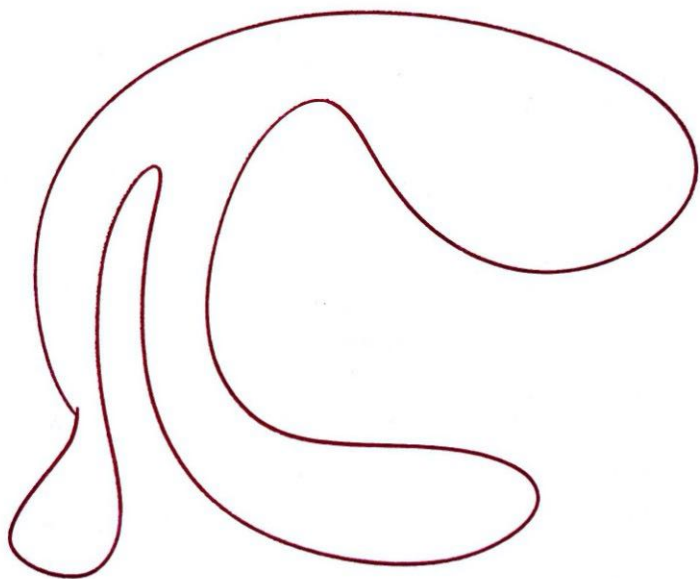


SEHEN UND HÖREN

SIEGWARD SPROTTE



Die Gleichzeitigkeit von Sehen und  
Hören mutiert das Bewußtsein

Ateliergespräche Heft 2  
Siegward Sprotte · Kampen

# SEHEN UND HÖREN

SIEGWARD SPOTTE

SPINN UND HÖREN

SIEGWARD SPROTTE

Siegward Sprotte  
Kampen auf Sylt, April 1972  
Neuaufgabe 1978  
Copyright S. Sprotte

„Meine Seele hört im Sehen, wie den Schöpfer zu erhöhen . . .“ Dieser Text hat Georg Friedrich Händel zu einer Komposition inspiriert. Die Flötistin Ingrid Koch mit ihrem Hamburger Trio überraschte mich damit in den Atelierkonzerten in Kampen in später Abendstunde, als Zugabe für mich, wie sie sagte, unsere Gäste waren bereits gegangen.

Aus Schweden kam der Pianist Bo von Scheele, musizierend sah er seine Hörer an, er inszenierte ein happening im Atelier und bezeichnete die Werkstattatmosphäre als die einzig mögliche für eine künstlerische Darbietung. Helmut Zernick spielte auf einer alten Geige, auf der Mozart am Hofe der Maria Theresia gespielt hat. Für diese Art Violine komponierte Johann Sebastian Bach seine Solosonaten.

Aus Kanada kam der Komponist Alfred Kunz, aus Berlin Kurt Rasch, aus München die Cembalistin Ingrid Heiler und Wolfgang Westernach, Walter Schönberg referierte über das Spiegelprinzip in der Komposition. Während ein Echo akustisch wiederholt, ist das Spiegeln ein visueller Prozeß im Hören. Spiegelungen, Spiegelkompositionen sind zugleich einsehbare und hörbare Umkehrungen. Wer in den hörbaren Spiegel

blickt, tauscht nicht links und rechts, die Zeiten werden getauscht: Ende wird Anfang, Anfang wird Ende. Die in der Zeit verlaufende Melodie und Arabeske wird durch Spiegelung zeitfrei, freiwillig ist sie in zeitlicher Folge zu Gast, sie umkreist und umspielt eine Gegenwart, ihr musisches Grundprinzip ist nicht an die Zeit gebunden, sie vertagt die Gegenwart nicht, sie kreist sie ein.

Wo Hören und Sehen einander inspirieren, wo das Echo zum Spiegel wird, lauscht der Hörende, Hörigkeiten hinter sich lassend, mit offenen Augen. Wie aus einem Alptraum erwacht der Konsument. Der Komponist vermittelt ihm ein unbekanntes Engagement.

Meine Seele hört im Sehen, wie den Schöpfer zu erhöhen — — die umgekehrte Formulierung — die Seele sehe im Hören — hören wir oft. Als Gerhard Krause meine roten Monde sah, empfahl er, Rolf Liebermann solle von mir den „Wozzek“ ausstatten lassen, er fühle eine allertiefste, individuelle Beziehung zu Bergs anschwellendem ‚H‘.

