

HERMANN BAHR  
KRITISCHE SCHRIFTEN XIX

HERMANN BAHR  
KRITISCHE SCHRIFTEN  
IN EINZELAUSGABEN

Herausgegeben von  
Claus Pias

HERMANN BAHR

SENDUNG DES KÜNSTLERS

Herausgegeben von Gottfried Schnödl



© VDG Weimar 2010. Alle Rechte, sowohl der Übersetzung, des Nachdrucks und auszugsweisen Abdrucks sowie der fotomechanischen Wiedergabe vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [<http://dnb.ddb.de>](http://dnb.ddb.de) abrufbar.

Satz mithilfe einer L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X-Klasse von Herbert Voss

ISBN 978-3-89739-661-6

Das Digitalisat dieses Titels finden Sie unter:

<http://dx.doi.org/10.1466/20100809.02>

# INHALT

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| An die Pisonen                                    | 1   |
| Chromatisch                                       | 11  |
| Goethebild                                        | 17  |
| Das Faktum in der Kunst                           | 51  |
| Feuchtersleben                                    | 85  |
| Grillparzer                                       | 105 |
| Stifter                                           | 111 |
| Amerika, du hast es besser                        | 131 |
| Pfauenschrei                                      | 139 |
| Der russische Christ                              | 145 |
| Kategorischer Imperativ in Wissenschaft und Kunst | 163 |
| Das alte Wahre                                    | 173 |
| Anhang                                            | 179 |



# SENDUNG DES KÜNSTLERS

VON  
HERMANN BAHR

M C M X X I I I

---

IM INSEL-VERLAG ZU LEIPZIG





## An die Pisonen

Des Horaz Brief an die Pisonen ist auch *de arte poetica* zubenannt, und ich war darum, als ich ihn in jungen Jahren zum erstenmal las, eigentlich am Ende sehr enttäuscht: ich hatte kindlich gehofft, wenn ich mit den fünfhundert Versen fertig wäre, Dichten gelernt zu haben; oder doch wenigstens fortan zu wissen, worauf es beim Dichten ankommt. Darüber aber fand ich hier nichts gesagt, und so wenig ich mich der Laune, der Anmut, der Würze des artigen Feuilletons in Versen verschloß, ich konnte mir durchaus nicht vorstellen, was wohl die Pisonen eigentlich daran gefunden haben mochten. Das ist lange her, und wenn ich den Oden des Horaz, durch ihren hohen Formwillen immer wieder angezogen, niemals ganz untreu ward, so vergingen doch Jahre, bevor mich jüngst die Lust überkam, auch in den Satiren und Episteln wieder einmal zu blättern. Da las ich nun ganz unbefangen, was er den Pisonen schreibt; kein Ehrgeiz, Dichten zu lernen, stört mich mehr. Es las sich allerliebste, aber ich muß gestehen: ich kannte mich am Ende so wenig als damals aus. Was soll's eigentlich? Was will er? Und in meiner Ratlosigkeit fiel mir ein, daß man zunächst ja vor allem doch auch erst einmal wissen müßte, was für Leute denn diese Pisonen, denen er schreibt, eigentlich gewesen sein mögen. Antwort gab mir Papa Wieland in seiner Karl August gewidmeten, „mit historischen Einleitungen und andern nötigen Erläuterungen versehen“[,] 1782 erschienenen Übersetzung. Schon an sich ein kleines Meisterwerk, da der dem Munde Wielands angeborene Wohllaut, sein natürlicher Aushauch, hier eine nahe Wahlverwandtschaft mit Horaz verrät, ist es gar unseren Ohren heute noch viel horazischer: es hat mit den Jahren immer mehr Rokoko für uns angesetzt, bis es schließlich in seiner verschnörkelten Einfalt, in seiner behäbigen Zierlichkeit, in  
 6 seiner gebauschten Grazie jetzt uns ganz so fremd|artig altväterisch

anheimelnd klingt, wie Horaz den Leuten seiner Zeit geklungen haben mag, gar den jüngeren Leuten, zum Beispiel diesen Söhnen des Piso. Horaz und Wieland gehören zu den Menschen, die leicht immer jung bleiben können, weil sie schon alt zur Welt kamen. Horaz kam zur Welt, um dem neuen Rom zu zeigen, wie denn ein alter Römer ausgesehen haben mag. So mochte sich an Wieland der Sturm und Drang neugierig das alte Deutschland der guten Zucht und festen Sitte noch einmal besehen. Beide sind Menschen mit starken inneren Bindungen, mit Form, in ungebundenen, formlosen Zeiten. Beide helfen aber selber an der Entbindung der neuen Zeit, der formlosen, schon irgendwie mit. Beide besinnen sich, um sich zu behaupten, je älter sie werden, um so mehr auf ihre Jugend wieder; sie werden mit den Jahren gewissermaßen nur immer noch jünger. Und das ist nun eigentlich der Sinn der horazischen Epistel von der *Ars poetica*: ein geborner alter Herr sagt dieser dreisten Jugend einmal ordentlich seine Meinung in Kunstsachen. Und dabei geschieht nun aber etwas Merkwürdiges, was freilich der alte Herr nicht bemerkt, und die jungen Pisonen wahrscheinlich auch nicht: es kommt heraus, daß die Kunstmeinungen, die den alten Herrn an dieser neuen Jugend so sehr erbosen, eigentlich ja viel älter sind als die seinen. Ibsen hat der Menschheit Entwicklung mit einer Wendeltreppe verglichen, auf der man immer höher kommt, zugleich aber doch auch immer wieder zurück. So war diese Jugend über Horaz empor zurück auf einmal wieder bei den Griechen angelangt.

Freilich nicht im Können, sondern bloß an Einsicht, oder, genauer ausgedrückt: in der Affektation einer Einsicht; und überdies auch noch mit einem ganz falschen Gebrauch dieser Einsicht. So daß man schließlich also sagen muß: eigentlich hatte doch Horaz recht, wenngleich mit falscher Begründung. Und darum hat er auch gerade heute wieder recht. Denn | unsere Zeit steht ja jetzt auf der Wendeltreppe der Kunst genau wieder dort, wo seine stand. Und unsere Pisonen heute hätten allen Grund, auf ihn zu hören! 7

Der Vater Piso war ein richtiger römischer Bürokrat. Er kam unter Augustus empor und blieb auch unter Tiberius oben; er muß ungewöhnlich geschmeidig gewesen sein. Tacitus läßt uns den

ganzen Mann sehen, wenn er von ihm sagt, daß er niemals unnötig servil war und auch, wenn es sich einmal nicht vermeiden ließ, doch immerhin stets mit einiger Zurückhaltung. Vellejus schildert ihn als einen geselligen Lebemann, der sich mit seinen Amtswürden kein Air gab. Aus einem Briefe Senecas erfahren wir, daß er die Nächte durchzechte und den halben Tag verschlafen, was ihn aber nicht gehindert hat, ein ausgezeichneter Polizeipräsident zu sein. Er hat nicht bloß Künstler und Künste protegirt, sondern gelegentlich auch höchstselbst Verse gemacht. Eigentlich ernst scheint er nichts genommen zu haben als das Vergnügen, darin ganz der Mann seiner Zeit, in der es nichts mehr gab, was noch ernst zu nehmen gewesen wäre. Es gab das alte Rom nicht mehr, es gab die römische Freiheit nicht mehr, es gab keine römische Jugend mehr. Eine Welt war bei Actium eingebrochen. Aus solchen Einbrüchen kommt dann immer zuletzt ein neuer Reichtum hervor. Auch von Cäsar, Brutus und Antonius blieb zuletzt als einziges Ergebnis ein neuer Reichtum zurück; das ist immer der Sinn des Ganzen. Aber wie sich jeder neue Reichtum anfangs unbehaglich fühlt, sahen sich auch diese neuen Reichen, der Rest des zerborstenen Rom, in ihrer Angst nun nach Befestigungen um. Der Räuber will dann von seinem Raub doch auch etwas haben, so braucht er Schutz für den Raub, Schutz vor fremden Angriffen, Schutz auch vor dem eigenen Gewissen, er will seines Raubes nicht bloß sicher, sondern auch das Gefühl eines Raubes los sein: er braucht den Schutz durch Macht und Recht. Jeden neuen Reichtum verlangt immer  
8 bald nach einer ihn berechtigenden | Gewalt. Deshalb hat's auch jeder neue Reichtum so eilig, alt zu werden oder jedenfalls so bald als möglich alt zu scheinen; in allen Zeiten hat man die Schieber an ihrer Ungeduld nach Würde, nach Legitimität erkannt: wer sie legitimieren kann, der ist ihr Mann, um einen Silberling von Legitimität verkaufen sie sich ihm. Er hieß damals Octavianus und ward dafür Augustus, der Erhabene, benannt. Wie dieser frechste von allen großen Wegelagerern der Weltgeschichte sich, sobald der Bedarf danach ist, auch in die Rolle des gerechten Hüters von Ordnung, Pflicht und Sitte mit Anmut schickt, ja diesen rasch so vortrefflich spielen lernt, daß er allmählich, man kann es nicht

leugnen, nicht bloß die andern, sondern auch sich selber täuscht, daß er selber daran glaubt, daß er am Ende, was er spielt, auch wirklich wird und schließlich einem gebornen Fürsten zum Verwechseln ähnlich sieht, das ist ein Schauspiel ohnegleichen! Und so wird nun der Pakt geschlossen, auf dem seither alle Gesellschaften eines neuen Reichtums beruhen: Amüsiert euch, Kinder, und alles andere laßt meine Sorge sein! Sie wünschen sich ja nichts Besseres, die neuen Reichen: Freiheit und Recht sind immer Ideale der Armut, *faute de mieux*. Jetzt verstehen wir dann aber auch erst, warum der Herr Polizeipräsident Piso die ganze Nacht säuft: er tut's sozusagen von Amts wegen, er tut's im kaiserlichen Dienst, ein Haus zu machen wird nun Pflicht der Vornehmen, er vertritt das Regierungsprinzip der neuen Gesellschaft damit! Es ist immer das erste Zeichen, daß sich eine neue Gesellschaft sicher zu fühlen beginnt, wenn sie sich anschickt, alte Kultur zu mimen; und sie greift dabei stets am liebsten zunächst nach den alten Lastern. Bald aber wurden die neuen Römer damals dann auch mit den feineren Lastern der Griechen vertraut: ihrer edlen Art, müßig zu gehen, ihrer heiteren Geselligkeit, ihrer Begabung, Nichtstun philosophisch gesprächig zu verklären. Im Grunde wird auch Maecen wesentlich ein Snob gewesen sein, freilich höchsten Ranges, während Vater | Piso schon eher zur zweiten Garnitur gehört, und man hört 9 dem guten Horaz, der noch ein Überbleibsel der alten Zeit, noch gutes echtes letztes Rom, aber doch schwach wie Dichter sind, gesellschaftliche Beziehungen zu pflegen ängstlich bemüht war, zuweilen den stillen Ärger an, der sich in ihm ansammeln mochte, wenn sich auf den Jours bei den Pisonen die Neuesten gar zu gewaltig gegen ihn erdreisteten. Er fühlte, man nahm ihn nicht mehr ganz ernst, den Söhnen des Hauses galt er für längst überholt. Sie waren Kinder dieser neuen Gesellschaft, die sich in allen Dingen das Teuerste leisten konnte: warum nicht auch in der Kunst? Horaz mit seiner gab es ihnen zu billig. Daß in dieser stolzen Selbstbescheidung gerade seine Größe lag, begriffen sie nicht; diese Größe kann Jugend nie begreifen. „Und lieber schien er kleiner, als er war, als sich zu Ungetümen anzuschwellen“, das Grillparzerwort über Mozart trifft auch auf Horaz zu, der in der Epistel an Augustus ruhig eingesteht,

er hätte selber auch gern höher gedichtet, si quantum cuperem possem quoque: wenn ich nur, was ich möchte, darum schon auch könnte! Bei derselben Aufrichtigkeit gegen die Pisonen hätte er sich den ganzen Brief an sie ersparen können, aber da setzt ihn eine berechtigte Gereiztheit ins Unrecht.

Horaz war ein geborner Klassizist. Aller Klassizismus ist das Eingeständnis einer Schwäche: hohen Einsichten und Absichten fehlt hier irgend etwas, es fehlt das, was der Dichter sich nicht nehmen kann, was ihm gegeben werden muß, eingegeben; der Einfall, der Anhauch, der Zuruf, auf den dann der Dichter nur Antwort gibt, fehlt. In der vierten Satire des ersten Buches zählt Horaz selber auf, was zum Dichten gehört: Ingenium, mens diviniior atque os magna sonaturum. Was aber hilft der Mund, noch so mächtig zu tönen bereit, wenn kein Ingenium, wenn kein göttlicher Geist ihn bewegt? Und was gar in Zeiten, wo der göttliche Geist überhaupt schweigt?

10 Dann muß es der Dichter wohl billiger geben und | trachten, ob es einem an großen Mustern redlich gebildeten Sinn nicht gelingen mag, Ersatz oder einen Anschein davon zu bringen. Die Schuld liegt ja auch nicht an ihm, die Schuld liegt an der gottverlassenen Zeit: der Held Homers wußte noch Pallas Athenen, die schirmende, hinter sich, den Soldaten Cäsars deckt keiner schützenden Göttin Schild mehr, so muß er es allein ausfechten, und wenn dem armen Dichter heute der Hauch der Musen fehlt, was bleibt ihm übrig als sich eben auch auf eigene Faust mit seinem an Vorbildern aus glücklicheren, dem Himmlischen noch näheren Zeiten gereiften Geschmack durchzufechten, so gut es halt geht? Oder hättet ihr denn, ihr Pisonen, hättet ihr etwa den Anhauch, den ich mir, den unsere ganze Zeit sich vergebens erfleht? Kinder, schwindelt euch doch nichts vor! Wenn ihr auch noch so dionysisch das Maul voll nehmt, es regt sich des Gottes kein Hauch, kein Laut. Damit, daß man das heilige Rasen als unentbehrlich für die große Kunst anerkennt, fängt man noch lange nicht selber heilig zu rasen an, ich wette, daß ihr schließlich nur die Drehkrankheit davon kriegt!

So müßte Horaz den Pisonen und ihrem albernem Snobismus, so will er ihnen eben auch antworten, er setzt dazu schon an, mit den Worten: „Ingenium misera quia fortunatius arte credit et excludit

sanos Helicone poetas Democritus“, und man erwartet, nun wird er fortfahren: Weil Demokrit dies sagt und ihr darauf schwört und nur an verrückte Dichter glaubt, ja, Kinder, meint ihr denn, deswegen schon auch wirklich selber von dieser heiligen Verrücktheit zu sein? Bildet euch doch nichts ein! Ihr seid ja gar nicht verrückt! Das ist schon einmal der Jammer dieser Zeit, daß es keinem von uns, er mag sich noch so darum mühen, mehr gelingen will, verrückt, so richtig dichterisch verrückt zu sein! Ihr verliert nur eure schönste Jugend damit, gebt es lieber gleich auf, ich hab's auch aufgeben müssen, in unserer unheiligen Zeit fließen die großen Brunnen der Inspiration | nicht mehr, lernt euch bescheiden! Dies erwartet man. 11 Aber nein! Man hört ihm an, daß er auf einmal wütend wird, und offenbar nur, weil er die Pisonen ärgern will, duscht er ihre heiße Jugend plötzlich mit der pedantischen Weisung ab:

Scribendi recte sapere est et principium et fons!

Das Stichwort für den Unmut, in dem er sich bis zu dieser Schulfuchserie versteigt, war offenbar jener Name, der sich da listig unversehens in seinen Vers stahl, der Name, den er schon nicht mehr hören konnte, der Name, den ihm diese dummen Pisonenbuben täglich ums Ohr schlugen: Demokrit. Der war ja zum Schlagwort einer ästhetischen Partei geworden, jeder wußte gleich, was da gemeint war, jeder entsann sich der von den Schöngeistern immer wieder zitierten Stellen aus dem Cicero: Negat sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato, und: saepe audiui poetam bonum neminem, id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt, sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris – ohne Furor, ohne den Anfall einer gewissen Raserei, ohne Geistesentflammung gibt's keinen Dichter! Und ganz ebenso wird ja schon auch vom platonischen Sokrates im Phädrus feierlich jeder Dichter für ohnmächtig erklärt, der bloß durch die Kunst allein, ek technes, dichten zu können meint, aneu Mouson manias, ohne, wie Wieland übersetzt, „Musenwut“; denn immer, versichert Sokrates, bleibt das Gedicht tu sophronontos, das Gedicht des Bewußten, weit hinter den Gedichten der Rasenden zurück! Und jedesmal, wenn auf dem Jour bei Pisos dieses Kredo der neuen Jugend wieder

zitiert wurde, mochte der arme Horaz in ihren spöttisch mitleidigen Blicken die Frage lesen: Wie steht's denn damit nun aber bei dir, wie steht's mit deiner „Musenwut“, berühmter alter Herr, hast du jemals ehrlich gerast, Hand aufs Herz?

- Demokrit, Plato, Sokrates und auf wen immer sonst noch die  
 12 Pisonen sich berufen mochten, hatten natürlich recht, | wenn sie den Dichtern den guten Rat geben, Genie zu haben. Das wird immer sicher das beste sein. Nietzsche meint dasselbe, wenn er den Musiker einmal ein „Telephon des Jenseits“ nennt. Und jeder einzelne kann auch für sich daraus einfach die Lehre ziehen: ich fange nicht zu dichten an, bevor mich die Muse rasend gemacht hat, ich warte ruhig ab, bis mich das Jenseits ans Telephon ruft! Was aber soll dann in Zeiten geschehen, wo die Dichter vergeblich auf die Musenwut warten, in Zeiten, wo das Jenseits überhaupt nicht mehr telephonierte? Kann man's dann dem Dichter verargen, wenn er, nachdem er lange genug artig gewartet, sich schließlich sine quodam afflatu quasi furoris behilft, und es ek technes, nach den überlieferten, von den Meisterwerken glücklicherer Zeiten abgezogenen Regeln, mit dem sapere versucht? Was bleibt ungenialen Zeiten, denen der Zustrom der Eingebungen versiegt, eigentlich übrig, als sich mit Erinnerungen an die Werke der genialen Zeiten, mit treuen Abzeichen, sorgsam Nachbildern davon, mit einem entsagenden Klassizismus zu begnügen, der wenigstens immerhin dafür sorgt, daß im Gedächtnis der Nachkommen die Sehnsucht nach der verlorenen Kunst nie ganz verlöscht? Und ist es nicht ehrlicher von solchen Zeiten, wenn sie sich eingestehen, ungenial zu sein, als wenn sie Gewalt anwenden, genial zu tun?

Und noch mehr hätte der gute Horaz den Pisonen sagen können. Er hätte sagen müssen: „Es ist lächerlich, in einer ungenialen Zeit genial zu tun, aber es ist das Los aller ungenialen Zeiten. Und wer sie deshalb der Verlogenheit zeihet, tut ihnen Unrecht. Nicht Verlogenheit ist Schuld daran, sondern ein Irrtum, ein verzeihlicher, ein sehr begreiflicher sogar, der Irrtum nämlich, der Kunst sei durch Erkenntnis ihres Wesens zu helfen. Weil ihr wißt, worauf es in der Kunst ankommt, meint ihr es nun auch zu können, meint ihr sie schon zu haben! Das ist eine Verwechslung, an der allein man euch

gleich als Kinder einer ungenialen Zeit erkennt. | Die Forderung, 13  
 Genie zu haben, wird, wer Genie hat, niemals stellen: auf sie kommt  
 nur der Intellekt, und zu den Anmaßungen des Intellekts gehört  
 es, daß er, wenn er etwas erkennt, es damit auch schon getan zu  
 haben meint. Ihr habt erkannt, daß der echte Dichter ein heilig  
 Rasender ist. Und seitdem schreit ihr fortwährend: ‚Rasen muß der  
 Dichter, Schmach allen Dichtern, die nicht rasen!‘ Aber, Kinder,  
 täuscht euch nicht: Ihr schreit ja nur ums Rasen, ich gestehe sogar  
 zu, daß ihr ums Rasen rasend schreit, aber ich kann nicht finden,  
 daß ihr selber rast, es bleibt ein frommer Wunsch. Und noch etwas  
 will ich euch verraten: der wirklich Rasende wünscht es sich gar  
 nicht, es ist nämlich gar kein Vergnügen!‘ So hätte der gute Horaz  
 zu den Pisonen gesprochen, wenn er nicht über den dreisten Lärm  
 der augusteischen Expressionisten nervös geworden und doch auch  
 wohl in seiner Eitelkeit zu sehr gekränkt gewesen wäre.

