 als ordentlicher Professor an der Universität Frankfurt, 1975 als Honorarprofessor an der Universität Salzburg.