Wenn ich als Maler einen Raum baue, um darin zu malen, so suche ich mir günstiges Licht und Beleuchtung zu schaffen, ich gehe vom Sicht-

baren, vom Visuellen und Optischen aus. Wenn nun aber unverhofft sich zeigt, daß der Raum eine gute Akustik hat, geeignet zum Musizieren, geeignet zum Singen und sogar zum Sprechen, wenn die akustische die optische Harmonie bestätigt, so kommen Sehen und Hören räumlich zusammen.

Im Mittelalter gab es Baumeister, die Meister waren in beidem, weil sie das Auge und das Ohr in ihren Bauten nicht isolierten. Die Entwicklung der Kunst der letzten Jahrhunderte ist andere Wege gegangen, was zur Folge hat, daß die sichtbare Architektur eines Opernhauses uns gefällt, aber nicht die Akustik oder umgekehrt.

Man verstehe meine freudige Überraschung, wenn ich beim Bau verschiedener Ateliers eine Akustik erzielte, die rückwirkend auf den darin arbeitenden und sprechenden Maler, bei seinen Gästen und Freunden, die Gemeinsamkeit von Sehen und Hören ins Gespräch bringt.

Der bescheidenste Raum erweitert sich zur Welt. Die Musik in der Kammer, die Kammermusik, ist zu einem Qualitätsbegriff geworden. Was im kleinsten Raume geschieht, behält Geltung in anderen Zeiten und Räumen. Das Persönliche ist das Allgemeine.



Das kammermusikalische Ereignis ist ein Miteinander von Sehen und Hören, die Musizierenden in einem Quartett oder Quintett stimmen auch sehend sich ab, blicken nicht nur auf Notenblätter, sitzen im Kreis oder Halbkreis, drehen einander nicht den Rücken zu.

Ein Quartett bedarf keines Dirigenten, der — auf das Notenpult klopfend — die Musizierenden aus akustischen Versunkenheiten erweckt, der sie ermahnt, über dem Hören und Hörenlassen die sehende Erwiederung\* nicht zu vergessen. Wer auf die eigene Stimme horcht, seinem Nachbarn lauschend und stimmend hingegen, übt im Zugleich Bindung und individuelle Selbständigkeit, er führt und wird geführt.

Die Schriftzeichen der Metaphern und Noten, der musikalischen Zeichen und Symbole, der Verschlüsselungen, Tonarten, Tempi und Takte werden zur Warnung jedes Kommentators und Zeichendeuters umgesetzt in ein lebendiges Tun, die Zeichen und Bilder bewahren kein schriftlich er-

---

\* „Erwiedern“ ist mit langem ie geschrieben. Laut Duden kennt die deutsche Rechtschreibung nur ein Erwidern mit kurzem i. Wo jedoch das Wiedersehen nicht in eine Zukunft vertagt wird, ist uns die augenblickliche Erwiederung nicht mehr zuwider. Erwiedernd verstummt der Widersacher.



starrtes Eigenleben und bedürfen darum keines Dirigenten von außen her, der eine lesende und deutende Menge anleitet. Zweiteilung in Vorschreiben und Gehorchen, in Vorschrift und Ausführung findet nicht statt. Die Zeichen sind keine Befehle, der Spielende gibt ihnen die persönliche Note und Freiheit, er läßt hören, wie er sieht.

Wo im größeren Kreise musiziert, gesprochen und diskutiert wird, rufen wir nach einem Diskussionsleiter. Demokratie in Selbständigkeit wird in der Kammermusik in spielender Disziplin geübt. Ein passives Zusehen und Zuhören kommt bei Menschen, die im musischen Zirkel sich binden, nicht auf. Jede Stimme gewinnt in der Polyphonie Stimme. Schweigt ein Partner, weil er Pause hat, so ist sein Schweigen ein mitgestaltendes musisches Tun, er folgt nicht der Unart von Diskussionsrednern, die nach vorgebrachtem Monolog den Saal verlassen oder geistig wegtreten. In der Kammer ist auch der Schweigende anwesend, seine Seele hört im Sehen.