Kunst ist ein Telephon der Ewigkeit. Aber zum Telephonieren  
 gehören zwei: dem, der anruft, muß dann erst auch noch einer ant-  
 worten. Erst mit der Antwort der Zeit auf den Anruf der Ewigkeit  
 ist die Verbindung hergestellt: das Kunstwerk. Aus der Eingebung  
 allein entsteht es noch nicht, sie muß erst angenommen und aufge-  
 nommen, sie muß erwidert sein; erst wenn der Künstler, durch den  
 Einfall aufgeschreckt, sich zur Wehr setzend, nun ausfällig wird,  
 entsteht das Kunstwerk. Es gelingt, wenn Einfall und Ausfall dabei  
 ganz dieselbe Kraft aufbringen: in diesem völligen Gleichgewicht  
 der einfallenden und der ausfallenden Kraft besteht das vollendete  
 Kunstwerk. Zum Ausfall gerüstete, jederzeit bereite, täglich den  
 Ausfall einübende Künstler, die nur, aber vergeblich, auf den ersehnt-  
 en Einfall warten und sich also mit bloßen Manövern gegen einen  
 fingierten Feind begnügen müssen, werden Klassizisten genannt.  
 Ihre Zeit läßt es an der verdienten Bewunderung für sie nicht fehlen,  
 bis dann immer wieder eines Tages eine Jugend dreister Pisonen  
 vorlaut fragt, wo denn | aber eigentlich der Einfall bleibe, dem das 14  
 Aufgebot dieses Ausfalls gilt. Sie hat mit ihrer spöttischen Frage  
 ganz recht: Klassizismus hätte nur als Vorübung zu schöpferischer  
 Kunst Sinn, meistens ist er aber bloß eine Nachübung davon. Doch  
 irren die Pisonen, wenn sie meinen, ihre Frage nach dem Einfall



sei nun schon selber ein Einfall, und schöpferische Kraft lasse sich durch den bloßen Begriff davon aneignen. Die Folgen dieser Verwechslung haben wir ja jetzt eben wieder an unseren Pisonen erlebt. In der Grabrede, die Wilhelm Worringer vor anderthalb Jahren in der Münchener Goethe-Gesellschaft dem Expressionismus hielt („Künstlerische Zeitfragen“, Hugo Bruckmann-Verlag, München 1921), hat er meisterhaft „das große Mißverständnis“ aufgedeckt, uns von der Steigerung unserer Einsicht in das Wesen der Kunst schöpferischer Zeiten eine Steigerung der gesunkenen Kraft unserer eigenen unschöpferischen Epoche zu versprechen. Der Aufwand so hoher Forderungen ergab am Ende nichts als eine interessante neue künstlerische „Modehandschrift“: er ergab ebenfalls eine „Kunst des Als ob“, er ergab in allen Künsten Künstler mit Ansprüchen an ihre eigene mittlere Begabung, die von Werken des Genies geholt sind, denen also auch nur das Genie genügen kann: das Mißverhältnis von Geschmack und Talent war ihr Unglück. Da man nun nicht gut verlangen kann, daß jemand unter seinem Geschmack dichtet, malt oder musiziert, blieb ihnen nichts übrig, als turm- hoch über ihrem Talent zu dichten, zu malen und zu musizieren. Der alte Horaz müßte sich freuen, er ist gerächt, er kann, auf uns zeigend, den Pisonen sagen: „Seht ihr, das ist dann das Ende der ‚Musenwut‘, das kommt davon, wenn man es in der Kunst durchaus nicht billiger geben will.“ Denn wenn Worringer schließlich überall in dem nachexpressionistischen Europa „den Wunsch der Kunst, auszuruhen vom Bedeutenden im Schönen, entspannt zu werden vom Problematischen im Längstgewußten und Nieversagenden“, zu

15 ver|nehmen glaubt, wenn er von einer „Bescheidungsnotwendigkeit“, von einer neuen „Selbstgenügsamkeit“ spricht, wenn er sagt: „Das große Neutönen hat aufgehört, der Dirigent hat abgeklopft, ein Nachspiel beginnt aus längstvergessenen Tönen, ein verdämmern- des und ausklingendes Nachspiel am Rande unserer Kultur, nicht mehr in unserer Mitte – sagen wir Ja dazu!“, so schmeckt dieser Rat zur entsagenden Beruhigung in einem späten, stillen, abendroten Nachklassizismus doch wirklich ganz nach horazischer Weisheit, und vielleicht ist der Tag nicht mehr fern, wo man wieder ungestraft sagen dürfen wird:

Scribendi recte sapere est et principium et fons!

Und was wird da nun aber aus der „Musenwut“? Vergessen wir doch nicht, woher die Musen stammen! Zeus ist ihr Vater, Unrast der Urkraft tobt in ihrem Blut, aber ihre Mutter ist Mnemosyne, die die Kunst des Schließens erfand: von dieser Erfindung der Logik ruht sie sich dann neun Nächte lang im Bett des Zeus aus, in ihren Armen fängt der Schöpfer sich zu besinnen an. Schaffensurdrang rast in den Adern der Musen vom Vater her, aber immer wieder beschwichtigt durch den stillenden Sinn der nachdenklich Erinnerung hegenden Mutter. Und wenn sich also die Pisonen auf die väterliche Seite der Musen schlagen, steht Horaz, der es lieber mit ihrer Mutter hält, ihrem Herzen deshalb nicht weniger nah. Sie lächeln beiden, und so geht das Schaukelspiel der Kunst durch die Jahrhunderte fort immer wieder zwischen beiden hin und her.

## Chromatisch

Achtzehn Jahre wird's, daß ich zum erstenmal nach Athen fuhr, dem Frühling entgegen. Unter den Reisegefährten fiel mir sogleich ein hochgewachsener, hellblickender Mann auf, das Schiff mit einer Ungeduld abschreitend, als wenn er's schon nicht mehr erwarten könnte, wieder daheim zu sein, und kaum zuweilen einmal, wenn aus den Wogen der Rücken eines Delphins erglänzte, rasch anhaltend, um gleich darauf die rastlose Wanderung noch eiliger wieder aufzunehmen. Und es schien mir ein gutes Vorzeichen, als ich erfuhr, daß der Schnellfüßige mit den kühnen Augen, in dem ich alles eher als einen Gelehrten vermutet hätte, Furtwängler war; ich erinnerte mich, daß ja schon der gute alte Friedrich Thiersch seine Pindar-Ausgabe dem Turnvater Jahn gewidmet hat und daß im Betrieb unserer Philologie und Archäologie doch ein unterirdischer Gang zu lebendigem Griechentum niemals durch Buchstabengläubigkeit ganz verschüttet worden ist. Aber in Brindisi wuchs uns noch ein neuer Fahrgast zu, blutjung, ja wie die Jugend selber in Person anzusehen, und doppelt willkommen, als er nach einer Viertelstunde schon am Klavier saß, den verstimmten armseligen Kasten mit Zauberhand verjüngend. Vier Jahre später war Furtwängler tot, und heute hütet seiner Archäologie hohen Stils gewaltiges Erbe keiner mit so tätiger Ehrfurcht wie jener vergnügte junge Klavierspieler von Brindisi, Heinrich Sitte, jetzt längst Ordinarius an der Universität Innsbruck. Er ist der Sohn jenes Camillo Sitte, dessen Buch über den „Städtebau“, 1889 bei Karl Graeser in Wien erschienen, einer ganzen Generation erst wieder sehen lernen half und den Begriff von Gassen, Plätzen, Städten, die nicht aus dem Ärmel gebeutelt, sondern Ausdruck innerer Gesetze sind, wiedergab, ein Buch, das der Auftakt zur künstlerischen Selbstbesinnung und damit zur ganzen Bewegung der neunziger Jahre wurde, von | der die Sezession

ja dann nur ein besonders auffälliges Zeichen war, ein Buch, das an Klarheit, Entschiedenheit und Beredsamkeit der baukünstlerischen Gesinnung noch bis zum heutigen Tage nicht wieder erreicht, geschweige jemals überholt worden ist. Auch diesem so hochgewillten Mann ist freilich das österreichische Schicksal nicht erspart geblieben, es bei der Hälfte seiner inneren Möglichkeiten bewenden lassen zu müssen: sein Lebenswerk, am Meeresufer geplant, wo sich der ewig wechselnde Wogendrang des Elements an der beharrenden Zurechtweisung durch den Menschensinn bricht, sozusagen als eine Himmelfahrt Faustens in Stein gedacht, nach seinem wagnerischen Vetter der „Holländerturm“ benannt, blieb ein schöner Traum, von dem sich ein milder Abglanz noch zuweilen bis in die dumpfen Sorgen des Tages, in die Geschäfte der Staatsgewerbeschule, der der Herr Regierungsrat vorstand, gar aber in die beseelte Stille froh mit Ludwig Blume, dem goetheforschenden Schwager, und mit Hans Richter, dem liebsten der Jugendfreunde, verbrachter Abende hineinstahl. In solcher Luft wuchs der Heinrich auf: Phidias, Bach, Beethoven, Goethe, Wagner waren der Geisterchor seiner Kindheit. Wenn er davon erzählt, zitiert er gern Dantes „Cosi n'andammo insino alla lumiera“. Ja, dann ist es freilich leicht! Desto schwerer ward ihm aber die Wahl. Kunst oder Wissenschaft? Pianist oder Archäolog? Er war zum Pianisten völlig ausgebildet, als er sich doch zuletzt für die Wissenschaft entschied. Man hört freilich heute noch jeder seiner Arbeiten den heimlichen Künstler an; es schadet ihnen nicht, aber daß sich's die Herren Kollegen gefallen lassen, wundert mich eigentlich: ein Ordinarius der Archäologie that hath music in himself ist ein absonderlich Geschöpf, wenn er sich dabei gleich zum Glück auf Otto Jahn berufen kann, der auch ein solches Amphibium war und auch eher einen Ruf an die Hochschule von Belmont verdient hätte. |

18

Den heimlichen Pianisten, der, auch als Archäolog, Sitte noch immer blieb, zog kein Werk so magisch an als Bachs „Chromatische Fantasie und Fuge“. Sie ist das geheimnisvollste Werk für Klavier, sie mutet ihm zu, wofür kein noch so großes Orchester auszureichen scheint: Weltuntergang und Weltschöpfung. Man empfindet's eigentlich als eine Frechheit des Klaviers, daß es sich an sie wagt, und

traut seinen Ohren kaum, wenn es dafür nicht büßt und im Verklingen noch einen unversehrten Hammer übrig behält: mit einem Selbstmord des Klaviers schien das enden zu müssen! Und gerade daraufhin wird ja die Chromatische meistens auch gespielt: als Zumutung ans Klavier, durch Selbstzertrümmerung ein Überklavier zu werden. Ihren richtigen Vortrag hat erst Sitte wiedergefunden, und das ist für mich das entscheidende Verdienst seiner Schrift über Bachs „Chromatische“ (Heft 5 in der Schriftenreihe der Preußischen Jahrbücher, Verlag Georg Stilke, Berlin 1921); für den general reader wird ihr größter Reiz freilich in einer verblüffenden Entdeckung liegen: in ihr wird der motorische Nerv der Chromatischen zum erstenmal aufgedeckt. Was hat Bach hier eigentlich komponiert? Wovon ging er aus? Was hat ihn inspiriert? Darauf antwortete Sitte mit einem jener glücklichen Einfälle von solcher Evidenz, daß sie, bloß einmal ausgesprochen, der allgemeinen Zustimmung sicher sind, weil, wer es hört, gleich das ja längst schon selber gewußt zu haben meint und sich nur wundert, daß man überhaupt für nötig hält, dies erst noch aussprechen zu müssen – „aber natürlich, aber selbstverständlich“! Er antwortet: Bach hat hier seinen Namen komponiert, er hat seinen Namenszug in Musik gesetzt, er hat sich an der chromatischen Ordnung seiner vier Buchstaben inspiriert. Mit a, b, h, c setzt nach dem Weltuntergang der Phantasie die Fuge zuversichtlich aufatmend wieder ein. A, b, h, c, was heißt das? Man braucht es bloß zu dechromieren, was findet man? Achromatisch ergibt's den Namen Bach! Hat das wirklich rund zweihundert Jahre

19 | lang niemand bemerkt, bis es am zweihundertvierten Geburtstage Winckelmanns den Ohren eines Innsbrucker Archäologen erklang?

Wenn einer was entdeckt, haben es dann auf einmal immer auch andere schon längst entdeckt. So fand auch Sitte, wie lange schon sein Einfall spukt. Schon in einem alten, 1732 erschienenen Musiklexikon heißt es: „Die Bachsche Familie soll aus Ungarn herkommen, und alle, die diesen Namen geführt haben, sollen, soviel man weiß, der Musik zugetan gewesen sein, welches vielleicht daher kommt, daß sogar auch die Buchstaben bach in ihrer Ordnung melodisch sind.“ Und der Verfasser des Lexikons, ein Herr Walther, selber von Weimar her mit Bach bekannt, unterläßt nicht, noch

ausdrücklich zu versichern: „Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bach zum Erfinder.“ Schon vor Sitte hat Dr. Ernst Kurth in der Cis-Moll-Fuge des „Wohltemperierten Klaviers“ Bachs den Anklang seines Namens erhorcht, und Sitte weist nun wieder auf die Verwandtschaft der Cis-Moll-Fuge mit der dreistimmigen Invention aus F-Moll hin: „Auch ihr Gehalt kann aus dem ‚ach‘ des Namens abgeleitet sein ... Ihm war es nicht entgangen, daß schon ein Teil seines Namens einen Schmerzensruf im tiefsten Sinne der Silbe ‚ach‘ enthalte, dessen das Innerste wahrhaft ergreifenden Gehalt er ganz in jener F-Moll-Invention entfaltete. Er hörte eindringlich den doppelten Wehruf seines ganzen Namens, der wie am Anfang jenes unsichtbaren Geisterchors im ‚Faust‘ mächtig erklingt, der von ihm eben in jener Cis-Moll-Fuge zu so vollkommen erlösendem Ausdrucke kunstreich gestaltet ist. Er konnte aber noch mehr: er durfte seinen Namen ganz erfassen, ihm das ‚leidvoll‘ gänzlich nehmen und es ‚gedankenvoll‘ und kühn ganz wandeln in ein ‚freudenvoll‘, wie keines sonst erklingen konnte. Er durfte nicht stumpf bei jener kindischen ersten ‚Remarque‘ stocken und schülerhaft im engen Regelkreise stehenbleiben! Er allein mußte bald auch die | 20 zweite ‚Bemerkung‘ machen, daß diese vier Töne seines Namens sich lückenlos aneinanderfügen ließen in ‚chromatisch‘ geordneter Reihe, daß dadurch wieder auch der Sinn in reinste Freude ganz gewandelt werde. So war aus dem Doppelwehruf B-a-c-h ein ununterbrochen aufjauchzender und immer von neuem erhebender Jubelruf a-B-h-c geworden. Und dieses in seiner Herkunft einzige Motiv gestaltete er ... ohne alle ‚Künste‘ zu der kühnsten Fuge seines Lebens, die seinen ‚Menschenzustand in Freud und Leid‘ ganz einschließt wie sein Bildnis! Er schuf hier mit einzig ihm verliehener Einfachheit und Größe auf unerreichbare Art seine Fuge über den Namen Bach. Kein anderer hat je den reinen Stoff, den die Natur ihm gab, so ganz aus sich allein heraus beseelen und durchgeistigen können.“

Auf solche Höhe bringt Sitte seinen Einfall, und was uns anfangs kaum mehr als ein artiges Gedankenspiel schien, macht plötzlich heroisch Ernst. Wir beginnen erst zu verstehen. Wir entsinnen uns: dort, in der „Fantasie“, war eine Welt eingestürzt, in ihren

Trümmern sitzt jetzt der Herr Kantor Bach. Was nun? Was bleibt dem Herrn Kantor in seiner vernichtenden Einsamkeit? Ja das fragt er sich selber auch. So hat auch schon Phidias gefragt, so wird der Faust fragen, so Beethoven in der Neunten; es ist die Frage des Menschen, der sich die Welt durch Erkenntnis zerstört hat. Und der Herr Kantor antwortet: Nichts bleibt mir als der Herr Kantor Bach, b, a, c, h; klingt übel genug, fast so übel, als mir die Welt klang – es wäre denn ...? Und der Herr Kantor wird nachdenklich: Mit mir kann ich machen was ich will, und ich habe mich doch bloß umzusetzen, nämlich statt b a c h, wie bisher, nun einmal a b h c, das klingt gleich viel couragierender, und die Welt fängt von vorn wieder an, jetzt aber richtig, und, hört nur! auf einmal geht da jetzt dann alles zusammen, die Welt geht plötzlich aufwärts! In einem solchen heroischen Entschluß zu tätiger Entsagung hat sich später der alte

- 21 Goethe | das gewaltige Wort abgerungen: „über Gräber vorwärts!“ Und so sagt sich der Herr Kantor auch: Die Welt zerbrach, bau sie dir halt selber wieder auf, und schöner! Der Herr Kantor hat damit nichts Neues entdeckt: wem der Augenschein der Welt zerrinnt, aber dafür die Gnade wird, indem er sich zurechtsetzt, eine neue zu finden, eine Welt der Seligkeit, den nennt man einen Künstler, und nur das allein ist die Kunst, sie war immer dieselbe seit je, sie wird immer dieselbe sein, sie hat nur nicht gern, daß es jeder gleich bemerkt! Der alte Herr in Weimar rät:

Kein Stündchen schleiche dir vergebens;  
Benütze, was dir widerfahren,  
Verdruß ist auch ein Teil des Lebens.

Das klingt nach einem Pedanten und eigentlich gar nicht sehr poetisch, enthält aber doch im Grunde die ganze Kunst. Es kommt nur auf den Gebrauch an, den man von dem Rezept dann macht. Wen b a c h verdrießt, der muß es nur als a b h c benutzen lernen, das ist das ganze Geheimnis. Höre du zunächst dem eigenen Leben seinen Namenszug: das dir eingeborene, dir vom Schicksal zugewiesene Grundmotiv ab, und hast du's, so mußt du nur dann auch die Buchstaben dieses Grundmotivs noch erst so lang geduldig umstellen, bis es, in melodischem Fluß, dir als Freudenruf klingt, und wär's auch als trotziger Freudenruf einer Verzweiflung: Cras ingens iterabimus aequor!

Aber Sitte hat auch noch ein anderes Bach-Geheimnis entdeckt: ein technisches. Aus einem Wort des alten, braven Zelter ging es ihm auf, der einmal vom „Fingerieren“ spricht. Bach muß von der romantischen Zurichtung gereinigt, er darf nicht georgelt, er muß „fingeriert“, das heißt „nur mit dem Gewicht und der Kraft der Finger allein, ohne besondere Mitwirkung der Armmuskeln“ gespielt werden (ganz wie übrigens selbst noch Beethovens Variationen der Zauberflöte und des Figaro auch!). Wer aber von allen unseren ge|schwollenen Virtuosen der Tonverfettung kann denn das heute 22 noch? Der wilhelminische Geist ist auch ins Klavier gefahren: die Masse muß es machen, Bumbum! auch unter den Pianisten der Muskelprotz voran! Aber schon wird doch in allen Künsten wieder der Ruf nach Ingres laut. Den Pianisten ein Ingres zu werden, müßte das den verehrten Sitte nicht locken? Keinem unter den Lebenden ist die Chromatische so vertraut; sie von ihm zu hören, ist ein unvergeßliches Erlebnis, warum spielt er sie nicht öffentlich? Courage, Herr Ordinarius, aufs Brettl, zur Ehre der vergessenen edlen Kunst des „Fingerierens“ in all ihrer erhabenen Einfach!