In Bornstedt liegt mein Atelier am Rande Sanssoucis. Auf der anderen Seite des Parks wohnte Furtwängler, er blickte gern in das kahle Geäst der Bäume im Winter, sein Auge folgte der Rhythmik der Zweige, auf ihren Linien sah er

Noten tanzen. „Wer den schneelosen Winter nicht ehrt, ist des weißen auch nicht wert“, reimte Karl Foerster in Bornim vor einem Bild von mir über seinem Arbeitsplatz. Jahrelang studierte ich den Baumrhythmus mit Pinsel und Stift. „Det wächst“, meinte Hagemeyer im Berliner Jargon.

Ein Maler läßt sehen, was er hört, der Musiker läßt hören, was er sieht. Die Kunst besteht im Umsetzen. Wer sehen läßt, was er gesehen hat, wer hören läßt, was er gehört hat, wiederholt nur, er reproduziert. Nachschaffen ist kein Schaffen.

Auf griechischen Inseln male ich bei offener Balkontür nach dem Gesang der Mädchen, der aus den Nachbarhäusern dringt. In Florenz musizierten bei Vincenz Howells neben meinem Arbeitsraum die italienische Pianistin Bruna Barbetti und die Deutsch-Italienerin Dea Comuni in dem Saal mit den Holzplastiken von Donatello — hier gewöhnte ich mir an, in der offenen Tür zu malen bei dem Duft von blühenden Glyzinien, von Thymian und Myrten.

Mit Furtwängler bin ich in Potsdam nie persönlich zusammengekommen. Während eines Beethovenkonzertes, das ich als Student von ihm hörte, liefen mir Schauer über den Rücken —

einer derartigen Rhythmik bin ich nie wieder begegnet, nur in anderer Form, wenn Ralf Olivar in meinem Kampener Atelier mit seinen Fingern auf meiner Negertrommel trommelt. — Als ich nach jenem Konzert zu Fuß von Potsdam nach Bornstedt ging, schaute ich die Bäume gegen den Himmel an, ich versuchte nachzuholen, was ich lauschend versäumt hatte. Ich wußte nicht, daß man hörbare und sichtbare Töne und Rhythmen nicht spezifizieren darf. Der musikalische Genuß hatte mir das Gesicht geteilt.

Nach einem Klavierabend mit K. W. Röber in meinem Kampener Atelier hörte ich die posthume Sonate in A-Dur von Schubert die ganze Nacht, während des Schlafes ließen mich die Töne der Melodie, die fast Sprache wird, nicht mehr los, ich konnte mich am folgenden Tag nur befreien, indem ich malte. Mir war, als hätte das Ohr das Auge verloren. Gewiß meint die Muse nicht die Spaltung des Gesichts.

Aus Paris schrieb mir Furtwängler in seinen letzten Lebensjahren, Kunst und Mensch seien eines in einem tieferen und umfassenderen Sinne, als es sonst gewöhnlich geglaubt wird. Ich habe mit ihm in meinen Potsdamer Jahren wie mit einem Antipoden gelebt. Seine Rhythmik konnte

sich dämonisch steigern zu vibrierenden Stößen. Das war eine Kunst, die der Sehnsucht Gestalt gibt. Auch von der modernen Malerei hat man gesagt, daß sie Sehnsüchte wecke, die sie nicht erfülle.

Nach Jahrzehnten eigenen Musizierens erst wurde mir bewußt, wie hörig Hören machen kann, das sehend nicht ernährt wird. Wo Hören und Sehen sich kunstvoll spalten, sucht der Mensch sein Lebtage nach Ergänzungen und Ausgleich. Hierin beruht die Fragwürdigkeit aller Künste.

Mündliche Sprache, wie wirst du verkannt, ungewohnt sind wir aus unseren Künsten deiner schöpferischen Balance, Schriftgelehrte weichen deiner Harmonie aus, sie sind zwiegeteilt in Schreiben und Lesen, bei dir ist alles auf einmal. Mit deinem Gebrauch sehen die Sagenden, sie lassen hören mit Augen, ihre Seele hört im Sehen. In deinem Aug in Auge sind von Angesicht zu Angesicht alle Sinne ein Sinn. Du bist die universale Speise des Geistes. Niemand, kein Literat, kein Künstler, kein Philosoph kann dich imitieren.