## Goethebild

1885 starb Goethes letzter Enkel, Walther Wolfgang, zwei Jahre nach seinem jüngeren Bruder, Wolfgang Maximilian. Erbe des Hauses am Frauenplan mit allen Sammlungen war der weimarsche Staat, des Archivs die Großherzogin Sophie von Sachsen. Die Leitung übernahm zunächst Erich Schmidt, dann Bernhard Suphan; die Goethegesellschaft entstand im selben Jahre, das Goethejahrbuch fortführend, das schon seit 1880 erschien. Damit begann ein neuer Beruf; eine neue Laufbahn tat sich auf: wie man bisher Philosoph, Arzt oder Jurist geworden war, wurde man jetzt Goethephilolog, es ließ sich auf Goethe fortan eine Existenz gründen. Und eigentlich begann damit noch mehr: eine neue Menschenart. Diese jungen Germanisten saßen im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften, Frühling kam und ging, es ward wieder Herbst, Nietzsche sank in Geistesnacht, der alte Kaiser starb, ihm folgte der Sohn, folgte der Enkel auf den Thron, Bismarck ging, Bismarck starb, Deutschland schwoll, stark und reich und neu, dem Deutschen ward enge, Volk zog aus, übers Meer, in die Welt, Deutschland wurde kühn und laut, ein neues Geschlecht wuchs auf, Krieg brach aus, aber jene saßen noch immer tagaus, tagein dort im Archiv zu Weimar über Goethes Schriften. Sie lasen Goethe, darin bestand ihr Leben: es hat etwas Heroisches, und es hat etwas Mönchisches, und es hat auch etwas Monomanisches zugleich. Einen eigenen Menschenschlag ergab es. Ehrfurcht gebietet sein alles hingebender Selbstverzicht, Kundrys „Dienen, dienen!“ so rein erfüllend, höchster Bewunderung wert, zugleich aber fast unheimlich und ebenso wieder leise, ganz leise doch auch ein bißchen komisch. Ein fast erhabenes, rührendes, leicht ans Lächerliche streifendes Geschöpf mit faustischen Zügen, aber auch einigen vom Famulus, gewissermaßen: Eckermann als Generation ist der Goethephilolog. Doch er

mag, was man | auch von ihm sage, wie man über ihn spotte, dies 24  
alles läßlich lächelnd leiden: ihn rühmt die Tat genug, es rühmt  
ihn das jetzt vollendete Werk. Denn ihm verdanken wir's, wenn  
jetzt Goethes Dasein, wenn jeder Tag Goethes offen vor unsern  
Augen liegt, wie noch niemals irgendeines Menschen ganzes Leben  
aufgetan ward. Wir wissen jetzt von Tag zu Tag, wann er aufstand,  
was er in der befruchtenden Stille morgendlicher Einsamkeit halb  
nachtwandlerisch auf breite Zettel schrieb, was er dann, wenn der  
Sekretär erschien, amtlich oder brieflich oder dichtend diktierte,  
gemach auf und ab schreitend, die Hände auf dem Rücken, welches  
Wetter, wie der Wind war, wie die Wolken an diesem Tage standen,  
wen er empfing und was er mit ihm sprach, ob er ausging oder im  
Garten saß oder zu Hause blieb, wen er bei Tisch zu Gast hatte,  
was er aß und trank und ob ihm die geliebten Teltower Rübchen  
mundeten, ob er abends ins Theater oder zu Hofe ging, daheim  
vorlas oder sich vom kleinen Mendelssohn vorspielen ließ oder bald  
gesprächig mit dem heiteren Zelter, bald wieder moros und ta-  
citurn mit dem weltklugen Kanzler von Müller saß, wir kennen  
jeden derben Spaß von ihm, wir kennen die erhabenen Stunden,  
wenn er, gleichsam schon sich selber entrückt, sein eigener Mythus  
und selber Merlin im leuchtenden Grabe schien, wir kennen die  
furchtbaren Stunden völliger innerer Desperation, ja wir kennen  
ihn besser, als eigentlich irgendwer unter uns sich selber kennt, wir  
wissen von ihm viel mehr als von uns selbst, weil wir doch, was wir  
erleben, Gott sei Dank meistens gleich wieder vergessen, aber jeder  
Atemzug seines Lebens ist uns unvergänglich. Das ganze Leben eines  
Mannes, und ein so langes Leben, Tag um Tag belauscht, Zug um  
Zug enthüllt, Jahr für Jahr aufbewahrt, vom Jüngling zum Greise,  
müßte etwas Überwältigendes haben, und wenn es selbst nur das  
des Nächstbesten von der Straße wäre. Nun aber ist es gar das Le-  
ben eines Dichters, eines Künstlers, eines Forschers, des Vorgängers 25  
Darwins, des Entdeckers der | Farbenlehre, eines Staatsmannes,  
den Napoleon ausgezeichnet, eines Mannes von Welt, der mit allen  
Großen seiner Zeit verkehrt hat, eines Lieblings der Frauen, so  
jungen Herzens noch in greisen Tagen, daß er mit vierundsiebzig  
Jahren seinen alten Großherzog, die Brust mit sämtlichen Orden

geschmückt, um die Hand eines neunzehnjährigen Edelfräuleins für ihn anhalten schickt, das Leben eines weltberühmten weltweisen Weltbürgers, unsers größten Dichters, des höchsten Deutschen, es ist das Leben Goethes! Der gleichgültigste Tagelöhner müßte, so bis auf den Seelengrund entblößt, in die tiefsten Verschwiegenheiten seiner heimlichen inneren Feiertage hinein verfolgt, aber auch in Kläglichkeiten, die kein Mensch auch nur sich selber einzugestehen wagt, belauscht, uns den Sinn unserer menschlichen Existenz und worauf es denn damit eigentlich abgesehen sein mag, verraten, und nun ist aber, den wir so splinternackt in allen Höhen und Tiefen seines Daseins, aber auch selbst in jener mittleren Zone der grauen Alltäglichkeit, wo das Eigenlicht in jedem Antlitz verlischt, belauschen, noch Goethe! Dieses unermessliche Geschenk verdankt der Deutsche, verdankt die Menschheit dem Goethephilologen.

Es wirkte zunächst aber sonderbar: der Goethe, den der gebildete Deutsche bisher besaß, ging ihm verloren; der Goethe, der jetzt erschien, stimmte mit dem überlieferten Goethebild nicht und ließ sich auch auf die Werke Goethes, auf diejenigen gerade, die dem gebildeten Deutschen als die wichtigsten galten, nicht mehr stimmen. Man fragte sich, ob es denn überhaupt noch möglich sei, diesen Zudrang, diesen Massenaufmarsch von Gestalten, der unter dem Namen Goethe da tausendköpfig, tausendstimmig, tausendfältig an unseren geblendeten Augen vorüberzog, in einem einzigen Menschen, einem sterblichen Menschen unterzubringen. Dieses Wesen glich eher einem Symbol, in dem die Geistesgeschichte der  
 26 sämtlichen deutschen Stämme mit grandioser Verkürzung | epitomiert wäre, doch Goethe selber, Goethe in Person kam abhanden. Damit wiederholt sich nun freilich, auch im Tode noch, nur wieder sein typisches Erlebnis: denn sein ganzes Leben, wo wir immer es aufschlagen, bestand im Grunde nur darin, daß er fortwährend den andern, Freunden oder Feinden, wie sich selber sogleich wieder abhanden kam, er hat zu sich selbst nur durch einen unablässigen Selbstverlust gefunden. Grimmig hat er einmal selber geschildert, wie schwer es selbst seinen Getreuesten wurde, den immer wieder „veränderten Freund“ nicht ganz zu verlieren. Sie blieben dieselben, er veränderte sich stets: „Wenn die Leute glauben, ich wäre noch in

Weimar, dann bin ich schon in Erfurt.“ Er hätte noch mehr sagen müssen: denn auch in Erfurt war er dann doch eigentlich immer wieder schon in Erfurt nicht mehr. Er war nirgends, denn überall war er nur auf dem Wege wohin: sein Leben bestand darin, auf dem Wege zu sein. „Wir müssen nichts sein, sondern alles werden wollen“, schrieb er als Jüngling schon, und jenes: „Stirb und werde!“ war kein Rat, keine Forderung, es war ihm der Ausspruch seines eigenen Lebens selbst. „Der Mensch hat viele Häute abzuwerfen, bis er seiner selbst und der weltlichen Dinge nur einigermaßen sicher wird.“ Und so hat er seine Werke „Häutungen vorübergehender und vorübergegangener Zustände“ genannt und die Welt „an der Schlangenhaut, die jüngst ich abgelegt, zerren“ lassen, während er indessen immer schon wieder bereit war, „ist die nächste reif genug“, auch sie „sogleich abzustreifen“. Man muß sich beklommen zuweilen fragen, was denn eigentlich, die Schlangenhäute sämtlich abgestreift, von ihm noch und ob überhaupt noch etwas übrig blieb. Keines ist unter seinen Werken, das ihn ganz enthält, und auch alle zusammen enthalten ihn nicht. Er selber ist mehr als seine sämtlichen Werke, die Dichtungen, kritischen, biographischen oder naturwissenschaftlichen Schriften, die Gespräche, die Briefe, die Tagebücher und auch noch die Handzeichnungen zusammen; 27 er ist selber noch unendlich viel mehr. An der Magie seines gewaltigen Blicks, am Wunder seines Lebens, an der Zauberkraft seiner Erscheinung gemessen, kommen seine Werke zu kurz; sein persönliches Maß erreichen auch die höchsten nicht. Wo denn aber, wenn nicht an seinen Werken, sollen wir ihn fassen, ihn selber?

Und nun ist der Deutsche noch dazu gewohnt, doch Kunstwerke ja niemals an sich, als eigene Wesen in ihrer abgesonderten und abgeschlossenen Existenz, sondern immer nur als Ausdrücke, Zeichen und Urkunden ihres Schöpfers, den darzustellen und mitzuteilen allein ihr Sinn und Zweck wäre, zu betrachten: den Menschen, der im Kunstwerk steckt, will er sehen, und wenn dieser Mensch, den er sich aus einem Kunstwerk holt, dann nicht auch im täglichen Leben des Künstlers ganz ebenso zu finden ist, das verzeiht der Deutsche nie. Diese deutsche Forderung einer persönlichen Echtheit des Kunstwerks, anderen Völkern unbekannt, eine Forderung, die

uns dazu verführt, oft Kunstwerke schon eigentlich nur noch so weit gelten zu lassen, als sie von biographischer Bedeutung sind (an welchem Mißverständnis übrigens gerade Goethe selber mit-schuldig wurde, dadurch, daß er einmal seine Werke „Lebensspuren“ nannte), ergab ein zuweilen fast burleskes, immer Grauen erregen-des Mißverständnis der Werke Goethes wie seines Lebens, indem abwechselnd einmal durch dieses der Zugang zu jenen verstellt, bald wieder durch die Macht ihrer Wirkung der Anblick seiner Erscheinung verfälscht worden ist, zeitlebens schon und noch bis auf den heutigen Tag.

Durch den Werther war er über Nacht weltberühmt geworden. Seiner Person blieb der Weltruhm treu, nicht seinen Werken. Den öffentlichen Erfolg hat er nach Götz und Werther eigentlich erst wieder mit Hermann und Dorothea erreicht. Und es ist charakteristisch, daß das einzige Werk, mit dem er dann noch die Zustimmung  
 28 der ganzen Nation | erlebte: Dichtung und Wahrheit, dies nicht seiner Kunst, sondern dem biographischen Reiz verdankt, der allein auch dem Wilhelm Meister wie der Italienischen Reise mit ihrem Anklang von Konfession immerhin zu einer gewissen, wenn auch begrenzten Wirkung verhalf. Mit allen anderen Werken hat Goethe zeitlebens nur in einem engen Kreise Verständnis, Anerkennung und Teilnahme gefunden. Er hatte seine „Gemeinde“, sein „Cénacle“. Deutschland aber, sehr stolz, einen so berühmten Mann zu haben, sah sich, seit dem Tasso schon, von seinen Werken immer wieder enttäuscht, und wenn Karoline Herder einmal über ihn schrieb: „Er ist nicht mehr ernst zu nehmen, er treibt es zu arg“, und fast wörtlich ebenso Frau von Stein: „Dem Goethe scheint’s gar nicht mehr Ernst ums Schreiben“, so sprechen sie beide damit nur aus, was im stillen das Publikum längst bei sich dachte. Längst wurden seine Bücher nicht mehr gelesen, wenn er auch immer noch der berühmteste Deutsche blieb. An Ehren hat es ihm niemals gefehlt, aber „den zart antwortenden Nachklang und den reinen Reflex aus der begehrenden Brust“ fand er nur bei sorgsam erlesenen, dankbar festgehaltenen Getreuen, aus denen er sich mit der Zeit klug „selbst ein kleines gedrängtes Königreich patriarchalisch erzeugt“ hatte, nie fand er ihn bei der Nation. Wenn er in der Campagne bekennt:

„Man kann sich keinen isolierteren Menschen denken, als ich damals war und lange Zeit blieb“, oder zum Kanzler von Müller sagt: „Der Meister belegt, in welcher Einsamkeit er verfaßt worden“, so klingt das im Munde des so gastlichen, geselligen, von Bewunderung umschwärmten Mannes, dem huldigen zu dürfen sich jeder in Europa Reisende gern den Umweg über das entlegene Weimar kosten ließ, seltsam und ist dennoch wahr, weil, so sehr der Glanz seiner Erscheinung, die Macht seiner Persönlichkeit, das Fürstliche seines Daseins den Zudrang aller Gaffer anzogen, doch Sinn und Gehalt seiner ganzen inneren Existenz unerkannt, ja völlig unbemerkt und „seine | Zeit stumm gegen ihn“ blieb. Es ist ergreifend, wie er auf 29 jede junge Generation wieder von neuem leise hofft, leise bei ihr anklopfend, wie jede wieder ihn doch nur für sich gebrauchen, für sich mißbrauchen will, und wie er am Ende schon froh sein muß, auch nur für einen Ausschnitt seines Wirkens, seines Wesens dort und da bei einzelnen zuweilen Mitgefühl und Teilnahme zu finden. Es ist beschämend, wie seine Sehnsucht nach Anerkennung ins Ausland flüchten muß und er alle Zeichen seines Ruhmes bei fremden Völkern emsig sammelt, um den eigenen Landsleuten durch ein Testimonium darzutun (wie er einmal an Cotta schreibt), „daß sie nicht, wie man der Nation gern möchte glauben machen, einem wertlosen Mann unvernünftig Beifall zollten“. Es ist zu Tränen rührend, wie die paar Freunde, die das ganz Einzige dieser ungeheuren Existenz ahnten, in ihrer Verzweiflung, es rings durchaus verkannt zu sehen, in der Hoffnung auf eine gerechtere Nachwelt, um dieser eine Spur seines lebendigen Hauchs aufzubewahren, in aller Stille 1822, während er in Böhmen zur Kur ist, jene „Repositur“ anlegen, aus der dann, mehr als fünfzig Jahre nach seinem Tod, das Goethearchiv entstand und durch die doch der rettende Goethephilolog überhaupt erst möglich wurde.

Denn auch die Nachwelt war ihm zunächst keineswegs gerechter. Das „junge Deutschland“, der Ausdruck des ungeduldig emporstrebenden, nach Macht und Gewinn verlangenden, ganz im Irdischen, im Tagessinn befangenen neuen Bürgertums, hatte für diesen „Fürstenknecht“, den kalten, den „marmorenen“ Goethe, bei dem der Kommersredner, der Agitator, der liberale Journalist nirgends ein

brauchbares Zitat fand, nur allenfalls ein literarhistorisches, unwillig eingeräumtes Verständnis. Den hundertsten Geburtstag Schillers beging jauchzend die ganze Nation, den Goethes in aller Stille nur ein paar abseits von ihrer Zeit lebende nachdenkliche, meist schon  
 30 betagte Leute. Mir selber, als ich ein Kind | war, aufwachsend unter der gewaltigen Nachwirkung jenes Schillerzentenars, sagte mein guter Vater, ein redlicher Liberaler, der an Feiertagen immer in seinem Schiller las, oft, der andere große deutsche Dichter, Goethe, sei für die Jugend nichts, man müsse wohl erst ganz alt geworden und eigentlich schon mit dem Leben fertig sein, um seine kalte Weisheit verstehen zu können, die kaum mehr etwas Menschliches hätte. Und er hatte doch im Grunde ja recht! Denn was bei jenen Stillen im Lande, die damals allein noch sein Andenken hegten, aus Goethe geworden war, dieser künstlich aus einem Mißverständnis seiner italienischen Zeit abstrahierte blutleere, leblose Goethe war ja nicht einmal der „marmorkalte, marmorglatte“ mehr, er war nur noch aus Gips. Hat schon Goethes eigenes Griechentum zuweilen eine Blässe des mehr sehnsüchtig Erträumten als leibhaftig Gewachsenen, so war es nun in der zweiten, fünften, siebenten Hand von nicht einmal Nachempfindern ein müßiges Geistespiel geworden, nur noch Attrappe für den Schöngeist, in einer Zeit, wo, da jede gesunde Lebenskraft vom tätigen Leben angezogen und aufgesogen wurde, der Schöngeist sich bloß noch aus Schwächlingen, Unmännern oder Mannweibern rekrutierte. Dieser schmachthafte Schöngeist bemächtigte sich nun des von der Nation liegen gelassenen Goethe, und ihn, der von sich einmal gesagt hat: „Ich bin alt genug geworden und habe es doch noch nicht so weit gebracht, mich an die Seite der epikureischen Götter zu setzen“, ernannte der Schöngeist jetzt zum epikureischen Götzen epigonischer Hausandachten. Der wirkliche Goethe verlosch, sein Andenken glomm nur noch insgeheim in einem Berliner Kreise, von der Rahel her auf Herman Grimm zu, dann in ein paar vereinsamten Österreichern: Grillparzer, Feuchtersleben, Stifter und ihren dünnen Stecklingen, endlich auch in der von den Grimms und Uhland geschaffenen Tradition einer deutschen Sprachwissenschaft als der Wissenschaft vom  
 31 deutschen Leben – die reinste Gestalt | dieser Tradition war damals

Rudolf Hildebrand, jetzt ist's Conrad Burdach – ängstlich bewahrt fort, ja so gut verwahrt, daß eigentlich nichts mehr davon in die Menge der „Gebildeten“ drang, die denn auch niemals ein Zweifel an der Goetheähnlichkeit Paul Heyses überkam, oder auch nur die Vermutung, es könnte zwischen diesen beiden doch noch mehr als allenfalls ein Gradunterschied sein. Werther und Götz waren nun fast vergessen, der zweite Faust, die Wahlverwandtschaften, der West-östliche Divan wurden kaum gelesen, die Wanderjahre, die Natürliche Tochter, Pandora, gar die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten kennt doch auch heute noch der „Gebildete“ nur flüchtig, er hielt sich damals, er hält sich heute noch an Egmont, Iphigenien, Tasso, die Geschwister und den ersten Faust, an die Balladen und was an Gedichten etwa sonst noch durch Schubert, Löwe oder Hugo Wolf den Weg zum deutschen Ohr fand, an die Lehrjahre und Hermann und Dorothea. Was der gebildete Deutsche von Goethes Werken am besten kennt, sind die, worin er am meisten von Goethes Person zu finden hofft: Dichtung und Wahrheit, Italienische Reise, Campagne in Frankreich, und kaum irgendein Werk Goethes ist ihm so vertraut, so geläufig wie Eckermanns Gespräche. Dem gebildeten Deutschen geht es nämlich weniger darum, Goethe zu lesen, als über Goethe. Der Mann, der Mensch ist es, den er kennen lernen will, nicht der Dichter oder der Denker, sondern das sinnverwirrende, herzbetörende Phänomen dieses unerschöpflichen Lebens. Goethe hat selbst einmal, in einem Brief an Reinhard, „eines schmeichelnden Vorwurfs“ gedacht, den ihm „einst ein Jugendfreund machte, indem er sagte: ‚Das, was du lebst, ist besser als was du schreibst‘“, und selber, damals doch schon über sechzig, tapfer entsagend hinzugefügt: „und es sollte mir lieb sein, wenn es noch so wäre“. Man darf annehmen, daß er es also dem gebildeten Deutschen keineswegs verdächtige, wenn der sich noch immer | für das was er lebte, weit mehr als für das was er schrieb, <sup>32</sup> interessiert.

Auch die paar alten Herren, aus denen die Goethegesellschaft bei Beginn zunächst hauptsächlich bestand, bewunderten an Goethe vor allem sein Leben, das ihnen freilich in jener seltsamen Vergipsung auf Paul Heyse, wenn auch einen immerhin noch be-



trächtlich gesteigerten, doch nur im Ausmaß, kaum wesentlich verschieden, erschien. Bald aber bekamen sie Zuzug aus der Jugend, und gerade der jüngsten Jugend, die sich ja kurz darauf, in den ersten neunziger Jahren, öffentlich so gewaltig erdreisten sollte. Darunter war ein junger Referendar, der an den Goethetagen Aufsehen, Verwirrung und Entsetzen bei den meist schon an die Siebzigjährigen Stammgästen Weimars erregte durch die zynische Verwegenheit, mit der er dem überlieferten Goethe den Gips abschlug. Sie merkten gar nicht, daß es diesem feuchtföhlichen Otto Erich Hartleben dabei doch im Grunde um ganz eben dasselbe ging wie ihnen, auch wieder nicht um die Kunst, nicht um das Werk, sondern auch wieder nur um den persönlichen Goethe, freilich aber um ein jüngeres Stück von ihm, um jenen, der noch nicht Herr über sich geworden, nicht um den mit dem Stern an der Brust und den Händen auf dem Rücken, sondern um den mit dem brennenden Durst im Busen, mit dem Feuermeer im schäumenden Aug, mit dem von der Liebe süßem Glück zu schwellen gewohnten Munde, sozusagen um den Rohstoff also, aus dem Goethe dann erst die Gestalt geformt hatte, die schließlich von ängstlicher Bewunderung allmählich ganz mit Gips zugedeckt worden war. Aus Goethes Werken den Goethe wiederherzustellen, den er selbst durch eben-diese Werke überwunden hatte, versuchte Hartleben durch sein „Goethebrevier“, das er selber als „ein tagebuch-artiges Bild von dem Leben eines großen Dichters, von dem Wesen einer großen Persönlichkeit“ ankündigte. Dieses „Goethebrevier“ erschien im

33 Herbst 1894, um dieselbe Zeit | wie Richard M. Meyers, der sich eben an der Berliner Universität als Privatdozent habilitiert hatte, preisgekröntes Goethebuch, das eigentlich das erste Goethebuch eines Deutschen fürs deutsche Haus war, denn bisher hatte sich, fast ein halbes Jahrhundert lang, unser höheres Bürgertum ja seine Kenntnis Goethes von einem Engländer geholt: aus G. H. Lewes' „Leben Goethes“. Für das neue Deutschland ist Goethe durch jene beiden Bücher, Hartlebens und Meyers, erst wieder entdeckt worden. In ihrem Schatten begann auch ich, der damals das Vertrauen der Jugend in Österreich hatte, in der von mir 1894 begründeten Wiener Wochenschrift „Die Zeit“ unablässig auf Goethe zu dringen

und unsere jungen Leute zu Goethe zu drängen, für die dann, für Dichter wie Maler, ein Jahrzehnt lang bei uns Goethe die bestimmende Lebensmacht wurde, aber doch auch wieder nicht so sehr durch sein Werk als durch ein mächtig antreibendes Gefühl für das unfassliche Wunder seiner ihnen freilich zunächst nur ahnungsvoll aufdämmernden Existenz, durch ein noch dunkles Vorgefühl, das ihnen viel später erst von emsigen Goethephilologen allmählich erhellt worden ist, durch das Gefühl, an diesem höchsten Exemplar erkennen oder sozusagen ertasten zu lernen, was mit der Menschheit eigentlich gemeint ist.

Als Deutschland 1899 Goethes hundertfünfzigsten Geburtstag beging, ward mit einem Schlage dieses ganz neue Verhältnis offenbar, in dem die Nation jetzt zu ihm steht. Das einzelne Werk tritt dabei ganz zurück; ja fast scheinen wir unfähig geworden, irgendein Werk Goethes an sich zu betrachten, abgelöst von den anderen, abgelöst von ihm selbst, als ein fortan aus eigener Kraft sein eigenes Leben führendes Geschöpf, das selbst nach seinem Vater nicht mehr fragt und eigentlich ein Recht hätte, wenn wir es um ihn fragen, dies ungeduldig abzulehnen, weil im Grunde doch ein Kunstwerk nur genau so viel wert ist, als es selbst an eigener Kraft ent|hält, unbezogen auf seine Herkunft und unbezogen auf seine Wirkung: es gibt sich selbst ein Gesetz, es spricht sich selbst sein Urteil. Aber so rein künstlerisch ein Werk Goethes zu messen, haben wir fast verlernt, ja wir können uns kaum auch nur der Möglichkeit noch entsinnen, seine Werke von seiner Person und dann jedes noch von den andern für sich abzusondern: sie sind uns sämtlich eine einzige große Selbstbiographie geworden. Mir ward das selber erst recht bewußt, als ich eines unbefangenen Ausländers, des verehrten Benedetto Croce, Goethebuch las (Goethe, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte. Bari, Gius. Laterza & Figli 1919; deutsche Übersetzung von Julius Schlosser, Amalthea-Verlag, Wien 1920), anfangs leise befremdet, ja fast erschreckt, aber, daß ich es nur gestehe, gleich doch auch wieder tief entzückt, hier nun einmal einzelne Werke Goethes, jedes von den andern und von ihm selber getrennt, bloß auf ihren eigenen Sinn, ihre eigene Kraft, ihren eigenen Gehalt, bloß auf ihren rein künstlerischen Wert hin geprüft

und unerbittlich, ja mit einer zuweilen leise komischen Angst, nur ja nicht auch dem gefürchteten „biografismo“ oder „psicologismo“ zu verfallen, al sublime rigore della legge poetica gemessen zu sehen, ohne das Ergebnis zu scheuen, das deutschen Ohren freilich fast sakrilegisch klingt, che in lui la vita, in certa misura, divorava l'arte, ossia le impediva sovente di crescere e farsi adulta. Wer sich vom ersten Entsetzen über diesen empörenden Satz aber nur erst ein wenig erholt hat, ist nicht abgeneigt, zögernd schließlich nicht bloß seine Wahrheit zuzugeben, sondern fast wird er ihn dann noch erweitern wollen, dahin nämlich, daß, wie durch Goethes Leben nicht bloß der Dichter, der Zeichner, der Denker, der Forscher, sondern auch der Mensch verschlungen wurde, zuletzt doch eigentlich auch noch dieses Leben selbst wieder verschlungen worden ist: durch eine tief in seinem Grunde lauernde dämonische Kraft, die dies  
35 alles auffressen und sich mit allem anmästen mußte, doch nur, um | daraus, nachdem es zerstört worden, etwas Ungeheures aufzubauen: jenes Bild, das vor unserem inneren Auge emporsteigt, wenn wir den Namen Goethes aussprechen, und an dem wir irgendein letztes Geheimnis, das kein Menschenmund sagen, keine Menschenhand fassen kann, ganz unmittelbar zu berühren und uns dadurch des Wahren Guten Schönen selbst, wenn auch nicht zu bemächtigen, aber doch, daß ein Wahres Gutes Schönes ist, zu versichern meinen. Für Croces lateinischen, überall Klarheit fordernden Geist muß derlei freilich *trastullo academico e confusione* bleiben, und uns, die wir immer in Gefahr sind, im Unermeßlichen das Ermeßliche zu verlieren, kann der ehrliche Warner nur gut tun. Auch läßt er uns dankbar staunend gewahren, wieviel von Goethe, den er für unser Gefühl so sehr verengt, selbst dann an Macht, Schönheit und Würde noch übrig bleibt. Wir sind ja jetzt schon fast eher zuweilen geneigt, über den Geheimnissen, die, wie von den Müttern herauf, seine Gestalt umwittern, den Dichter Goethe zu vergessen.

Denn dies war, nachdem der Goethephilolog seinen treugesinnten Dienst erfüllt hatte, die nächste Folge: Goethes Gestalt erschien, und sie wuchs vor unseren staunenden Augen so gewaltig empor, daß ihnen, tief unter ihr, sein Werk fast entschwand. Aber nicht bloß sein Werk verschwand vor der überwältigenden Erscheinung

seiner Gestalt, sondern vor ihrem vernichtenden Anblick wich auch sein Leben selbst zurück: auch sein Leben war wie sein Werk da nur noch Akzidenz, gemessen an dem Ungeheuren hinter ihnen, dem Wirkenden, das sie, wie Dämpfe davon, uns eher verbargen, bloß zuweilen, einen beseligenden Atemzug lang, von seinem Strahl durchblitzt. Sein Werk, das der Goethephilolog vor uns ausbreitete, sein Leben, das er uns entfaltete, ließ uns die Gestalt eines Geistes von einer Schöpferkraft ahnen, daß wir darüber gegen das Werk und gegen das Leben gleichgültig wurden vor Ungeduld, das wirkende Wesen selber zu sehen, | nicht bloß seinen Widerschein, nicht 36  
bloß den empirischen Goethe, sondern seine Idee. Wie Goethe die Urpflanze gesucht hat, so sehnsuchtsvoll suchen wir den Urgoethe.

Goethe selber hat auch zeitlebens schon den Urgoethe gesucht: all sein Denken und Dichten, sein Schaffen und Wirken, sein Sinnen und Trachten und Tun zielt auf ihn. In seiner „ideellen Denkweise“ lag es, „das Ewige im Vorübergehenden zu schauen“, Kunst und Wissenschaft beruhen ihm darauf, und so hat er durch seine Werke wie durch sein Leben niemals sich selbst ausdrücken wollen, sondern „das Ewige“, das mit ihm „vorüberging“. Wenn er einmal sagt, daß „die besten Meister in ihren glücklichsten Augenblicken sich der höchsten Kunst nähern, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird“, so wendet er dies auch auf den Forscher an, der ganz ebenso, um dem, was durchaus wahr ist, nahe zu kommen, seine Individualität hinter sich lassen muß. „Ich bin wieder einmal“, schreibt er an Jacobi, „dahin vom Genius geführt worden, wo ich nicht hinwollte“ (zur Farbenlehre nämlich), und fast mit den nämlichen Worten schreibt er an Carl August: „Ich habe mir durch das Optische Studium eine große Last aufgeladen, oder vielmehr der Genius hat's getan.“ Dieses merkwürdige Verhältnis zum Genius, mit dem er ungefähr wie der Katholik mit seinem Schutzengel steht, die gewohnten Anrufungen des Creator spiritus, sein Begriff vom Genie, das er sich, nach Rudolf Hildebrands Wort, „als schaffenden Geist für sich, auch außer und über dem Menschengeste“ denkt, der über uns kommen muß, auf uns herab, als Kraft von oben, als Gnade, sein wiederholtes Eingeständnis, daß „die wahre Produktionskraft

doch am Ende immer im Bewußtlosen liegt“, zusammen mit einer daraus folgenden Geringschätzung oder doch Gleichgültigkeit für das eigene bewußte willkürliche Tun, das er „immer nur symbolisch genommen“, einerlei, ob er „Töpfe machte oder Schüsseln“, der  
 37 wunderliche Leichtsinn | sich selbst, ja seinem Schicksal gegenüber bei doch so tiefem Lebensernst geben uns zu verstehen, wie wenig ihm selber doch eigentlich um diesen „vorübergehenden“ Goethe zu tun, wie sein innerer Blick immer auf den „ewigen“, auf das Bild, das er vom Urgoethe in seinem Herzen trug, auf das Bild, dem er entgegengelebt hat, magisch gebannt blieb.

Den Urgoethe zu zeichnen hat zum erstenmal Chamberlain unternommen. Sein Buch (1912 bei Bruckmann in München erschienen) fragt nach dem Sichtbaren seiner Existenz und seiner Werke so wenig als das Simmels (1913 bei Klinkhardt & Biermann in Leipzig). Beide fragen nach dem Sinn dieser unerhörten Art von Dasein, nach seiner inneren Gestalt, nach dem Urphänomen Goethe. Beide versuchen eigentlich, ob ihnen nicht gelingen möchte, was Goethen selber immer mißlang: sein Geheimnis auszusprechen. Sie wissen natürlich, daß es auch ihnen mißlingen muß. Aber sie wissen auch, daß Goethe nur dann unter uns fortleben, auf uns fortwirken, uns fortbilden kann, wenn immer wieder dies immer wieder Mißlingende von neuem versucht wird. Ein Leibnizsches Gleichnis zu gebrauchen: Goethes Leben war ein Spiegelbild seines Urphänomens, jedes seiner Werke, der Bürgergeneral so gut wie der Faust oder Pandora, war ein solches Spiegelbild, jeder Vers, den er nachtwandlerisch quer auf einen Zettel warf, jeder Brief, den er gravitatisch diktiert hat, war's, der Bienenfleiß der Goethephilologen hat, jedes Wort von ihm sammelnd, eine ganze Flucht von solchen Spiegeln aufgestellt, von ihn und dann aber auch noch einander spiegelnden Spiegeln, und alle diese Spiegelbilder spiegeln sich nun in Chamberlains kantisch gesichertem, von Musik beschwingtem heroischem Sinn, in Simmels bewegtem, bis an die Grenzen, ja zuweilen schon auch ins Grenzenlose verwegen neugierigem Geist, einem geborenen Spiegelgeist, noch einmal und von ihnen aus dann erst noch in eines jeden Lesers Auge wider: solche lebendig fort-  
 38 währende, fortzeuflgende Spiegelexistenz eines niemals unmittelbar

Erscheinenden, Spiegelexistenz zunächst im Gemüt der Freunde, dann eines ganzen Volkes, vielleicht dereinst der Menschheit ist es, wodurch allein ja den Gesegneten das faustische Glück zuteil wird: „Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn!“ Erkannt ist auf Erden noch keiner von keinem worden, doch den Erwählten wird gewährt, daß ein Hauch, ein Glanz, ein Dunst von ihnen bleibt, etwas Wirkendes, Belebendes, Entflammendes, niemals zu Fassendes, oft nur ein Mißverständnis, ein fruchtbarer Irrtum. Was wir Geschichte nennen, besteht aus nichts als solchem Spiegelschein. Mehr läßt keiner jemals hier von sich zurück.

Auch das dritte Goethebuch, das nach getaner Arbeit des Goethephilologen erschien, das Gundolfs (1916 bei Georg Bondi in Berlin), geht „auf die Darstellung von Goethes gesamter Gestalt“ aus. „Ein ursprünglicher Mensch in einer abgeleiteten, einer Bildungswelt“, sein „Ring zwischen Urerlebnis und Bildung“, der „immer wiederholte Versuch, einen urtümlichen Gehalt auszudrücken, zu symbolisieren im Stoff einer Bildungswelt“, wodurch sich in seiner Existenz „Urerlebnis und Bildungserlebnis wie Zettel und Einschlag verwebt“, das ist hier das Thema. Dieser Gegensatz von Urerlebnis und Bildung erweist sich als ein methodisch für die Darstellung höchst ergiebiges *Aperçu*, ja noch mehr: Goethe wächst dadurch zum Symbol alles deutschen Geisteslebens überhaupt empor, dessen tragische Schuld, vielleicht aber auch fast frevelhaft übermenschlich gewaltige Schönheit eben dies ist, jenen Gegensatz niemals rein überwinden, weder auf den Reiz seiner ungeheuren Spannung verzichten noch ihre Qual gelassen stolz ertragen zu können und so, wie immer es sich von Fall zu Fall entscheiden mag, immer unbefriedigt zu bleiben und immer ein schlechtes Gewissen, immer das Gefühl irgendeiner Untreue gegen sich zu haben. Sein eingeborenes Verlangen nach einer *Coincidentia* dieser oppositorum | empfindet jeder Deutsche, der nur irgend über ein dumpfes Ve- 39  
getieren empor ins Helle strebt, als Fluch und vergift dabei nur, daß ebendarin doch auch unser höchster Segen steckt: denn gerade dieser über ihn verhängte Widerspruch bewirkt, daß der Deutsche niemals fertig werden kann, in keinem Sinn, der Einzelne so wenig als sein Volk. Aber indem Gundolf, selbst der Kunst innig nahe

lebend, einem Vorurteil für das „Urerlebnis“ und der natürlichen Furcht des Künstlers vor dem ja nur höchsten Begabungen ungefährlichen „Bildungserlebnis“ (Bernini ist ein Beispiel, wie doch, bei zureichender Eigenkraft, auch das „Bildungserlebnis“ selber wieder zum „Urerlebnis“ werden kann) nachgibt, das Urerlebnis zum Wertmesser nimmt und ein Werk desto mehr gelten läßt, je näher es, rohen Stoff formend, nicht schon einmal Geformtes, dem unmittelbaren persönlichen Leben bleibt, gerät er nicht bloß zuweilen in Widerspruch mit Goethes eigener Rangordnung seiner Werke, ja in ein Unverhältnis gerade zu jenen Werken, in denen Goethe für sein eigenes Gefühl erst die Vollendung dessen, worauf es ihm in der Kunst eigentlich ankam, erreicht hat: zu Pandora, der Natürlichen Tochter, der Novelle, Paläophron, den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten und dem Schluß des zweiten Faust, überhaupt zum ganzen barocken Goethe, der die Kraft fand, unsere Dichtung vom Isolierschemel eitler Eigentümelei wieder zur großen, abendländischen Tradition zurückzuführen (was damals unter allen nur Napoleon zwar nicht begriff, aber ihm anroch, auf den ersten Blick ihre gemeinsame Seelensituation fühlend: zur vollen Wirkung den ökumenischen Hintergrund nicht entbehren, es einfach nicht billiger geben zu können), nicht bloß in eine Art Schulmeistern Goethes also gerät er zuweilen fast, sondern jene verblendete Vorliebe fürs Urerlebnis um jeden Preis verführt ihn, selbst ihn, schließlich doch auch wieder die Werke Goethes im Grunde nur nach ihrem biographischen Gehalt zu schätzen, wenn auch im höchsten, in

40 | einem fast grandiosen Sinne. Daß „die besten Meister in ihren glücklichsten Augenblicken sich der höchsten Kunst nähern, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird“, daß, um das, was durchaus recht ist, hervorzu- bringen, also vorerst die Individualität verschwunden, „Urerlebnis“ wie „Bildungserlebnis“ an ein Höheres, eben an das über allem Erleben waltende „durchaus Rechte“ verloren sein muß, daß ein solches durchaus rechtes Werk also nicht mehr Äußerung seines Schöpfers sein kann, sondern umgekehrt durchaus Entäußerung ist, völlige Selbstentäußerung, ja Selbstvernichtung des Schöpfers, an dessen Stelle in dieser höchsten Kunst eben das ihn in sich auflösende

Werk, für dessen Person hier die Sache selbst eintritt, die Ur-Sache, das „durchaus Rechte“, daran scheint unter uns die letzte Spur von Erinnerung erloschen zu sein. Nietzsche hatte sie noch. Er zitiert (in „Menschliches, Allzumenschliches“) einmal zustimmend den Satz Byrons: „Wir sind allesamt auf dem falschen Wege, wir folgen alle einem innerlich falschen revolutionären System“, und bekräftigt ihn durch den Hinweis auf „Goethes gereifte künstlerische Einsicht aus der zweiten Hälfte seines Lebens“, die „genau dasselbe sagt“ und deren „Forderungen“ er nun so zusammenfaßt: „Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit; Zeitcharaktere, Lokalfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet, in jedem andern als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht, keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wärender Neubeseelung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe später verstand, so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen übten.“ Nietzsche hat ja damals | 41 nicht mehr an die Kunst geglaubt, er glaubte den Künstler schon vom „wissenschaftlichen Menschen“ abgelöst, aber er wußte doch noch von ihr. Wer unter uns ahnt sie noch, wer ahnt noch die Kunst, so wie sie der reife Goethe verstand? George, Hofmannsthal, und zuweilen in Anfällen, vor denen er aber selbst zurückzuschrecken scheint, immer wieder Hauptmann, der nur doch vom Naturalismus unserer Jugendzeit, eben jenem „innerlich falschen revolutionären System“ Byrons, das seitdem in immer wechselnden Verkleidungen unter neuen Namen wiederkehrt, niemals ganz los kann. Als mein Schicksal, das solche Späße liebt, mich neulich einmal ein paar Wochen das Wiener Burgtheater leiten ließ, begann ich mit Antigone, der Natürlichen Tochter und Phädra: kein Mensch verstand das Zeichen, das ich gab.

Aus dem Plotin notiert einmal Goethe den Satz: „Daher muß das Wirkende trefflicher sein als das Gewirkte.“ Dieser Meinung scheinen auch wir, wenn wir ungeduldig von den Werken Goethes,



ja von seinem Leben weg, vom „Gewirkten“ emporstreben, nach dem unmittelbaren Anblick des „Wirkenden“ selber verlangend, uns vermessend, die Gestalt seines Geistes zu berühren. Doch Goethe selbst war jener plotinischen Meinung durchaus nicht, er widerspricht ihr nicht bloß, er kehrt den Satz um: „Eine geistige Form wird keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende.“ Daß wir das Leben nur „am farbigen Abglanz“ haben und uns bestimmt ist, „Erleuchtetes zu sehen, nicht das Licht“, hat im Munde des weisen Goethe keinen entsagenden Akzent, sondern den zur Tat entschlossener Freude; ja wir berühren da die letzte, tiefste, geheimste seiner Ahnungen, als ob nämlich das Licht selber sich erst am Erleuchteten, das Leben  
 42 selber | erst am farbigen Abglanz, das Wirkende selber immer erst am Gewirkten vollende, so sehr, daß es gleichsam zu seiner eigenen Überraschung nun erst ganz die Fülle seiner Herrlichkeit beglückt inne wird. Goethe selbst ist es, der uns immer an sein Werk weist. Den uns sein ungeheures Leben, wie gierig wir es durchsuchen, immer wieder fast eher verbirgt und den es ihm selber verbarg, am flüchtigsten seiner Gedichte können wir ihn haben, an seinen Werken nur ward er sich selber gewahr.

Auch dem flüchtigsten seiner Gedichte noch hören wir jene Zuversicht an, „daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als der Zeugende“. Ja diese Zuversicht zur Kraft „lebendiger Zeugung“ kündigt sich, je mehr wir einmal unbefangen nur die Werke selber sprechen lassen, überall als Motiv und Motor an: nicht der Wunsch, Zeugnis von sich zu geben, sondern ein leidenschaftliches Verlangen, durch Zeugung noch über sich hinaus, im Gezeugten höher zu kommen, als ihm selber möglich wäre, sich selber aufzugeben für ein „Vortreffliches“, ja in diesem „Vortrefflichen“ allein den Sinn, die Rechtfertigung seines Lebens, die Vergeltung und Entschädigung für all den sonst unerträglichen Druck der Erdenpein zu finden; und wenn Croce meint, Goethes Werk sei von seinem Leben verschlungen worden, so hat Goethe sicherlich umgekehrt eher sein

ganzes Leben immer nur als Fraß für den ungeheuren Hunger seines Werkes empfunden, dem, wenn zu seiner Sättigung das „Urerlebnis“ nicht reichte, dann auch noch jederlei „Bildungserlebnis“, ja was nur irgendsonst noch in der weiten Welt als Lebensstoff seit tausend Jahren aufzutreiben war, in den gierigen Rachen zu stopfen er sich keine Mühe verdrießen ließ: von allem Leben, seinem eigenen wie dem der anderen, nah und fern, in Gegenwart und Vergangenheit, galt ihm überhaupt nur, was davon Klang oder Bild ward. Eben-  
 darum ist er ja, neben Napoleon, der letzte barocke Mensch, als  
 welcher ja niemals aus sich her, sondern | schon von vornherein <sup>43</sup>  
 gleich auf sein Bild hin lebt: in der Begegnung Berninis mit Ludwig  
 dem Vierzehnten wie Goethes mit Napoleon stehen einander gar  
 nicht Menschen gegenüber, sondern Zeichen, Symbole, Bilder; aller  
 Zufall ist weg, nur der Ausdruck der Idee noch übrig. Da man nun  
 so lange Goethes Werke nur noch biographisch angesehen hat, als  
 Abfälle seines Lebens, sollte man jetzt auch einmal umgekehrt un-  
 tersuchen, inwieweit Goethes Leben selber zu seinen Werken gehört.  
 Wenn wir nämlich empfinden, daß er doch selber noch unendlich  
 viel mehr war als seine sämtlichen Werke, so vergessen wir, wie  
 viel von dem, was uns er selber scheint, doch auch schon eigentlich  
 sein Werk war. Ihm ist ja sein eigenes Ewiges im Vorübergehen auf  
 Schritt und Tritt immer gleich Bild worden, er hat sein Leben Stück  
 für Stück immer zunächst als Bild schon vorerlebt, und indem er  
 es dann an sich selber nacherlebt, wird es Stück für Stück schon  
 wieder zum Bilde, sein Leben ist Stück für Stück immer wieder  
 das Nacherlebnis eines vorschwebenden Bildes: dieses Bild taucht  
 dann einen Moment in der Wirklichkeit unter, schöpft aus ihrem  
 Bade noch irgendeinen besonderen Glanz und kehrt sogleich aber  
 wieder zurück. Chrysaliden innerer Bilder sind alle Tage seines  
 Lebens. Er selber ruht darin aus und sammelt die Kraft, beflügelt  
 emporzubrechen: als Werk. Und da sein eigenes Leben nur diesen  
 Sinn hat: Werk zu werden, Bild zu werden, sieht er darin allein  
 auch Sinn, Werk und Ruf alles menschlichen Lebens überhaupt:  
 Pandora spricht's aus.