Kann uns ein tieferer Genuß zuteil werden, als einen Menschen rhythmisch und gesichtig



sprechen zu hören? Da treffen sich Gesang und Sprache, sind zwierteilt nicht mehr, die Sprache ist bildend, Bilder werden ihr nicht mehr gestohlen, nicht Töne. Das Gesicht wird nicht gedrittelt in eine ohnmächtige Prosasprache — die, bar jeder Anrufung, nur noch Information ist — in eine Bilderkunst, die nur noch abbildet und nachbildet — in eine Musik, die nur noch das Ohr bedient\*. „Im Geist sind all Sinn ein Sinn und Gebrauch, wer Gott beschaut, der fühlt, schmeckt, riecht und hört ihn auch.“

Aug in Auge werden und sind alle Sinne ein Sinn und Gebrauch. Wo Hören und Sehen zusammenfinden, wo sich die Sinne nicht vereinzeln und in fragwürdigen Künsten nach dem verlorenen Ganzen rufen, entsteht Sprache miteinander. Überhören und übersehen wir die mündliche Sprache gewöhnlich, weil in ihr alle Sinne auf einmal angesprochen werden? Kommt sie uns nach dem schmerzlichen Genuß der Vereinzelung unscheinbar vor? Meinen wir, das Schlichte sei schlecht? Schauern sei der Menschheit bester Teil, sagte Goethe. Wie aber, wenn das Schauern schauerhaft wird und ihm die Freude schmerzlich entweicht?

---

\* vgl. dazu Trasybulos Georgiades, „Musik und Rhythmus bei den Griechen“.

Unsere ratio hat uns zu Teilgenüssen erzogen. Wie steht es um die Kultur im ganzen, die nötig und peinigend nicht nach Ergänzung verlangt? Wer sich mit dem Ganzen abgibt, gilt in der Fachwelt — in der künstlerischen wie wissenschaftlichen Welt — als Dilettant. Doch sind Teilgenüsse nicht viel mehr ein Dilettantismus im Menschsein?

Wenn wir einen Menschen sprechen, so erkennen wir nur selten, wie dabei Hören, Sehen, Fühlen und die anderen Sinnestätigkeiten zusammenfinden.

War unsere Bewußtwerdung immer ein Vereinzelungsmanöver? Liebende schließen wie verückt von Gefühl ihre Augen, Horchende blicken beiseite, Schmeckende schmecken mit offenen Augen. Und was tun Riechende? Und was vor allem tun Sprechende? Reden wir mit Unsichtbarkeiten, weil wir zu schwach uns erzogen haben in sehendem Erwidern?

Im Freundeskreis in Potsdam improvisierte Wilhelm Kempff, indem er dabei auf ein großes Gemälde von Heinrich Basedow d. Ä., meinem ersten Lehrer, schaute, der ein Meisterschüler von Schönleber und Eugen Bracht war. Von Grillparzer wird berichtet, daß er oft einen Kupfer-

stich sich auf das Notenpult gestellt habe, um auf dem Piano hören zu lassen, was er sah. Umgekehrt verhielt sich in Langballigholz Eduard Erdmann, er übte und spielte in einem fast völlig abgedunkelten Studio, über seinem Flügel hingen Nolde-Aquarelle, die man nur anschauen konnte, wenn man die Fensterläden öffnete. Offenbar hörte er seine Bilder wie Noten, sah er sie mit dem Auge der Erinnerung? Liebte er die Kunst bildend, wollte er das Gebildete daran abdunkeln und vergessen, auf daß sie immer und ewig neu entstehe?

Wolfgang Stockmeier schrieb eine Suite für Klavier nach meinem Meraner Zyklus „natura naturans“, die 1970 in Oslo uraufgeführt wurde. Heinrich Konietzny komponierte in den sechziger Jahren nach meinem Zyklus „Gesang des Meeres“ sein Werk für Englisch Horn-, Solo- und Streichorchester – und übernahm meine Bildtitel Einsame Woge, Gesang des Meeres, Grüne Woge, Grüne Windwelle, die Uraufführung war 1968 in Saarbrücken.

Wer sieht, braucht keine Zeit wie der, der etwas zu Gehör bringt, er vermag die 75jährige Geschichte Ihres Musizierens augenblicklich in Ihrem Gesicht zu lesen, sagte ich zu Elly Ney



nach einem Konzert. Als sie darauf von Mozart sprach und anderen Komponisten, die eine Komposition erschauten, bevor sie dieselbe auf die Notenlinien der Zeit transponierten, wurde ihr Gesicht sehr ernst, die Hörende und Hörenlassende war dem Schauen verbunden und wußte — seit sie in ihrer Jugend Krishnamurti begegnet war — wie alles Hörbare aus einem Schauen erwächst. Sie verwahrte sich gegen die Unart, der man so oft begegne, das Hören gegen das Sehen verteidigen zu wollen, das von völligem Unverständnis sowohl für das Hören wie für das Sehen zeuge.

Die Schau wird oft mit Beobachtung verwechselt, dem zeitlichen Registrieren und Verarbeiten. Beobachtung und Schau sind verschieden wie Arbeit und Schaffen. Wer beobachtet, fügt wie ein Zeichner Teil zu Teil und sucht die Gestalt des Ganzen in der Zukunft.

Als ich meine ersten Wellenbilder 1931 in Lohme auf Rügen malte, schrieb mir Karl Hagemeister einen Brief: „... ich wünsche Ihnen eine große Sturmflut, damit Sie Beethovens Neunte verstehen, in der er den Kampf der Elemente schildert.“

Der Komponist Kurt Rasch hielt 1971/72 in

Westerland Vorträge über das Meer in Musik und Malerei und brachte Bildbeispiele abendländischer Kunst aus dem 4. bis 20. Jahrhundert. Wie wenig Maler haben bisher versucht, angesichts des Fließenden zu Gestaltung und Formgebung zu gelangen. Ich sah meine Bilder in Folge und Zusammenhang einer solchen Entwicklung, ich sah den langsamen, allmählichen Werdegang, der uns aus der statischen Betrachtungsweise zu einem dynamischen Sehen führt. Da wurde ein zweitausend Jahre langes Herantasten an das Fließende sichtbar, so als würde das pantatheri des Heraklit zum zweiten Mal entdeckt.

Aber gewiß geht es hier nicht nur um die Bewußtwerdung in der Gestaltung fließender Formen und Farben. Die Folge der Bildbeispiele aus den Jahrhunderten dokumentiert, daß unser *S e h e n* rhythmisch wird. Seit Rimbaud und Flaubert ist das Meer, die mystische Bedeutung des Wassers, eins der Hauptthemen in der französischen Literatur. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann hat sich mit dem Ineinandergreifen von sehender und hörender Gestaltung der neueren Kunst befaßt.

Es ist symptomatisch für unsere Zeit, daß sogar Sonntagsmaler und Dilettanten sich an Wel-

lenbildern versuchen: Wer eine Brandung anrollen sieht, hört sie zugleich. Die See hörst du bei Nacht rauschen, ohne daß du sie siehst, notierte Hagemeister 1913 in Lohme auf Rügen. Wollte er damit sagen, daß die nur visuelle Darstellung der Welle naturalistisch wirkt, wie in der Musik die nur akustische Wiedergabe des Meeresrauschens uns peinlich berührt?

Wir lernen, daß im Sterblichen Unsterblichkeit ist und daß nichts sterblicher ist als sogenannte unsterbliche Fixionen und Bilder. Die Moderne wird aufmerksam auf den Prozeß des Bildens, der nicht mit Bildfixionen unterbrochen wird. Als ‚überholt‘ wird empfunden das Festhalten am Bilde, das einer Neugestaltung im Wege steht. Dieses sich selber im Wege sein und im Wege stehen wird durch die Kunst für die Selbstbildung anschaulich gemacht, beispielhaft, nicht vorbildlich wirkt ihre Erfahrung. Die Kunst bildet nicht, um Bilder zu machen, die man vor sich her trägt, sie macht Bilder, um bilden zu lernen. Der Akzent liegt auf dem Bildenden, wir reden nicht von gebildeten Künsten. Die neue Kunst übt die Untreue zum Bilde, Treue möchte sie bewahren der bildenden Verwandlung und Erneuerung. —

Abschied vom Bilde begrüßt ein Gesicht. Action painting ist das Gewahrwerden des musika-

lischen Prozesses in der Malerei. Wir lernen hörend sehen, wie etwas wird. Das Bild des Gewordenen überschattet nicht mehr das Gesicht des Werdenden.