„Bildungserlebnis“, im höchsten Sinn, nicht wie Gundolf das  
 Wort nimmt, war Goethes Werk durchaus. Er hatte alle Bildung,

die er vorfand, mit solcher Eigenkraft erlebt, daß dieses Erlebnis, aber zugleich auch wieder die von ihm belebte Bildung selbst, unsere deutsche wie die des ganzen Abendlands und auch noch ein Hauch von der des Morgenlandes dazu, durch ihn als neues Bild auf-  
 44 Volkes | erfüllt hat, das in der Welt ist, damit ihre Bildung an ihm unablässig immer von neuem wieder Bild wird. Conrad Burdach, der vor einem Menschenalter schon damit begann, der bildenden Kraft in der Sprache des jungen Goethe zu lauschen, hat 1912 in einem Aufsatz über „Faust und Moses“ (Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften) gezeigt, welche drängende Fülle von Motiven, aus allen Wissenschaften und Künsten aller Völker aller Zeiten aber auch aus jeder persönlichen Bewegung ihm zuströmend, immer dann in Goethe sogleich zur Gestalt wird: was er berührt, sobald er's begreift, formt er, seinen „Händen ballt sich die bewegte Welle herrlich zu kristallener Kugel“, der gewaltige Fluß unserer ganzen geistigen Vergangenheit steht vor ihm still, und Bild um Bild entsteigt daraus. Wenn er in jenem ersten Gespräch mit Schiller ausruft, verwundert halb und halb erzürnt: „Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe!“, so spricht er den Kern seiner Geistesart nicht nur, sondern das Geheimnis des irdischen Lebens selbst aus, wie er's empfand: Ideen sind für ihn etwas, von dem der Menscheng Geist gar nichts wissen kann, das er nur mit Augen sieht, und Ideen antwortet der Mensch durch den Blick, er antwortet im Bilde darauf. Denn für Goethes Gefühl ist es der tiefste Sinn der Schöpfung, daß das Wort Fleisch wird, und die Bestimmung des Menschen ist es ihm, daran teilzunehmen. Nicht irgendwo dort „oben in des Lichtes Fluren“ ruht ihm, uns entrückt, das Reich der Ideen, sondern es tritt hervor, es tritt auf uns, in uns herab, es erscheint unter uns, und daß es an uns erscheine, dazu sind wir da! Mitten unter uns wandelt das Ewige, wir fühlen's gleich, aber wir erkennen es lange nicht, wir alle sind immer gleichsam auf dem Gange nach Emmaus. Ein eucharistischer Klang bricht aus den Tiefen von Goethes Werk zuweilen sehnsüchtig klagend hervor. Diesen „völlig eigenartigen  
 45 und individuell geprägten Platonismus“ Goethes, | einen plotinisch

katholischen, hat Ernst Cassirer in seinem Aufsatz über „Goethes Pandora“ (1918 in Dessoirs Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft erschienen, wieder abgedruckt in Cassirers „Idee und Gestalt“, bei Bruno Cassirer in Berlin 1921) mit solcher Meisterschaft dargestellt, daß wir hier das Herz Goethes, seiner Kunst, seiner Weisheit, seiner Wahrheit, schlagen hören. Daß ein ewiges Gesetz ist, daß dieses ewige Gesetz, um die Herrlichkeit seines eigenen Anblicks zu genießen, sich Gestalt gibt „in Erdentiefen, in des Himmels Sphären und in der Menschenbrust“, und daß wir, der „Abglanz jenes Urlichts droben“, unseres Lebens „eigenes, reines, unverwüstliches Bestreben“ nur erfüllen, wenn wir das Urlicht nun wirklich abglänzen in unserer Tat, wenn wir, selber auch wieder „Schöpfer“, wie das Gesetz sich ein Bild schuf an uns, nun uns Gestalt geben durch unser Werk, wenn wir das Ewige im Vorübergehen anhalten, aufhalten, aufnehmen als täglichen Gast unseres wirkenden Lebens, dies als den letzten Sinn seines ganzen Daseins hat Goethe in Pandora mit höchster Geistesmacht, Sprachkraft und Bildgewalt ausgedrückt. Eigentlich ist's ein brausender Nachgesang, es ist der Epilog des Barocks. Und wenn Cassirer an der tiefsten Stelle seiner Ausführungen zum erstenmal die geheimste Bedeutung der Goethischen „Entsagung“ rein ausspricht, nämlich, daß sie „nicht nur den Verzicht auf individuelle Güter, sondern auch den Verzicht auf den höchsten ideellen Gehalt“ meint, weil wir hier auf Erden dabei doch eben immer nur „Abglanz“ bleiben und das Licht selber nur als Gast unter uns haben, so ist auch dieser schmerzlichste Zug Goethischer Weisheit ja durchaus barock. Als die Menschheit vergaß, nur Abglanz zu sein, und sich vermaß, selber Licht zu werden, damit war das Barock weg, und 1789 war da, Pandora ist die Überwindung der Revolution. Wieder empfinden wir auch da Goethes Gestalt so geheimnisvoll nahe der Napoleons.

Goethe selber, dem Alten in seiner „einsamsten Schmiede“, <sup>46</sup> kommt, was von eigenen früheren Arbeiten ihm bei Gelegenheit in die Hand gerät, „wie ein Märchen“ vor, das er sich kaum mehr recht zu deuten weiß, weshalb er stets lieber gleich wieder ein neues anfängt. Ganz fremd steht er vor ihnen da. Sie sind Mythen seines Lebens, deren Sinn er vergessen hat, ja noch mehr: auch das Leben

selbst, dessen Mythen sie sind, hat er vergessen. Und fast scheint's, als bestehe sein ganzes Leben nur darin allein, daß er abwechselnd vor dem Leben, um es zu vergessen, ins Märchen, aber aus diesem, um auch das Märchen wieder zu vergessen, von neuem ins Leben flieht, das er weder unmittelbar noch auch im Bilde selbst, sondern nur allenfalls, wenn es nicht mehr rohes Leben und noch nicht Bild, nur in den Augenblicken der Bildwerdung ertragen kann. Denn Sinn, wie heiß er das Leben darum befragte, gab es ihm keinen, als den er in einem Distichon der Anthologie fand, auf das er sich bei jeder Gelegenheit berief:

Πάντα γέλωτος καὶ πάντα κόνις καὶ πάντα τὸ μηδέν,  
Πάντα γὰρ ἐξ ἀλόγων ἔστι τὰ γεινόμενα.

Alles nur Spaß und alles nur Dreck und alles ein Garnichts, Alles aus Unvernunft nur stammt allein, was sich begibt.

Vor diesem Weltallspaß, aus diesem Weltalldreck flüchtet er immer wieder zum Bilde, indem er hofft, bildend Gold daraus zu machen. Er hat im Alter Stunden der letzten „Desperation“, da scheint er aber auch ans Bild nicht mehr zu glauben. Es ist die furchtbarste seiner Resignationen, daß er nur noch an das Bilden selber glaubt: weder an sein Leben noch an sein Werk, nur noch an das Wirken selbst. Das Wirken war das einzige Glück, das ihm treu blieb. Es ließ uns an ihm die unvergängliche Gestalt eines hoffnungslos getreu Tätigen, niemals Gelingendes immer wieder Beginnenden, aus tragischer Verzweiflung zur Dankbarkeit eines  
47 grundlosen Optimismus Entschlossenen zurück. |

Aber wo fassen wir ihn? An seinem Leben nicht und an keinem Werke ganz. Wir erhaschen einen Schatten seiner Gestalt nur dort, wo das Leben ihm zum Bilde, sogleich aber dann dieses Bild davon schon selber auch wieder bildend, nämlich nun gleich immer sein eigenes Leben umbildend wird. „Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung, umschwebt von Bildern aller Kreatur“: wenn Mephisto so das Reich der Mütter schildert, scheint Goethes eigenes Leben nur ein Mikrokosmos davon. Und wenn die Paralipomena zum Faust sagen: „Gehalt bringt die Form mit, Form ist nie ohne Gehalt; diese Widersprüche, statt sie zu vereinigen, disparater zu machen“, klingt's, als spräche Goethe das Motto

seines inneren Daseins aus, dessen Gehalt ihm stets eine Form aufdrängt, die nun selber auch schon ihren eigenen Gehalt hat, der sich wieder in sein Leben eindrängt, so daß, vom Leben immer zum Werk, aber durch das Werk gleich wieder ins Leben gedrängt, er eigentlich nur an diesem Drange, nur an diesem ewigen Austausch der beiden sich selber hat. Das war's, was er in den beflügelten Stunden als den „Schöpfungsgenuß von innen“ empfand; in müden Zeiten nennt er's „das ewige Wälzen eines Steins, der immer von neuem gehoben sein wollte“. Wenn wir ihn unablässig den Stein vom Leben zum Werk, sogleich aber aus dem Werke dann wieder in sein Leben wälzen sehen, ahnen wir das geheime Leid, die selige Lust, das unaussprechliche Wunder dieses Daseins, zu dem es doch im Grunde ja gar niemals kommt, weil alles nur ein ewiges Dawerden bleibt, das grandiose Schauspiel eines in unablässiger Vollendung jedes Augenblicks doch selber ewig Unvollendeten, dessen ewiger Fluß überfließend Bild um Bild von sich ans Ufer wirft. Ihn selber können wir nirgends fassen, er steht nicht still, aber Bild um Bild von sich läßt er enteilend am Ufer zurück, nur an ihnen berühren wir ihn: tausend Gestalten haben wir von ihm, ihn selber nie! | 48

Aber wenn sein Leben, selber unaufhaltsam ihm und uns entfließend, Bild um Bild jeder Welle zurückläßt, erfüllt es damit nur angestammtes Schicksal: Goethes Leben ist das höchste Symbol fränkischer Stammesart. Josef Nadler, dessen „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“ uns zum erstenmal das Werden unserer Dichtung organisch sehen ließ, nicht als ein loses Ungefähr von Glücksfällen, sondern als den notwendigen Ausdruck der Eigenkraft, mit der jeder einzelne deutsche Stamm unseren geschichtlichen Auftrag: uns des antiken Erbes zu bemächtigen, übernimmt, hat im dritten Bande (1918 bei Josef Habbel in Regensburg erschienen) Klassizismus und Romantik als unsere beiden Vollendungen, jenen als Vollendung unserer südlichen „Lebenseinheit“, der römisch-germanischen, diese als Vollendung unserer nördlichen „Lebenseinheit“, der deutsch-slawischen, und die Begegnung Goethes mit Schiller als das alemannisch-fränkische Bündnis dargetan: der alemannische Stamm, in Bergtälern zusammengedrängt, daher mit starkem Gefühl fürs Gemeinwesen, beschränkt, stammesbewußt,

nationalpolitisch; der rheinfränkische, mit der offenen Rheinebene, freien Blicks ins Weite, beweglich, individualistisch, weltbürgerlich; daher auch jene nach innen gewendet, in sich versenkt, Sinnierer, „Alemannen das Volk deutscher Gedankenarbeiter“; diese dagegen nach außen gewiesen, zum Schauen bestellt, Augenmenschen, Bildner, „die Franken der Stamm der deutschen Former“. Und wenn Goethe bisher so beklemmend unbegreiflich erratisch in unserer Literatur lag, lernen wir hier ihn jetzt als das höchste Sinnbild des gestaltenden Stamms verstehen. Der Frankenstamm ist am deutschen Leibe gleichsam das Auge, wie Goethe selber wieder das Auge des Frankenstamms. Aber der Frankenstamm blieb mit all seiner Bildkraft unfähig, ein ganzes Bild von sich zu geben: einen geschlossenen Staat; Franken waren immer Rebellen, sich in  
 49 keiner festen Gemeinschaft jemals beruhigend. So gab sich | Goethe Bild um Bild, aber keins, in dem er sich jemals beruhigt hätte, keins, bei dem wir uns beruhigen könnten. Denn nicht ein Bild von sich, sondern das Bilden selbst, unerschöpfliche Bildwerdung war Goethes wie seines Stammes geheimster Trieb.

Goethes Leben wird ihm unablässig immer gleich zum Bilde, das Bild aber vergilt dies, indem es nun selber wieder seinem Leben neuen Atem gibt: der Dämon des Bildens ist hier wie dort am Werk, im Bildner selbst und in allen seinen Gebilden, er will entwerden wie sie, er ins Gebilde, das Gebilde wieder ins Leben zurück. Fast möchte man zuweilen fragen, ob im gemeinen Sinne Goethe überhaupt gelebt hat, wie man ja fragen muß, ob, wer an der atmenden Geliebten skandieren kann, überhaupt geliebt hat. Man darf aber ebenso fragen, ob er eigentlich je gedichtet hat: so sehr ist sein Gedicht oft entweder noch Leben Gebliebenes oder aber auch schon wieder Leben Gewordenes. Im Grunde war Goethes Leben niemals bloß Leben, sein Dichten niemals bloß Dichten, sondern beides ein ewiger Transit: Transit vom Leben gleich ins Gedicht, Transit vom Gedicht wieder ins Leben. „Dichtung und Wahrheit“ hat er seinen Lebensbericht genannt, denn sein Leben war, indem er es erlebte, gleich immer schon mehr als Wahrheit, wie hinwieder seine Dichtung immer noch einen unmittelbar realen Bodensatz behält oder sich ihn geheimnisvoll selbst wieder beschafft. Aber

vielleicht ist gerade dieser Transit etwas Urdeutsches, am Ende so sehr, daß mancher Deutsche, der dies liest, etwa gar nicht ganz verstehen wird, was damit gemeint ist, weil er sich ja Kunst anders als solchen Transit, Kunst vom Leben des Künstlers völlig abgelöst zur eigenen Existenz, Kunst als Kristall, gar nicht vorstellen kann, immer wissen will, wie denn eigentlich Dantes Flirt mit Beatrice „wirklich“ verlief, und nicht aufhört, im Hamlet und Sturm oder gar in den Sonetten Privatangelegenheiten Shakespeares zu sehen, was ungefähr ist, als wollte | man dem Isenheimer Altar Näheres über 50  
Grünwalds üble Heirat oder der Neunten Symphonie die Streiche des Neffen abfragen.

Im Transit nur vom Leben in Kunst und von Kunst gleich wieder in Leben können wir Goethen selber belauschen, hier ist seine geheimste Kraft am Werk, und an der Wurzel berühren wir sie beim Eintritt, wenn Erlebnis zum Bilde, und dann wieder beim Austritt, wenn dieses Bild nun selber immer gleich wieder bildend, sich ins Leben, von dem es abgebildet ist, zurückbildend und aus sich das Leben umbildend wird: er scheidet niemals ein Werk so von sich aus, daß es nun abgeschieden wäre, sondern es ist alles nur gleichsam ein Atemholen des Lebens selbst, das im Wechsel von Diastolen durch Systolen zu neuen Diastolen regelmäßig pulst, und er selber entsteht immer erst dort, wo Dichtung und Wahrheit eins wird, wo das Eine wird, was allein ihn zuweilen, einen Atemzug lang, empfinden läßt, daß er lebt. Diesen Goethe, den uns die ruhmwürdige Vorarbeit des Goethephilologen, von Chamberlain, Simmel, Gundolf, Burdach, Nadler und Cassirer gedeutet, ahnen läßt, ihn als einen Schöpfer, der aber dann selber zuletzt immer mehr zum Geschöpf seiner eigenen Geschöpfe wird, sähen wir jetzt gern einmal von Angesicht. Das wäre das Goethebuch, für das unsere Zeit reif ist.

Auf dem Wege dazu sind das letzte englische und das jüngste deutsche Werk über Goethe, jenes von P. Hume Brown verfaßt („Life of Goethe“, in zwei Bänden, illustriert, John Murray, Albemarle Street, W. London 1920), dieses von Emil Ludwig („Goethe, Geschichte eines Menschen“, in drei Bänden, illustriert, F. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1920). Brown



starb 1918, an die Siebzig. Er war Schotte, Historiker an der Universität Edinburgh, Verfasser von Schriften über John Knox und das Zeitalter der Königin Maria. Sein Goethebuch ist die Frucht eines  
 51 ganzen Lebens in Goethe. Ein Kapitel darin blieb un|vollendet, das über den zweiten Faust; Lord Haldane hat es ausgeführt, der Gefährte seiner Gothestudien, der seit Jahren immer wieder mit ihm nach Weimar, Ilmenau, Jena, Wetzlar und Göttingen ging, ihm „Material“ suchen half und die Arbeit aufwachsen sah. Er rühmt im Vorwort dem Freunde nach: Goethe was his favourite teacher as well as his favourite poet, and his ambition was to try to make the greatness of the man clear to the Anglo-Saxon world. Dieses Gefühl, eine Mission zu haben, hört man dem Buch an: Goethe scheint ihm auch heute noch weder von Engländern und Franzosen noch von seinem eigenen Volke ganz erkannt. Bald sei's sein Heidentum, das abschreckt, sein profoundly un-Christian spirit, bald das Mißverständnis, in seiner Jugend einen Apoll, in seinem Alter einen Jupiter zu sehen, dann wieder der Proteus, der er scheint, das Chamäleon, wie er sich selber nennt, die elusiveness seines Wesens wie seines Geistes, dies alles trübe den Anblick eines of the safest and sagest guides of life. Wenn John Sterling, der durch kein eigenes Werk, sondern nur als Anlaß seiner von Carlyle verfaßten Biographie noch fortlebt, Goethen schon 1837 the most splendid of anachronisms nennt, so glaubt Brown dagegen seinen Platz unter den wenigen Dichtern, die zur ganzen Menschheit sprechen, gesichert, durch den „großen Schatz von die Wege der Menschen erhellenden Wahrheiten“, den die Welt ihm verdankt. Nicht so sehr im Dichter nämlich, dem er, bei allem Respekt, manchen most glaring fault aufmutzt, auch nicht im Forscher, den er, nur der Farbenlehre doch nicht ganz gerecht, bewundernd anerkennt, sieht er Goethes Bedeutung, sondern als den großen Weisen, als einen Lebenslehrer der Menschheit verehrt er ihn. Indem er uns diese Weisheit Goethes zu fühlen, seine Lehren zu verstehen geben will, muß er uns sein Leben und von seinen Werken erzählen, dies geschieht höchst genau, doch ganz einfach: der Hintergrund der Zeit fehlt, auch jeder Versuch, seine Geistesgestalt oder auch nur irgend-  
 52 eine Formel für sie zu | finden, die großen Linien seiner Entwicklung

zu ziehen oder gar den Urgoethe zu schauen, ins Innerste seiner Natur zu dringen; nein, dies scheint eher absichtlich vermieden, mit einer gewissen Scheu vor jeder Indiskretion, so daß Goethe selber, bei jenem „realistischen Tic“, durch den er, nach seinem eigenen Geständnis an Schiller, seine „Existenz“, seine „Handlungen“, selbst seine „Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich“ fand, vielleicht allen anderen Biographien gerade diese vorgezogen hätte, weil da, bei schönster Entfaltung seines Daseins und seiner Werke mit dem ganzen Gehalt beider, dennoch sein Geheimnis gewahrt bleibt. Nach keiner Erklärung, Deutung oder gar Enthüllung Goethes wird hier gestrebt, sondern nur von allen Seiten her so nahe als nur irgend möglich an das Phänomen Goethe heranzukommen, das Phänomen seines Lebens und das Phänomen seiner Werke, um daraus dann alle Lehren zu ziehen, die der Menschheit helfen können. Die ganze Darstellung zielt auf jenen Schatz von Lebensweisheit. Der wird in den Werken aufgesucht. Aber da every book he wrote was a response to the immediate influences to which he happened to be subject, müssen dazu noch auch diese influences aufgezeigt werden; es muß das Leben, auf dessen Fragen gerade dieses Werk antwortet, gefunden werden, und ganz ungesucht ergibt sich so die fortwährende Bildwerdung seines Lebens, aus der dann immer neue Kraft wieder ins Leben umbildend zurückströmt: das Geheimnis, das unausgesprochen bleibt, haben wir ehrfürchtig in Händen. Meistens bringt, wer über Goethe schreibt, schon seinen Goethe fertig mit, und den drängt er uns auf: Brown führt uns ganz sacht an die sämtlichen Erscheinungen Goethes heran, um sie herum und überläßt's dem Leser, welche davon er sich aussuchen will. Nicht bloß ein Mensch mit seinem Widerspruch steht da vor uns, sondern in den sämtlichen Widersprüchen des Lebens selbst. Wir erstaunen dankbar vor ihrer Fülle so, daß wir nicht bemerken, wie sie doch | ungestalt bleibt. Aber merkwürdig: jedes deutsche Goethebuch sagt unendlich viel mehr über Goethe, dennoch muß ich gestehen, daß ich, der selbst seit vierzig Jahren mit seiner Erscheinung ringt, den Lebenshauch ihrer Schönheit vielleicht noch niemals reiner empfand als in diesen drei stillen Tagen, an welchen ich es mir von diesem Chronisten traulich erzählen ließ. Wirklich

einer alten Chronik gleicht ja dies Buch, die gerade, weil sie gar nicht daran denkt, was sich begab, zu deuten, ihm Sinn zu geben, sein inneres Gesetz zu zeigen, gerade weil sie sich damit begnügt, es einfach unter unseren Augen noch einmal kunterbunt geschehen zu lassen, den Atem des Geschehens lebendiger bewahrt als das kunstgemäße Werk des sinnvoll ordnenden Historiographen, der uns in dem vermeinten Geist der Geschichte doch im Grund immer nur seinen eigenen bringt. Das Wesen einer Zeit oder eines Einzelnen vergegenwärtigt uns noch am ehesten, wer zunächst den äußeren Verlauf in seiner ganzen Unordnung erzählt und uns dann auch noch den Mythos davon ahnen läßt. Das ist diesem braven Schotten so wunderschön gelungen, daß wir ihm dafür sogar die Neigung vergeben, sich zuweilen doch allzu dreist als Merker aufzuspielen. (Angemerkt sei noch, daß mir, wo hier Goethestellen in englischer Übersetzung angeführt werden, immer wieder auffiel, wie die englische Sprache sich zuweilen deutscher Gedichte völlig bemächtigen kann, ohne den Blumenstaub abzustreifen, während Croces Übersetzungen zeigen, daß ein deutsches Gedicht italienisch immer zerrinnt.)