Wir lernen sehen, was wir sehen. Aus action painting wird action seeing. Das Sehen erwacht aus einer passiven vita contemplativa. Das Bild wird zum Gesicht.

Die Kunst der Gesichtsbildung, künstlich betrieben, führt zur Maskenbildnerie und zum Make-up, zu einer äußerlichen Kosmetik am lebenden Modell. Die Erwiederung Aug in Auge ist eine Gesichtsbildung, die sehend und sehenlassend unser Gesicht von innen heraus ausbildet und wirklich verwandelt. Gesichtig verändert sich der bildende Blick, und nicht nur Bilder werden ausgetauscht der äußeren Erscheinung.

Gute Zeichner zeichnen von innen nach außen, das letzte ihrer Zeichnung sind die Konturen, sie fangen nicht mit dem Umriß an, um diesen mit Auge, Ohr, Mund und Nase, Stirn und Kinn auszufüllen, sie entwickeln das Bildnis von der Mitte aus — ähnlich der Natur, die um das große Auge herum den Embryo bildet.

Die neue Kunst löst das bildliche Erfassen ab zugunsten eines gesichtigen Gestaltens.



Karl Hagemeister kam aus der Erkenntnis des Dialogs im schöpferischen Prozeß 1913 zu der Formulierung „Kunst ist Sprache“.

Bilder werden unsichtbar, wenn unser Bewußtsein den bildenden Prozeß über dem Gebildetsein und Gebildetwerden nicht mehr aus dem Auge verliert. Das Bild wird zum Gesicht. Aus Kunst wird Sprache, Dialog von Mensch zu Mensch.

Du wirst, der du bist,  
wenn du lauschend schaust;  
du bist, der du wirst,  
wenn du schauend lauchst.

Beim Geigespielen habe ich farbig sehen gelernt. Wenn beim Stimmen der Violine die Quint ertönt, sehe ich einen farbigen Akkord, zwei Töne finden Sprache miteinander. Der Maler Paul Klee hat in Weimar zu Anfang seiner Unterrichtsstunden seine Schüler hörend eingestimmt, indem er Geige spielte.

Was aber geschieht, wenn Hören und Sehen, wenn Sehen und Hören gleichzeitig werden? Meinen das die Worte: meine Seele hört im Sehen? Angelus Silesius sagt, wer Gott beschaut, der fühlt, schmeckt, riecht und hört ihn auch. Er

spricht davon, alle Sinne wie einen Sinn zu gebrauchen.

Der ungarische Geiger Dénes Zsigmondy, Seattle, sprach von seinem Musizieren mit Werner Heisenberg und den Gesprächen zu dessen Buch ‚der Teil und das Ganze‘. Wissenschaftliche Forschung geht, das Ganze suchend, vom Teil aus; die Kunst versucht sich in der umgekehrten Reihenfolge: das Ganze und der Teil. Der homo ludens gelangt zu Erkenntnissen, die mit Arbeit und Fleiß, mit Addition und Summierung nicht erreichbar sind. Wir sprechen von Müßiggang. Wenn wir uns Muße gönnen, gelingt uns dann im Dialog das Miteinander der Sinne menschlich in einem Gesicht?

Die Wissenschaft hat uns zum spezialisierten Gebrauch unserer Sinne erzogen. Wir haben versucht, die spezielle Leistungsfähigkeit unserer Sinne mit Apparaturen und Instrumenten zu steigern. Das Ergebnis ist, daß unsere Sinne sich zunehmend vereinzeln, wir verlieren in unserer Kunst und Sprache, in unserem Weltbild das Gesicht.

Somit ist uns jedes Tier in irgendeiner Weise überlegen. Jeder Hund hört Töne, die für uns unhörbar sind, er hat eine Witterung, einen Ge-

ruchssinn, mit dem unsere Nase nicht konkurrieren kann.