Wenn Browns Goethebuch einer lieben alten Chronik gleicht, ist das Ludwigs sozusagen ein lebendiges Interview: Goethe von Jahrzehnt zu Jahrzehnt interviewt; es ist biographischer Journalismus von der höchsten Art.

Emil Ludwig begann im Schatten Hofmannsthals, wie Vollmöller, Ernst Hardt, Greiner. Doch brach aus dem Wortgoldschmied alter Abenteuer bald ein resolut zum Augenschein der eigenen Zeit  
 54 bekehrter Journalist hervor. Er schrieb ein | kluges Buch über Bismarck und ein unverzeihliches über Wagner, eine jener Absagen, worin schwache Menschen meinen, einer Liebesleidenschaft, für die sie sich zu klein fühlen, mit Fußtritten entkommen zu können; und noch dazu vom Ressentiment einer ganzen Generation vergiftet. Als Korrespondent von Tageszeitungen hat er sich dann in einem uns bisher ungewohnten Journalismus versucht, dem Weltjournalismus der großen englischen Blätter, der Times und der Morgenpost etwa, doch beweglicher, anekdotischer, farbiger, ungefähr wie jener englische Stil zuerst vom Mailänder Corriere della Sera für Leser

von südlicher Ungeduld zubereitet worden ist, die sich Belehrung, nur wenn sie zugleich sehr amüsan ist, gefallen lassen: der Politiker, Diplomat, Historiker, Soziolog, Philosoph wird da noch mit einem Erzähler, Dichter, Rhapsoden, aber auch einem Weltmann, Causeur, Flaneur versetzt, und die Mischung von globetrottendem Reporter mit einem lyrischen Feuilletonisten kann doch den tiefen Ernst einer fast feierlichen, von unseren sämtlichen Problemen geschwängerten Erudition nicht ganz verhehlen.

Dem bösen Blick, den wir Journalisten sozusagen von Amts wegen haben, gesellt sich in Ludwigs Interview die Liebeskraft des Dichters, der auch aus dem Täglichen, Allzutäglichen noch den Widerklang des Ewigen hört: er schreckt vor keiner Indiskretion zurück und bewahrt aber in jeder doch Ehrfurcht; so bringt er uns Goethe ganz, den sublimen wie den oft fast vulgären, vom Leipziger Rokoko Naseweis über den Straßburger Spatzen zum weltentrückten unterirdisch überirdischen Erdulin, den dämonischsten aller Philister. In „wagerechten Schnitten“ von Jahrzehnt zu Jahrzehnt zeigt er den ungeheuren Kampf, „den der Genius mit einer höchst gefährdeten Seele führt, um nach gewaltigem Opfer zu siegen“, das Absurde dieses monströsen Lebens erscheint, das an Abgründen, aus Abstürzen immer wieder wie durch ein Wunder gerettet wird, aber wir sehen auch, daß es immer wieder er selbst ist, | der das Wunder tut, nicht bloß indem er sich dem Genius willig <sup>55</sup> anvertraut, nein, indem er ihn tätig herbeizwingt, heraufzwingt, in seinen Dienst und ans Werk zwingt, wir sehen diesem größten deutschen Pedanten sich den Genius von Tag zu Tag erarbeiten zu.

Im ersten Band ist das sechste Kapitel das beste, die Schilderung des ministeriellen Abenteuers und der Leidenschaft, mit der Goethe den Dichter an das Amt verrät, ja fast schon verliert; nur das Unverständnis der anderen, Undank und der Schmerz, seine besten Absichten verkannt, unbelohnt, gehemmt zu finden, so sehr, daß dadurch zuletzt sogar die Freundschaft des Fürsten bedroht scheint, zwingen ihn zur Kunst zurück. Auch das Verhältnis zur Stein, der „melancholisch alternden“, dieser „ganz unproduktiven Natur“ (die freilich dagegen einwenden könnte, wer denn eigentlich, als sie, die Iphigenie „produziert“ hat, und ob nicht dies eben, im

Manne produktiv zu werden, die höchste Form weiblicher Produktivität sei), wird mit einem Takt dargestellt, der selbst in Anfällen einer schonungslosen Aufrichtigkeit unversehrt bleibt. Den zweiten Band beherrscht ein entzückendes Pastell Christianens. Wie recht Frau Knebel, beide doch aus nächster Nähe kennend, mit ihrer Versicherung behielt, Goethe hätte gar keine passendere Frau finden können, wie vor lauter Eheglück (unbekümmert, daß es zunächst nicht „legitimiert“ ist und selbst Schiller, der, gesellschaftlich ein Snob, zu den Weimarer „Damen“ hält, die Kleine „schneidet“) nun Goethe dick wird, der Kopf ins Quadratische geht, lastend das in seiner Jugend so weiche willenslose Kinn anschwillt und überhaupt die „bürgerlichen Antitoxine“ seiner Natur jetzt überwiegen, der „Küchenfreund“, der behagliche Zecher, der „breite Geldverdiener“ hervortritt, zugleich mit wachsender Majestät des Gehabens („Was der Mensch feierlich geworden ist!“, schreibt der Herzog), und wie nun gerade zur Zeit dieser Abrundung ins Bürgerliche die

- 56 Beziehung zu Schiller sich اسپیننت, nicht ganz ehrlich begonnen, aus Lebensklugheit bloß, die beiden ihr instinktives Unbehagen aneinander beschwichtigen rät, aber indem sie sich unwillkürlich gegenseitig steigern, doch allmählich eine solche Höhe, Freiheit und Würde gewinnend, daß Goethe sie schließlich doch eines der glücklichsten Ereignisse seines Lebens nennen kann, dieser ganze Roman Weimars, komisch bald, bald wieder altväterisch rührend, immer ach! so menschlich, kleinemenschlich noch dazu, nicht bloß kleinstädtisch, wird uns hier so verständig als herzlich erzählt, und wieder ist daran vor allem der Takt zu rühmen, der Takt, mit dem er sich nicht bloß der üblichen Monumentalisierung gerade dieser Epoche, sondern auch alles Ironisierens enthält und der lockenden Versuchung eines Weimars von Bernard Shaw widerstrebt, was einem ja Schiller, der Freiheitssänger in der Hofuniform mit Epauletten, so schwärmerisch als zynisch, der Urliterat Deutschlands, ein erstaunlich geschäftstüchtiger Idealist, abwechselnd betriebsam und sentimental um die Wette, nicht leicht macht. Im dritten Bande befremdet es, nun auch Ludwig in Chamberlains Verwünschungen der armen Bettina, des lieben Irrlichts, einstimmen zu hören, und fast scheint's, daß er sich von ihr auch Frau Aja verleiden läßt. Eher

versteht man, daß er kein Organ für Zacharias Werner hat, den immer Verkannten, nur von E. T. A. Hoffmann kongenial erahnten, den uns erst Josef Nadler jetzt („Die Berliner Romantik 1805-1814“, verlegt bei Erich Reiß, Berlin 1921) in der ganzen Gewalt seiner ungeheuren inneren Spannung als die typische Gestalt, ja den leibhaftigen Inbegriff der gesamten ostdeutschen Bewegung auferstehen ließ. Aber die Begegnung mit Napoleon, die „lionardeske Heiterkeit“ des westöstlichen und die furchtbare, drohend abgewendete, von Geheimnissen erschauernde Größe des letzten Goethe, des immer noch rastlosen, ewig unbefriedigten, ohnmächtig an den Stäben seiner Desperation rüttelnden und doch | immer wieder vorwärts, 57 „und so, wie er einmal an Zelter schreibt, über Gräber vorwärts“, auch über sich selbst noch vorwärts, auch über sich selbst noch hinüber, hinaus, hinauf drängenden, dies alles ist wieder meisterhaft. Und dann steht da noch in einer Ecke ganz bescheiden ein solches Kabinettstück wie der unerwartete Besuch der alten verwitweten Hofrätin Kestner, in vierzehn Zeilen erzählt: Goethe kriegt, als sie gemeldet wird, Gicht und läßt sich verleugnen, aber als Lotte nicht nachgibt, macht sie, nach ihren eigenen Worten, „eine neue Bekanntschaft mit einem alten Manne, welcher, wenn ich nicht wüßte, daß er Goethe wäre, und auch dennoch, keinen angenehmen Eindruck auf mich gemacht hat“. Dieses „und auch dennoch“, mit dem sie, vor Ärger auf einmal wieder ganz jung, den Satz umwirft, zeigt uns den Olympier einmal von der anderen Seite.

Bei Brown wie bei Ludwig kommt mir der bildende Künstler in Goethe zu kurz. Es gehört zu meinen Marotten, daß mich immer wieder die Frage verfolgt, ob nicht Goethe vielleicht doch seinen Beruf verfehlt hat, ob aus ihm nicht der größte deutsche Zeichner hätte werden können. Einige seiner Landschaften, in der Inselausgabe der Italienischen Reise, bürgen dafür; der Ehrengeld, uns die sämtlichen Handzeichnungen Goethes zu bringen, möge sich der Inselverlag endlich erinnern! Aber auch, was ich an Goethe den Magier nennen möchte, fehlt bei Brown wie bei Ludwig: hoffentlich erscheint Ernst Wagners höchst bedeutsamer Aufsatz über den Rosenkreuzer Goethe bald. Er nähert uns auch der Religion Goethes, über die jene beiden so wenig Zureichendes zu sagen haben als

Karl Justus Obenaus sich redlich, aber doch immer nur obenhin bemühende Schrift über „Goethe in seinem Verhältnis zur Religion“ (verlegt bei Eugen Diederichs in Jena 1921). Es gibt kaum eine Konfession und kaum irgendeine Häresie, die sich nicht auf Goethe berufen könnte, und wenn man es verwegen fand, daß ich einst  
 58 von einem katholischen | Goethe sprach, so war mein Recht dazu kein schlechteres als mit dem ihn der Protestant, mit dem ihn der Monist für sich anspricht: mit Goetheziten läßt sich jeder Glaube belegen, jeder aber auch mit Goetheziten widerlegen, bald pocht er auf seinen „protestantischen Diogenismus, in dem er alt geworden“, bald lockt ihn der Katholiken „ganz reicher und voller Himmel“, und wenn er einmal, pathetischer als es sonst in seiner Art lag, ausruft: „Wer ist denn noch heutzutage ein Christ, wie Christus ihn haben wollte? Ich allein vielleicht, ob ihr mich gleich für einen Heiden haltet!“, sein Leben ist doch jahrelang praktisches Heidentum geblieben. Es ging ihm wie Matthew Prior, von dem ich neulich im Macaulay las. Das war ein englischer Dichter des siebzehnten Jahrhunderts, der, in diplomatischen Diensten, einst auf seine Rechtgläubigkeit verhört wurde. „Ich weiß“, sagte sein Vorgesetzter, „Sie sind ein Dichter, die glauben alle nicht recht an Gott!“ Da schlug Prior die Hände zusammen, wehklagend: „Welches Unrecht, mein Lord, tun Sie den Dichtern, da gerade wir Dichter doch unter allen Menschen am weitesten vom Unglauben entfernt sind, wir, die ja nicht bloß an den wahren Gott glauben, sondern, um ganz sicher zu sein, für alle Fälle gleich auch noch an alle falschen Götter dazu, die wir an jeden Gott glauben, welchen immer es in der weiten Welt nur irgend geben mag!“ Goethe hätte sich diesen Scherz in vollem Ernst aneignen können: es gab keinen ärgeren Latitudinärer, er war für jeden Glauben gelegentlich zu haben, aber auch für jede Häresie, und hätte, der Vielgläubigste, der Allabergläubigste, dabei doch kaum selber zu sagen gewußt, woran er denn eigentlich glaubte, und ob überhaupt. Von seinem römischen Morgengebet zum Jupiter über das, auch in den dezidiert nichtchristlichen Zeiten, zwischen widerchristlichen Blasphemien, doch immer wieder mit dem getreuen Zelter zusammen herzlich angestimmte *Veni Creator Spiritus* bis zur innigen Marienandacht

am Schluß des zweiten | Faust, das ist ein weiter Weg. Auch wird 59  
man auf die Frage nach Goethes Religion ja nicht antworten können,  
ohne zuvor gründlich entschieden zu haben, zu welchem Zeugen  
man mehr Zutrauen hat: zu seinen persönlichen Bekenntnissen  
oder zur Offenbarung seiner Werke. In Person ist er ein doppelter  
Überwinder von Unglauben, er überwindet den Unglauben des  
Rokoko wie den der Revolution, und bei diesen Überwindungen  
ist ihm die Hilfe jeder Art von Gläubigkeit willkommen; so findet  
er sich fühlend ins Reich des Wahren Guten Schönen, ins Gesetz,  
zur Anerkennung Gottes zurück, Gott zu fühlen so beglückt, daß  
er gar keine Gestalt braucht: er gibt sich dann rasch mit einer  
gereinigten Essenz des ihm nächsten Pietismus zufrieden, in ihrer  
Anwendung aufs eigene Tun strenge, doch nicht eben wählerisch  
im Ausdruck, selber gewissenhaft bis zur Härte gegen sich, mit  
anderen läßlich, übrigens vor Rückfällen in eine bequeme, gar im  
Freien so genußreiche Naturreligion, in eine Art Panfetischismus  
nie ganz sicher. Ich meine nun freilich, daß, wer, um sich auszu-  
sprechen, nicht von Natur auf die direkte Rede beschränkt ist,  
sondern dazu noch über die höhere Wahrheit irgendeiner Kunst  
verfügt, daß der, ob er Maler, Dichter oder Musiker sei, das gerade,  
worauf allein es ihm eigentlich ankommt, niemals direkt, sondern  
immer nur in der Sprache seiner Kunst sagen wird, schon auch  
deshalb, weil er aus ihr ja viel mehr über sich erfährt, als er selbst  
weiß, und auch weil er in ihr nicht lügen kann. An Goethes Kunst  
aber scheint es mir unverkennbar, wie sie, reifend, immer mehr  
aus dem Nebulösen vager frommer Empfindung durch die Klar-  
heit frommer Gesinnung zur lebendigen Wirklichkeit der frommen  
Tat will. „Des überirdischen Vergnügens, sich zu einer Gottheit  
aufschwellen lassen“, des bloßen „Ahnungsdrangs“ ist sie bald satt,  
aber auch die „Hausfrömmigkeit“ innerer Betrachtung genügt ihr  
nicht lange, „Weltfrömmigkeit“ sittlicher Äußerung wird nun gefor-  
dert, „Gottes Gegenwart“ soll nicht bloß überall empfunden, sie 60  
will von uns bezeugt sein durch unser eigenes Leben selbst: bis in  
jeden Atemzug irdischen Wirkens hinein „glänze der Dauerstern,  
ewiger Liebe Kern“. Selbst wenn man den Schluß des zweiten Faust  
bloß für eine schöne Dekoration hält und darin nicht das letzte



Wort Goethischer Weisheit, den geistigen Reinertrag seines Lebens vernimmt, sondern im Grunde nichts als einen Theatercoup, so kann man doch das Ergebnis der „Wanderjahre“ kaum, um dem verdächtigen Wort „katholisch“ auszuweichen, anders nennen als barock.

Nimmt man als Stationen Goethes etwa die Mitschuldigen, Werther, Iphigenien, die Natürliche Tochter, Pandora und Faust, so hat man: Rokoko, Revolution, Überwindung beider durch einen seiner selbst nicht ganz sicheren Klassizismus, der sich aber dann unvermutet in ein Barock öffnet, ein neues freilich, das das überwundene Rokoko, die überwundene Revolution und den überwundenen Klassizismus im Leibe hat und fragend in die Zukunft schaut, von ihr seiner Vollendung gewärtig. erinnert man sich dazu noch, daß auch die Gotik schon Züge hat, die man ihr „heimliches Barock“ nennt, und daß aber ebenso das Barock wieder zuweilen ein zweites Gesicht zeigt, das noch nach „heimlicher Gotik“ glänzt, so wächst Goethes Werk zum Sinnbild jener ungeheuren Spannung empor, die der abendländische Geist braucht, um die Kraft zu seinem Schicksal, zu seinem geschichtlichen Amt, zur fortwährenden Bewältigung, Erneuerung und Gestaltung des griechisch-römisch-christlichen Erbes aufzubringen. Als solches Sinnbild wird aber Goethes Werk in uns erst tätig werden, wenn wir uns darauf besinnen lernen, daß es ja doch nicht bloß biographisch von Bedeutung ist, wenn wir es nicht mehr bloß als Zeugen seines Lebens, sondern eher umgekehrt hinfort ihn selber als den Mythos seines Werkes, wenn wir jedes Stück davon endlich wieder einmal an sich betrachten als

61 ein Geschöpf für sich, nicht bloß eine Nachricht von ihm, als ein | nun selber aus eigener Kraft Lebendes und nun selber aus eigener Kraft wieder Leben Zeugendes, Zukunft Zeugendes, die Zukunft des Abendlands Zeugendes: denn jedes Werk, zu dem ein Mensch geworden ist, verlangt, selber dann wieder Mensch zu werden; es verlangt ins fließende Leben zurück, dann erst ist es erfüllt.



## Das Faktum in der Kunst

Zuweilen wenn unversehens der Mond aus Wolken tritt, oder beim Anblick des Meeres, von Gebirgen oder des ersten Veilchens im März, oft aber auch schon auf einen bloßen Hauch hin, der den Morgenwind anmeldet, überkommt's uns seltsam: der Puls geht schneller, das Herz schlägt höher, neue Kräfte, kühnere Wünsche wagen sich hervor, um uns und in uns wird's licht, wir tauen auf, alles hat nun auf einmal erst einen Sinn, die Worte des Lebens ordnen sich, und wir lernen seine Sprache verstehen, unser eigenes, tief verborgenes Wesen wird uns kund, das Buch des Schicksals scheint aufgeschlagen, ein Wunder muß mit uns geschehen sein! Aber während wir noch staunend darüber nachsinnen und nicht wissen, wie wir's nennen, ob wir sagen sollen, daß wir verzaubert, oder nicht vielleicht eher, daß wir endlich entzaubert sind, vom Bann des bloßen Scheins, des Sinnentrugs los und zum erstenmal Aug in Aug mit der Wahrheit, da lischt unser Glück schon wieder aus, der Strom des Werdens, aus dem wir eben ans Ufer des Seins gerettet schienen, schwemmt uns wieder weg, der Dunst des öden Tags umtrübt uns wieder, und eben noch der Wahrheit ganz unmittelbar gewiß, können wir uns nun durchaus nicht mehr entsinnen, wie sie denn eigentlich ausgesehen haben mag. Nur der eine Trost bleibt uns: wir haben sie gesehen, so wissen wir fortan, daß es sie gibt, und dürfen hoffen, sie vielleicht einmal wiederzusehen beim nächsten Mond, beim ersten Veilchen übers Jahr, beim nächsten Morgenwind.

Ein stiller Schauer Deiner Allgegenwart  
Erschüttert, Gott! mich.

So spricht Klopstock aus, was uns in derlei magischen Stunden mit solcher Gewalt ergreift. Irgendwie spricht's alle Kunst immer wieder aus, denn alle Kunst ist immer nur ein Versuch entweder der

Erinnerung an solche Stunden, wo wir | plötzlich gleichsam sehend 63  
 werden, oder aber ein Versuch, sie zu beschwören, die Gottesnähe  
 wieder herzuzwingen. Als Erregung, Steigerung, Erhöhung kündigt  
 sich ihr Erlebnis zunächst an: wir dehnen und strecken, wir wachsen  
 und weiten uns aus, wir meinen zu schweben, ja fast zu fliegen,  
 bald aber kehrt der Flug, der uns trägt, dann auf einmal um, aus  
 Erhöhung in Vertiefung, und wenn wir uns eben noch aus uns  
 entführt fühlten, über uns emporgehoben, kehren wir dann wieder  
 in uns selbst zurück, wir versinken tief in uns selbst, aber eben  
 in diesen Tiefen von uns fühlen wir uns jetzt zugleich über allen  
 Höhen! Wir sind dann, einen unvergeßlich seligen Atemzug lang,  
 gleichsam auch dem Raum wie der Zeit entronnen, alles Du wird Ich  
 und alles Ich zum Du, wenn wir auch freilich dabei (wodurch dieser  
 Zustand höchster sinnlicher Beglückung sich noch durchaus vom  
 „Raptus“, von der Verzückung der Heiligen unterscheidet) niemals  
 vergessen können, daß, was wir jetzt, dem Tageswahn entrückt,  
 erleben, nur ein Rausch ist, also doch auch wieder noch die volle  
 Wahrheit nicht, sondern auch wieder nur eine Täuschung, aber eine  
 Täuschung, von der wir sicher zu sein glauben, daß sie der Wahrheit  
 näher ist, als wir im wachen Tageswahn jemals sind, daß sie doch  
 schon ein Vorgeschmack der Wahrheit ist. Wenn aber etwa dieses  
 Gefühl, das uns versichert, der Wahrheit, so sehr unser Rausch  
 ihren Anblick noch verdunkeln mag, ganz nahe zu sein, auch wieder  
 eine Täuschung wäre, wir sind irgendwie geheimnisvoll genötigt,  
 diese Täuschung immer noch allen Wahrheiten vorzuziehen, die  
 uns je der wahre Tagessinn bisher erbracht hat. Und auch wenn  
 uns jene magische Stunde längst wieder entwich, ihr Reiz hält noch  
 mit so sehnsüchtiger Gewalt über uns an, daß wir nicht aufhören,  
 immer wieder nach ihr zu rufen. Kein Wagnis scheint uns für sie zu  
 groß, kein Opfer zu schwer, und ohne sie das ganze Leben fortan  
 der Mühe nicht mehr wert. |

64

Aber über die magischen Stunden gebieten nicht bloß Mond,  
 Märzveilchen und Morgenwind, sondern auch Menschen, manchen  
 Menschen ist verliehen, durch einen Blick, einen Laut, einen Schritt,  
 ihr Lächeln, ihr Schweigen, ihr Tun, ja durch ihre bloße Gegenwart  
 schon uns magische Stunden zu bringen. Schon dadurch, daß sie

da sind, sich uns zeigen und uns nur ansehen, wird uns leicht und licht, das Leben hat dann auf einmal erst einen Sinn. Nicht sie sagen ihn uns, aber jetzt erst ahnen wir ihn. Oft sagen sie gar nichts, aber unter ihren Augen fühlen wir alles. Im Bayerland wird tagaus tagein überall gejodelt, aber auf einmal jodelt dann einer oder eine so, daß von überall her die Leute kommen, um es zu hören, weil, wer es hört, meint, daß er fortan sein Leben lang nie mehr ganz unglücklich sein kann. Und immer von Zeit zu Zeit, bald hier, bald dort, mischt einer Farben, ein anderer wieder Töne, noch einer aber Worte so, daß alles Leid der Welt davor verstummt. Es gibt zuzeiten immer wieder Priester, Helden, Ärzte, Sänger, Maler, Redner, Tänzer, die Wunder tun: entweder unmittelbar durch ihre Gegenwart schon oder durch eine Tat, ein Werk, einen Klang, ein Wort, eine Gebärde, kurz durch irgendein Lebenszeichen von ihnen kommt Wohlsein über uns, eine Bürgschaft, daß unsere Heimat nicht hier ist, eine Verheißung, daß wir einst aus dem Trug erwachen werden. Wer hätte denn ohne dieses stärkende Wunder auch die Kraft, das Leben unter den Menschen, wie sie sind, ertragen zu können? Ganz ohne Magie käme selbst der Philister kaum durch.

Warum uns oft ein tadelloses hohes C ganz gleichgültig läßt, ein anderes aber, dessen Differenz von jenem unwägbare ist, auf Jahre hinaus wieder mit dem Dasein aussöhnen, ja nach Jahren in der bloßen Erinnerung noch beglücken kann, warum wir uns an Tausende von Bildern schon im nächsten Augenblick nicht mehr erinnern können, während uns der Zeigefinger des heiligen Johannes vom Isenheimer Altar oder das blau beschattete Weiß an Grecos 65 tröstendem Engel auf dem Ölberg unvergeßlich bleibt, so bis in den Tod unvergeßlich wie das leidstarre Lächeln der Duse, wenn sie nach dem Akt sich schmerzlich erschöpft verneigend erschien, warum uns oft mitten in einem langen Gedicht, dessen rein geplanten, fest versicherten, kunstvoll gegliederten Bau die ganze Zeit schon unser Verstand bewundert, unversehens dann auf einmal ein einziger Vers, weder an Gehalt noch an Gestalt auffallend, oder der vielleicht eher zunächst sogar stört, ja sinnlos scheint, warum gerade dieser eine, dieser halb mißratene, verirrte, nichtssagende Vers uns so gewaltig erschüttert, daß er, wenn uns das Gedicht, ja vielleicht

der Name des Dichters sogar längst verweht ist, nach Jahren noch hilfreich wiederkehrt, sooft wir uns in bangen Stunden keinen Rat mehr wissen, dies alles ist durchaus unerklärlich. Untersucht der Verstand jenes hohe C, solche Formen oder Farben, diesen einen Vers des zerstorbenen Gedichts, so muß er sich unfähig bekennen, ihre Wirkung zu begreifen; er mag sich damit trösten, daß er ja die Wirkung der Mondnacht, des ersten Veilchens im März, des Morgenwinds auch nicht begreifen kann. Darauf aber einfach zu verzichten, wird schon dem Empfänger schwer, und gar erst dem Sänger des hohen C, dem Maler und dem Dichter selbst scheint's fast unmöglich. Denn diese wollen doch immer wieder singen malen dichten, sie wollen sich versichern, zum Singen Malen Dichten parat zu sein, sie wollen das Singen Malen Dichten kommandieren lernen. Indem sie das versuchen, werden sie mit der Zeit gewahr, daß in der Ausübung jeder Kunst dreierlei steckt: eine Gottesgabe, die keiner sich nehmen kann, die dem Künstler angeboren sein muß, ferner ihr richtiger Gebrauch, den er erst zu lernen hat, und dann aber auch noch die Gunst des Augenblicks, durch die jene von Geburt an in ihm ruhende Gottesgabe, deren rechten Gebrauch er erlernt hat, nun erst geweckt, nun erst aktuell wird. Der Künstler kommt gleichsam als ein Instrument für Einfälle zur Welt. An ihm ist's, für den guten Zustand des Instruments zu sorgen, es in | warme 66 Menschlichkeit einzubetten, es bereit zu halten für den großen Augenblick, wenn auf ihm dereinst gespielt werden wird. Aber über diesen Augenblick hat er keine Gewalt; weder den Augenblick, wo das Instrument zu tönen beginnt, herzuzwingen, noch auch ihn festzuhalten vermag er: der Einfall kommt von selbst, und von selbst geht er wieder, das Instrument tönt vielleicht noch eine Zeitlang eigens nach, aber da hört man ihm dann schon an, daß es jetzt nur noch sich selber spielt; die magische Kraft aber hat es bloß, so lang es nicht selber spielt, sondern auf ihm gespielt wird. Es ist sehr merkwürdig, daß man auf der letzten Galerie noch ganz deutlich hört, ob ein hohes C bloß das eigene des Sängers ist oder eins, in dem Ewigkeit klingt, ein magisches. Daher kommt es auch, daß in allen Künsten fortwährend zu „schwindeln“ versucht wird, weil ja der Künstler nie sicher ist, ob nun auch noch die Magie

dazu tritt, und daß dennoch aber eigentlich in der Kunst überhaupt nicht „geschwindelt“ werden kann, weil es sogleich aufkommt, weil doch alles ohnmächtig bleibt, wenn die Magie fehlt. Die Magie hat es am leichtesten, wenn kein eigener Wille des Instruments sie stört, weshalb Goethe einmal die „glücklichsten Augenblicke der besten Meister“, in denen sie „sich der höchsten Kunst nähern“, diejenigen nennt, „wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird“. So völlig passiv, als ganz nur Aug und Ohr, ohne sich selbst zu beteiligen, verhält sich der Künstler noch am ehesten in den Anfängen, bevor er noch bemerkt hat, Künstler zu sein, und dann allenfalls wieder am Ende, wenn er die Nichtigkeit jeder eigenen Bemühung um das Magische schon aus Erfahrung kennt. Daher der unvergleichliche Reiz aller Volksdichtung: im Volke fängt keiner von selber zu dichten an; er wundert sich, wenn es auf einmal in ihm dichtet; und hört es dann in ihm zu dichten plötzlich wieder auf, so fällt ihm nicht ein, selber es anzustiften, dazu gehört schon eine Vermessenheit,

67 die sich erst in „gebildeten“ | Zeiten zu regen beginnt. Vor ihr schützt den Künstler immer am besten noch das demütigende Gefühl irgendeiner auffälligen eigenen Unzulänglichkeit: alle höchste Kunst wächst aus einer quälenden geheimen Insuffizienz, und es ist symbolisch, daß keiner die Welt der Griechen so rein erblickt hat wie der blinde Homer, keiner die Stimmen unserer Geheimnisse so klar gehört hat wie der taube Beethoven, und die deutsche Sprache niemals ihre volle Pracht, Glut, Wucht, Leidenschaft, Innigkeit und Kühnheit zärtlicher, rührender, anmutiger, liebevoller und erhabener gezeigt hat als in ein paar völlig sinnlosen Sätzen, die Hölderlin dumpf im Wahnsinn vor sich hin schrieb.

„Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit“, damit spricht William Blake das Gefühl aller Schaffenden aus: diktiert wird ihnen, sie können nichts dafür, sie haben's bloß aufzunehmen und weiterzugeben, Dolmetsch ist der Künstler, ein Stromleiter, ein Draht, durch den „das Geschenk von oben“ den Sterblichen zugeführt wird. Der Künstler wird selber davon ganz unversehens überfallen, es überkommt ihn, überwältigt ihn, und bevor er es noch recht weiß und sich von seinem Staunen, ja Schrecken kaum

erholt, kaum wieder auf sich besonnen hat, ist er schon ergriffen, dann aber kommt's freilich noch darauf an, daß er nun aber auch zugreift, daß der Ergriffene nun selber ausgreift, nach seiner Ergriffenheit greift, um sie festzunehmen und festzuhalten. „Dreingreifen, packen ist das Wesen jeder Meisterschaft“, heißt's in jenem herrlichsten Jugendbrief Goethes an Herder. Ganz Demut ist er da, mit dankbar gefalteten Händen, denn er weiß, es muß von oben kommen, selber vermag er nichts, zugleich aber taumelt seine Demut vor Stolz im Rausch des eigenen Kraftgefühls: „über den Worten Pindars ἐπικρατεῖν δύνασθαι ist mir's aufgegangen!“ So hat er nun die beiden Elemente der Kunst in seiner Empfangenes gestaltenden Hand. Er war zweiundzwanzig, als er dies schrieb, aber aus seinem dreiundachtzigsten Jahr haben | wir ein Briefkonzept, worin es 68 heißt: „Die wahre Produktionskraft liegt doch am Ende immer im Bewußtlosen, und wenn das Talent noch so gebildet ist – freilich alsdann desto besser.“ Was der heiße Jüngling stürmisch ahnte, wiederholt bedächtig der erfahrene Greis. Des Menschen eigenes Inneres hat er immer als „unvollständig“ erkannt. Es vermag ihm nichts ohne die „Gabe von oben“, ohne das „unverhoffte Geschenk von oben“, es ist dabei selber nur „als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses“. Aber freilich, wenn es „würdig befunden“, dann hat das Gefäß sich nun auch erst noch würdig zu bezeigen! Jugend, die, vom Genius schwellend, noch das ἐπικρατεῖν δύνασθαι nicht hat, und dann wieder reife Meisterschaft ohne genialische Stunden, Jugend, der ungestalt die Fülle zergeht, wie Meisterschaft, deren gestaltende Hand nichts mehr empfängt, sie langen alle beide nicht. Aber Werke, wo dem Empfangenen das Gestaltende so genau zugewogen ist, daß alles Empfangene zur Gestalt wird und kein Überschuß der gestaltenden Kraft müßig bleibt, die vollkommenen Werke sind selten. Frühreifer Jugend, die sich der Meisterschaft, der Baumeisterschaft vor der Zeit noch halb unbewußt wie durch Antizipation bemächtigt, und ebenso dann wieder jener seltsamen zweiten oder gar dritten Pubertät, mit der zuweilen der Abschied gemach Alternder gesegnet wird, gelingen sie noch am ehesten. In ihnen ist dann nichts ungestalt und nichts



unhaltig, es ist unmöglich, etwas hinzuzusetzen, und unmöglich, etwas hinwegzunehmen, es ist, in Versen, im Gesang, im Bilde oder was es auch immer sei, völlige Dichtung, Verdichtung erreicht, sie läßt nichts durch, sie läßt nichts ein: in der Welt erscheint eine neue Welt, aus eigener Kraft ihr eigenes Gesetz erfüllend, einmalig, unwiederholbar, vollendet.

Ein solches vollkommenes Werk, ob es nun unverhofft aus dem  
 69 Mund des Volkes aufspringt oder aber als Frucht ge|duldigen Harrens vom Baum bewußter Kunst fällt, bleibt immer unfäßlich, es bleibt für den Verstand ein Wunder. Immerhin sind in unserer Verwunderung und Bewunderung noch Gradunterschiede. Sie wächst mit dem Atem des Einfalls. Wir erstaunen um so mehr, je länger der Einfall hält, je weiter er trägt, je weniger er Hilfen und Stützen und Bindungen braucht. Werke, worin gleichsam die magische Kraft eines ganzen Lebens in ihrer aufgesparten Fülle produktiv wird, der Parthenonfries, die göttliche Komödie, Giotto's Fresken, der Isenheimer Altar, der Palazzo Pitti, der standhafte Prinz, Shakespeares Sonette, die chromatische Fuge, die neunte Sinfonie, Faust, die Wahlverwandtschaften, Le Cousin Pons, die Karamasoffs, die Hesperiden des Marées beseligen uns durch die ruhige Kraft, mit der da den Empfang des Segens von oben, unverwirrt zugreifend, unverzagt festhaltend, des Gestalters ganz selbstloser Gehorsam bemeistert hat; es überwältigt uns, wie sich durch solche Werke der Mensch dem Göttlichen, eben indem er sich ihm ganz unterwirft, gewachsen zeigt. Aber vielleicht noch geheimnisvoller können sich unser zuweilen Werke bemächtigen, in welchen wir den magischen Hauch ganz unmittelbar vernehmen, und eigentlich nichts als ihn, in welchen die Kunst ganz verschwunden und vom Künstler nichts mehr als ein armer Mensch übrig ist, der nur erschüttert die zitternde Hand hält, gar nicht mehr, um das Leuchten Gottes aufzufangen, sondern eher, um sich geblendet davor zu schützen, eher fast, um es abzuwehren, in welchen ein Mensch vor unerträglichem Gnade vergeht. Solche Werke, deren Künstler darin zunichte wird, sind alle Volkslieder, auch jene großen letzten Redaktionen alter Dichtung wie die Ilias und die Odyssee, die den Namen Riemenschneiders oder Michael Pachters tragenden Gestalten, denen

man's ansieht, daß da dem Künstler sein ganzer Stamm, der versammelte Drang seines Volks die Hand geführt hat, aber auch das Lächeln Leonardos, jenes Lächeln, das er gar nicht will, das sich in seinen Dio|nysos und in seinen heiligen Johannes verhöhnen herein- 70 stiehlt, das die Lippen seiner heiligen Anna so wenig wie die der Mona Lisa verschont, und ebenso dann wieder die heilige Teresa Berninis, die ganze Jugendlyrik Goethes und auch noch, wenn gleich seltsam verwandelten Wesens, das meiste des West-östlichen Divans, überhaupt Jugendlyrik oft, von Herrn Walther von der Vogelweide bis in die ersten Verse des Knaben Hofmannsthal hinein, und jedes Schubertlied, fast der ganze Hugo Wolf und, wenn auch zuweilen auf einmal aufgeschreckt stockend, Mahler, aber vielleicht am gewaltigsten von allen, die wir miterlebt haben, so gewaltig an magischer Erregung wie seit dem alten Rembrandt keiner mehr, von einer freilich mit völliger innerer Zerstörung erkaufenen Gewalt, van Gogh.

Entsinnen wir uns der Wirkung solcher vollkommener Werke, sei's eines Shakespearischen Sonetts, sei's der Chromatischen, sei's der Harzreise, so gewahren wir, daß darin immer ein Maximum von Einfall oder Eingebung oder wie wir immer das Unwillkürliche, das Magische daran, das „Geschenk von oben“ heißen mögen, durch ein Maximum ordnender, fügender, gliedernder Kraft in ein Minimum von Erscheinung eingezwängt ist. An vollkommenen Werken ist nichts, das wegbleiben könnte; sie sind alle so kurz als möglich, auch der Parthenonfries, auch die Göttliche Komödie, man erkennt das vollkommene Werk recht eigentlich daran, daß es sich durchaus nicht mehr kürzen läßt (weshalb Whitmans Grashalme, dieses Maximum an Magie, doch niemals auf sein Minimum von Gestalt verdichtet, in all ihrer Herrlichkeit doch immer nur Zurüstungen, Vorbereitungen auf ein vollkommenes Werk bleiben, das aber, auch für sein eigenes Gefühl, nicht fertiggeworden ist). Diese höchste Kürze, diese völlige Verdichtung ist das Zeichen der Meisterschaft, die recht eigentlich darin allein besteht, der Fülle von Eingebung, dem Andrang von Magie, den zuströmenden Einfällen gestaltend so stark Widerstand zu leisten, daß das Gleichge|wicht hergestellt 71 wird. Am Ende des Purgatorio verstummt Dante plötzlich, noch

überdrängt's ihn fast, doch er darf nicht weiter: Non mi lascia più ir lo fren dell' arte, der Zügel der Kunst läßt es nicht zu. Dies eben ist's, woran wir den Meister erkennen, daß er sich der Eingebung, wenn's not tut, auch einmal widersetzt, daß er ihr Schranken setzt, daß er dem Magischen, das ihn überströmt, einen Damm setzt, daß dem Magischen nun gebietend eine Gegenkraft antwortet, mit der es sich messen muß, und daß diese Gegenkraft sich der magischen Flut gewachsen zeigt. Und nur in den höchst seltenen Fällen, wo der Meister seine ganze Kraft aufbieten muß, um den magischen Schwall zu zügeln, aber diese zügelnde Kraft auch für den ganzen Schwall von Magie reicht, so daß beide sich ganz ausgeben, der Meister vom Magischen, das Magische vom Meister erschöpft wird und von beiden am Ende nichts übrigbleibt, entsteht eben aus diesem Nichts, in das das Magische den Meister und der Meister das Magische flammend aufgezehrt hat, das vollkommene Werk. Dem Verstande wird's immer unfäßlich, unerforschlich, unerklärlich bleiben.

Es fällt mir etwas ein. Dieser Satz beschreibt den Zustand, den jede künstlerische, ja schon auch jede höhere wissenschaftliche Tätigkeit voraussetzt, ganz genau. Nur enthält er lauter Unbegreiflichkeiten. Irgend etwas fällt in mich herein. Aber woher? Wer läßt es fallen? Liegt es an mir, daß er es gerade mir zufallen läßt? Warum gerade mir? Warum gibt es Menschen, die dieser Zufall nie trifft? Warum kann ich es nicht zwingen, mir zuzufallen? Warum hört der Einfall oft, eben indem er mir einfällt, mitten darin wieder auf? Und wenn ich selber dabei, wie's den Anschein hat, so ganz passiv und auf die Gabe von oben angewiesen bin, wenn ich „es“ mir einzufallen nicht zwingen kann, wie kann ich dann doch wieder an meinen Einfällen so höchst aktiv sein, wie kann ich nach meiner Willkür darüber verfügen, was aus ihnen werden soll, wie kommt's, 72 daß ich mit ihnen spielen, daß ich ihnen | lo fren dell' arte anlegen, daß ich sie meistern kann? Ist nicht die dem Künstler verliehene Macht, auf den Einfall antworten, mit ihm nach Laune schalten, ihm zwar nicht, daß er einfällt, aber, fällt er ein, daß er ihm dienen muß, gebieten zu können, wieder doch etwas ganz ebenso Magisches wie der Einfall selbst? Und so stände hier Magie gegen Magie?

Wunder müßte noch erst auf ein zweites Wunder stoßen, und nur, wenn die beiden Wunder: der Einfall, der seinen Gehalt in die gestaltende Hand des Künstlers legt, und die Künstlerhand, die den Hauch nun aber erst zu ballen vermag, einander begegnen, könnte das Werk entstehen? Aber ist nicht diese zweite Magie, die dem Künstler einwohnt, doch eigentlich geringer als die des Einfalls, darin nämlich, daß der Künstler aus eigener Kraft, ohne den Einfall, ohnmächtig bleibt? Damit ein einziger Vers, ja bloß ein wirklicher Satz entstehe, müssen Wunder geschehen, die der mächtigste Verstand nicht fassen kann.