Aber kann ein Tier alle Sinne auf einmal gebrauchen? Wer Aug in Auge sehend erwiedert, braucht alle Sinne seines Gesichts simultan. Menschwerdung, Anthropogenie ist gesichtiges Erwidern.

### N a c h w o r t

Im letzten Sommer erzählte in den Ateliergesprächen über Sehen und Hören die russische Geigerin Isabella Petrossian von David Oistrach. Wenn sie bei ihrem verehrten Lehrer geigte, rief er seinen Sohn herbei: „Schau sie dir an, du mußt sie sehen, du darfst sie nicht nur hören!“ Ein altes russisches Sprichwort, eine Mahnung aus der Volksweisheit, lautet: „Die Augen hören mehr als die Ohren.“

Als ich kürzlich nach einem Konzert mit Wilhelm Kempff darüber sprach, daß er an Höhepunkten seines Spiels in seinem Altersstil so sehr schaut wie lauscht, antwortete er mit erhobenem Zeigefinger: „Das habe ich in Frankreich gelernt!“



Verständlich, daß nicht jedem Hörer behagt, wenn die Musik nicht das Ohr überbeansprucht. Sie spielt nicht mehr nach Bildern, sie illustriert nicht, die Töne erwachen gesichtig, sie sprechen, sie rufen an- und hervor.

Artisten wollen nur Artistik gelten lassen, sie vermissen in der Kunst die Künstlichkeit, ketzerisch erscheint ihnen, wenn die Kunst Anklänge eines Dialoges hören läßt.

Unser Dank gilt allen Künstlern, Komponisten und Dichtern, die den Mut aufbringen, in eigenem Auftrag tätig zu werden, die — nicht erst seit Mozart — keine fremden Aufträge ausführen. Zwar werden heute Stimmen laut, die ein Zurück zur Auftragskunst fordern, die meinen, die Kunst führe den Menschen in einen unerträglichen Individualismus, wenn der Künstler und Dichter sein eigener Auftraggeber werde, wenn er Ideen ausführe und gestalte, die in ihm selber erwachen. Schon der Handwerker kommt während des Tuns auf eigene Ideen, er übt sich im rechtzeitigen Vollbringen. Der Dichter spricht vom „zeitigen Wachstum“. Wirken Tun und Erkennen — ohne Zeitverlust — inspirierend aufeinander ein, wird aus Handwerk Kunst.

Das Bewußtsein verändert sich, wenn die Idee der Tat nicht mehr vorausläuft oder ihr jüngerlich hinterherhinkt. Was wir, eigenen Impulsen folgend, mit Liebe und Neigung tun, begabt unser Bewußtsein.

Unser Dank gilt den kreativen Menschen, den mit Tapferkeit Einsamen, die Aug in Auge mit einem Entstehenden sich engagieren, die das Schöpferische nicht ins Unbewußte, ins Ungefähre vertagen. Ohne ihre Hingabe vermöchten wir nicht zu erkennen.

Ist der Künstler ein Überlebender, der Augenzeuge einer Orgie, blickt er als Schamane in organische Entstehungen, denen er wie einst Sokrates als Augenzeuge Geburts- und Zeugungshilfe leistet?

Kunst kommt von erkennen. Erkennen heißt Zeuge einer Zeugung sein. Wacht die Kunst darüber, daß die Zeugung ihren Zeugen nicht verliert? Hütet die Kunst die schöpferische Potenz?

Unser Dank gilt Schamanen, Künstlern und Komponisten aller Zeiten, die in einer Person tun und erkennen. Sie sind die Begründer der Neuzeit, der permanenten Erneuerung, bei ihnen klaffen Erkennen und Tun als Hypothese und

Experiment zeitlich nicht auseinander.

Wo die Idee der Realisierung in statu nascendi ins Auge blickt, wo beide ein Aug in Auge miteinander eröffnen — Gnade mit Gnade tauschend, wie es im Johannes-Evangelium heißt — hört der Mensch im Sehen, wie den Schöpfungsvorgang zu erhöhen, er erhöht sich nicht selbst — die eigene Gestaltung blickt als Gesicht, als Umwelt ihn an: die Schöpfung begegnet ihrem Augenzeugen, der Augen- und Ohrenzeuge begegnet seiner Schöpfung.