Sich in Demut zu bescheiden ist aber nicht Verstandesart. Lassen wir uns keine Mühe verdrießen, der Natur auf ihre Schliche zu kommen, wie sollte sich gar das Geheimnis der Kunst, die doch unser eigenes Geschöpf ist, uns vorenthalten können? Und so denkt nicht bloß der dreiste Bildungsphilister unserer Tage, dem Ehrfurcht vor den Geheimnissen überhaupt fremd, ja schon den bloßen Begriff von Geheimnissen zuzulassen fast unerträglich ist und der, wenn er ein solches Wort wie Magie nur hört, sogleich alarmiert, weil er damit allen Fortschritt bedroht und das finstere Mittelalter wiederkehren sieht, sondern der Fürwitz, sich um jeden Preis alles „erklären“ zu wollen, liegt tief in der menschlichen Natur. Er hat es von je den Künstlern sauer gemacht, denn ihm genügt ihre Kunst nicht, er will durchaus auch noch wissen, wie sie denn dazu kamen, dann erst glaubt er ihr Werk zu „verstehen“. In allen Zeiten ist darum der Künstler immer wieder gefragt worden, woher er die Kunst hat. Sie selber, | scheint's, genügt den Menschen nicht; es 73 müsse, meinen sie, noch etwas anderes dahinter stecken, und dies, was dahinter steckt, eigentlich interessiert sie weit mehr als die Kunst. Der alte Zelter antwortete darauf einmal; „Ja da wendet Ihr Euch eben an den Unrechten, wenn Ihr den Komponisten oder gar den Dichter fragt. Wüßten diese Gesellen, was sie wollen und was sie müssen, so dürften sie weder Dichter noch Komponisten sein.“ Aber daß gerade der Dichter selber am wenigsten weiß, was dahinter steckt, wer will ihm das glauben? Der König Ludwig, der sich doch selbst für einen Dichter hielt, hat es Goethe doch auch nicht geglaubt. Er ging in Rom an dem Hause vorbei, in dem einst

Goethe gewohnt, und da fallen ihm die römischen Elegien ein, und er schreibt ihm schwärmerisch davon. Goethe liest den Brief und sagt seufzend: „Ja, die Elegien liebt er besonders; er hat mich hier viel damit geplagt, ich sollte ihm sagen, was an dem Faktum sei, weil es in den Gedichten so anmutig erscheint, als wäre wirklich was Rechtes daran gewesen.“ Auch dem König genügt also das Gedicht selber nicht, auch er will mehr, auch er glaubt das Gedicht erst ganz zu genießen, wenn er weiß, was dahinter steckt, auch er will das Faktum! Doch Goethe setzt nachdenklich hinzu: „Man bedenkt aber selten, daß der Poet meistens aus geringen Anlässen was Gutes zu machen weiß.“ Da haben wir an einem Schulbeispiel das ewige Mißverständnis zwischen Künstler und Laien. Dem Laien ist das Kunstwerk immer nur sozusagen eine Anzahlung, die ihn nun erst recht aufs Ganze begierig macht, auf das „Faktum“, um das er den Künstler im Grunde beneidet, insgeheim bei sich überzeugt, wenn ihm bloß auch einmal vom Schicksal ein solches „Faktum“ vergönnt worden wäre, sicherlich in allem übrigen hinter keinem Künstler zurückzubleiben; auch sonst ganz ernsthaften Leuten scheint die künstlerische Begabung eigentlich nur in einer Begabung zu starken Erlebnissen zu bestehen, und für sein eigenes Gefühl unterscheidet

74 sich der | Laie von den Dichtern im Grunde nur dadurch, daß eben ihm nie „so was passiert“. Er hält es für geprahlt, wenn die Dichter versichern, sie wüßten auch „aus geringen Anlässen was Gutes zu machen“. Ja daß sich die künstlerische Begabung am reinsten zeigt, wenn sie ganz ohne „Faktum“, ohne jeden „Anlaß“ hervorbricht, kann der Laie sich kaum vorstellen, und im stillen denkt er, es sei geflunkert, wenn Goethe von manchen seiner Gedichte sagt: „Ich hatte davon vorher durchaus keine Eindrücke und keine Ahnung, sondern sie kamen plötzlich über mich und wollten augenblicklich gemacht sein, so daß ich sie auf der Stelle instinktmäßig und traumartig niederzuschreiben mich getrieben fühlte. In solchem nachtwandlerischen Zustande geschah es oft, daß ich einen ganz schief liegenden Papierbogen vor mir hatte und daß ich dieses erst bemerkte, wenn alles geschrieben war, oder wenn ich zum Weiterschreiben keinen Platz fand. Ich habe mehrere solcher in der Diagonale geschriebenen Blätter besessen; sie sind mir jedoch nach

und nach abhanden gekommen, so daß es mir leid tut, keine Proben solcher poetischen Vertiefung mehr vorzeigen zu können.“ Das Phänomen der echten Produktion, ohne jeden „Anlaß“, ganz ohne „Faktum“, rein aus Eingebung, ist in seiner vollen Magie niemals anschaulicher beschrieben worden: hier wird dem Dichter wirklich „diktiert“, und nennt man ihn den „Sekretär“, so scheint auch das eigentlich schon zuviel gesagt, er ist nur noch ein Schreibapparat, denn nicht bloß alles „Faktum“ ist hier ausgeschaltet, sondern auch alles Persönliche, man fühlt das Geheimnis „solcher poetischen Vertiefung“, die schon ganz drüben liegt, und versteht nun auch erst, was er meint, wenn er ein anderes Mal grandios geradezu sagt: „Das Unzulängliche ist produktiv!“ (Er spricht dort von der Iphigenie, die „ungeschrieben geblieben wäre“, wäre sein „Studium der griechischen Sachen“ nicht damals „unzulänglich“ gewesen.) Und immer wieder hat er immer von neuem beteuert, daß wir alle Produktivität | mit einer „göttlichen Erleuchtung im Bunde finden“. 75 Es half ihm aber nichts, es war vergebens, die Leute fragten doch immer wieder nur nach dem „Faktum“, er ward sie nicht los: „Ich habe nun noch eine besondere Qual, daß gute, wohlwollende, verständige Menschen meine Gedichte auslegen wollen und dazu die Specialissima, wobei und woran sie entstanden seien, zu eigentlichster Einsicht unentbehrlich halten.“ Und bis auf den heutigen Tag ist es so geblieben: nicht bloß die Goethephilologie, sondern überhaupt alle Literaturgeschichte sucht immer nur die Specialissima, da meint sie dann das Geheimnis in Händen zu haben; als „Beichte“ bloß gilt ihr jedes Kunstwerk, und ist erst gefunden, was eigentlich in diesem besonderen Fall gebeichtet wurde, so scheint ihr das Kunstwerk genügend erklärt und im Grunde damit dann aber auch erledigt! Warum die Künstler jedoch in Metaphern beichten und das Faktum erst maskieren, wodurch sie eigentlich bloß uns wie sich selber eine ganz unnötige Mühe bereiten, wird nicht gefragt.

Μῆνιν ἄειδε, θεά beginnt die Ilias, und ganz ebenso heißt's in der Odyssee zunächst: Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα. Die Himmlischen ruft der Sänger an, sie sollen ihm einsagen, ohne sie vermag er aus eigener Kraft nichts. Der fromme Brauch bleibt bei Griechen und Römern immer in Übung, und uns klingt's seltsam, wenn noch

Dante beim Eingang zu seiner „Monarchie“, keiner Dichtung etwa, sondern einer gelehrten, einer politischen Schrift, sich zunächst des Beistandes von oben versichert: *Arduum quippe opus et ultra vires aggredior, non tam de propria virtute confidens, quam de lumine Largitoris illius qui dat omnibus affluenter et non impropere*. Das ist nicht bloß gläubig gesprochen, sondern vor allem recht aus der Grundstimmung aller Schaffenden, aus dem Gefühl jeder Art von Produktivität. *Ultra vires aggredior*, muß, wer an ein Werk geht, immer bekennen, denn wenn es ihm nicht *ultra vires* gelingt, hat

76 er vertan: eben durch das *ultra vires*, durch | das, was noch dazu kommen muß, was er aus eigener Kraft nicht vermag, was er selber nicht hat, was der *Largitor* dazu gibt, dadurch allein unterscheidet sich das Werk des Schaffenden von rezeptiven Bemühungen. Es ist das Kennzeichen des Scholaren, daß er, wenn er sich hinsetzt, um zu schreiben, schon alles weiß, was er schreiben wird, daß im Schreiben nichts mehr dazu kommt; es gibt auch Scholaren der Malerei, der Musik, der Schauspielkunst. Das Kennzeichen des Künstlers aber ist, daß er, wenn er sich hinsetzt, eigentlich noch gar nichts weiß, ja man könnte das Paradox wagen: er setzt sich hauptsächlich deshalb hin, weil er es nicht länger ertragen kann, gar nichts zu wissen, und weil er hofft, daß, sitzt er nur erst, er es schon erfahren wird, daß es schon über ihn kommen wird; in dieser Zuversicht verrät sich, was wir „Talent“ nennen. Und es mag einer noch so fest auf den Unglauben eingeschworen sein, er glaubt, wofern er produktiv ist, an den *Largitor*, denn er kennt ihn, wenn er ihn vielleicht auch anders nennt. Irgendein *μοι ἔννεπε, Μοῦσα*, irgendein *ἄειδε, θεά* stoßen irgendwie die Schaffenden immer aus, das *Veni creator spiritus* klingt ununterbrochen durch die Welt, denn die Schaffenden wissen, daß alle *Specialissima* nichts helfen und selbst das schönste Faktum ohnmächtig bleibt, solange nicht noch etwas dazu kommt, etwas Unerklärliches, durch das allein erst ihr Werk dann so beseligend wirken kann wie der Mond, wenn er unversehens aus den Wolken tritt, oder das erste Veilchen im März oder der junge Morgenwind. Wodurch der Mond, das Veilchen, der Wind solche Wunder über uns vermögen, wissen wir auch nicht; wir fragen nicht einmal danach. Warum also fragen wir dann in der

Kunst? Warum begnügen wir uns nicht auch in der Kunst einfach mit ihrer magischen Wirkung?

Es könnte sein, daß auch in der Kunst das Fragen danach erst aufkam durch Leute, die die magischen Wirkungen der Kunst überhaupt gar nicht empfinden, wie ja sein könnte, daß | sie vielleicht 77 auch die Magie des Monds, des ersten Veilchens oder des Morgenwinds nicht spüren, sondern nur vom Hörensagen kennen, aber dies nicht eingestehen wollen und sie sich also durch eine Art innerer Mimikry aneignen. Wie die Begabung zur Empfängnis, die zum künstlerischen Schaffen gehört, nicht allgemein ist, gehört vielleicht auch zum künstlerischen Genießen eine besondere, nicht jedem angeborene Begabung, und es bleibt fraglich, ob sie sich anziehen läßt. Wenn man das versucht, kann man sich nur an den Verstand wenden: was den zur Kunst Begabten ganz unmittelbar ergreift, muß dem Unbegabten erst durch Gründe vermittelt werden, etwa wie der Blinde sich durch Tasten aushilft. Daß Kunst durch den Verstand ertastet werden kann, leugnen freilich die Künstler, die doch schließlich da die Sachverständigen sind. „Je incommensurable,“ sagt Goethe, „je incommensurabler und für den Verstand unfäßlicher eine poetische Produktion, desto besser.“ Und ebenso Hebbel: „Wehe dem Dichter, dessen Werk man im gemeinen Verstande kapieren kann! Er ist entweder nichts oder hat wenigstens nichts gemacht.“ Ein Werk aber, das im gemeinen Verstande nicht kapiert werden kann, wie sollen es Leute kapieren, die nichts haben als den gemeinen Verstand? Was seinem Wesen nach dem Verstand unfäßlich bleibt, den Verstand fassen zu lehren, darin besteht recht eigentlich das Problem der allgemeinen Kunsterziehung. Einer steht da, von der Magie des Mondaufgangs oder des Morgenwinds ergriffen, und jemand, der davon nichts spürt, fragt ihn, halb erstaunt und halb neidisch: Bitte, was haben Sie denn eigentlich, was ist denn los? Das ist die Situation des Kunsterziehers. Was soll er antworten? Er beginnt den Mond zu beschreiben, den Wind zu beschreiben. Aber davon hat der andere nichts. Auch der andere sieht ja den Mond, auch der andere weiß ja, daß Wind weht, nur die Magie spürt er nicht. Da versucht nun der Ergriffene die Magie zu beschreiben, er redet dem anderen gewissermaßen zur Magie



78 | zu, redet ihm zu, sich doch auch ergreifen zu lassen, und redet ihm vielleicht mit solcher Ergriffenheit zu, daß von ihr ein Funke wirklich zuletzt auf den anderen überspringt, daß der Lust kriegt, auch daran teilzunehmen, daß er sich's einreden läßt. Darauf läuft schließlich das ganze Verfahren allgemeiner Kunsterziehung hinaus: zur Kunst zuzureden, Kunst einzureden unkünstlerischen Leuten. Das Erlebnis der Kunst, ein magisches Erlebnis, wird Magieblinden mit solcher Beredsamkeit geschildert, daß sie sich's auch einmal wünschen, ja sich schämen, es nicht zu kennen, sich innerlich dazu bereit machen, und da fast jeder Mensch, wenn man ihn lange genug, eindringlich genug und stark genug fragt: ‚Fühlen Sie denn nicht?‘, am Ende was man will, daß er fühlen soll, wirklich zu fühlen meint, kann es nicht ausbleiben, daß auch einer, dem von Natur das Erlebnis der Kunst versagt ist, durch solches Zureden allmählich fähig wird, sich einen inneren Vorgang zu fingieren, der jenen so mitreißend vorgetragenen Beschreibungen ungefähr ähnlich zu sehen scheint. Soll diese Fiktion freilich von Dauer sein, so muß immer wieder von neuem nachgeheizt werden. Dieses ganz künstliche Verhältnis zur Kunst braucht immer wieder neue Stützen, Klammern, Hilfen, und solche Hilfen hat der amusische Mensch nur an der einzigen Kraft, die sein Leben beherrscht, nur am Verstande. Kunst kann Amusischen nur über die Brücke des Verstandes zugebracht werden, und so muß es der allgemeinen Kunsterziehung immer wieder geschehen, daß sie das Kunstwerk seiner Heimat entfremdet, daß sie das Kunstwerk aus seiner Region in die des Verstandes herabzieht.

Ein Kunstwerk entsteht, wenn in einem Menschen sein Inneres Gestalt annimmt. Was in anderen nur dumpfes Wogen bleibt, ballt sich dem Künstler. Dieses Geballte, wenn es erscheint, als Laut oder Bild, teilt magische Strahlen aus, an solche, die magischen Erlebens überhaupt fähig sind. Magischen Erlebens Unfähige haben davon nichts. Das Geballte bleibt ihnen unverständlich, sie wissen damit nichts anzufangen, bis man ihnen sagt, daß es aus einem inneren Wogen kommt, daß es geronnenes Inneres eines Menschen ist. Das interessiert sie. Wenn es gelingt, dieses Geballte nun wieder in jenes innere Wogen, aus dem es entstand, zurückzuführen, so glauben sie

dadurch das Geheimnis eines Menschen kennenzulernen, und damit ist ein Gebiet erreicht, das den Verstand interessiert, denn hier weiß er sich kompetent. Statt die Gestalt ihre magische Kraft ausstrahlen zu lassen, wird sie nun als Zeichen eines inneren Vorgangs genommen, es ergibt sich, daß hinter ihr noch etwas steckt, und etwas, womit der Verstand hantieren kann, ein Faktum nämlich, ein inneres Specialissimum, das sich nur wunderlich maskiert hat, die Maske der Kunst fällt, und was erscheint, ist Biographie, gehört in die Psychologie, in die Domäne des Verstandes: Kunst steht fortan auch allen Amusischen offen.

Wer künstlerischen Erlebens fähig ist, erfährt durch das Kunstwerk etwas, was von ihm anders durchaus nicht erfahren werden kann; für ihn ist das Kunstwerk eine magische Verständigung über etwas sonst völlig Unmittelbares, dessen Gewißheit sich ihm unmittelbar aufdrängt, doch ohne daß er von ihr irgendwie mehr aussagen könnte, als wie selig er ist, ihrer gewiß zu sein; der Verstand steht dabei staunend in einer Ecke still. Diese Mitteilung des Unmittelbaren kann in allen Dimensionen geschehen; die Neunte Symphonie sagt nicht mehr als das Wesendoncklied, die Göttliche Komödie nicht mehr als Über allen Gipfeln, der Isenheimer Altar eigentlich auch nicht mehr als Äpfel Cézannes, es wird nur einmal lauter, ein anderes Mal leiser gesagt, oder richtiger: es wird überhaupt im Grunde nichts gesagt, sondern die Mitteilung besteht darin, daß wir etwas Unmittelbares berühren, so daß wir fortan seine Gegenwart wissen. Es ist da, das Unmittelbare, wir können nicht mehr daran zweifeln; und es bleibt | für uns da, so sieht unser Leben fortan 80 ganz anders aus, man sieht ihm an, daß es Sicherheit in sich trägt, eine Sicherheit, die ihm erst einen Sinn gibt. In Worten ist das nicht auszusprechen, sonst brauchten wir ja die Kunst nicht.

Wer solchen künstlerischen Erlebens aber unfähig ist, wird sich eine andere Beziehung zum Kunstwerk suchen müssen. Die gibt es natürlich auch. Das Kunstwerk ist Mitteilung eines Unmittelbaren, aber es ist dann nebenher auch manches andere noch. Da jene Mitteilung eines Unmittelbaren durch das Medium eines Menschen geht, nimmt sie Züge des Menschen an, durch den sie geht; sie wird also wirklich nebenher auch ein Ausdruck des Menschen sein,

man kann immerhin, wenn Holz verbrennt, die Flamme seinen Ausdruck nennen, weil sie ja, je nach dem Holz, verschieden brennen wird. Daß der Laut, den der Künstler von sich gibt, irgendwie mit seinem Leben zusammenhängt, daß es in ihn irgendwie hineinklingt, daß wir es aus ihm irgendwie heraushören können, wird niemand leugnen, wenngleich gerade in den höchsten Kunstwerken das Persönliche des Künstlers fast völlig überwunden scheint und, vergleichen wir Person und Werk miteinander, im Werk gerade dort, wo es uns am mächtigsten ergreift, etwas erscheint, was in der Person offenbar nicht erscheinen kann und ebendarum vielleicht sie nötigt, sich durch ein Werk zur Entladung zu verhelfen. Ja selbst jene Kunst, die von allen noch am meisten an die Person gewiesen, an die Person gebunden scheint, selbst die Schauspielkunst läßt in ihren reinsten Augenblicken die Persönlichkeit des Schauspielers verschwinden, sie zehrt ihn auf: die Duse war nie größer, als wenn sie dann auf einmal gar nicht mehr die Duse war, und mich erschüttern immer an der Isolde meiner Frau die Stellen aufs tiefste, wo plötzlich ein mir ganz unbekanntes Wesen vor mir steht, Wesen aus namenlosen Fernen, das mir ewig fremd bleiben wird, wie vertraut es mir auch an Gestalt ist, und das mich gerade

81 dadurch erst die Nähe der Geheim|nisse so gewaltig fühlen läßt. Solang wir im Kunstwerk nur einem Menschen begegnen, ist es noch gar keins, es fängt immer eben dort erst an, wo der empirische Mensch daraus verschwindet. Erst wenn darin das Faktum wie die Person einander beide ganz aufzehren, beide ganz erloschen und beide ganz zu nichts als Magie geworden sind, ist ein vollkommenes Kunstwerk da (was sich in der Dichtung daran erkennen läßt, daß das Wort nicht mehr redet, nur noch bildet, in der Malerei daran, daß die Farbe nur noch als valeur wirkt). Faktum wie Person sind im Kunstwerk ganz aufgelöst in Magie. Der Verstand kann dann freilich zuweilen das Magische wieder zurückverwandeln in ein Faktum und eine Person. Aber dabei geht dann mit dem Magischen auch die Kunst weg, es ist kein Kunstwerk mehr.

Aus einem Faktum wird in der Hand des Künstlers ein Gefäß von Magie. Diese Kraft der Verwandlung läßt sich nicht erlernen, zum Künstler muß man geboren sein. Es scheint aber, daß man

nicht bloß zur Kunstübung, sondern auch zum Kunstgenuß geboren sein muß. Wem ein solches Gefäß von Magie nur immer ein Gefäß bleibt, das er um seiner Kostbarkeit willen bewundert, doch ohne die daraus entströmende Magie wahrzunehmen, weil ihm eben für Magie das Organ fehlt, dem kann mans nicht verdenken, wenn er bedauert, daß das herrliche Gefäß leer bleibt, wenn er es zu füllen wünscht, wenn er etwas hineinlegt. Schon die Frage nach der Bedeutung eines Kunstwerks ist immer verdächtig: wer ein Kunstwerk erst auslegen will, legt schon unter; es ist schon ein Zeichen, daß er die Strahlen der Magie nicht wahrnimmt. Wer sie vernimmt, gerät in einen solchen Taumel dankbarer Seligkeit, daß er darüber alles vergißt, er bemerkt nicht einmal das Gefäß, er schwimmt nur in Magie. Schon Einsicht in die Schönheit eines Kunstwerks ist eigentlich verdächtig. Nichts mehr zu sehen, zu hören, zu wissen als das Glück der magischen Entrückung ist das Zeichen, daß die Magie wirklich geglückt | ist. Jenes Fragen aber 82 nach der Kunst verrät schon, daß irgend etwas nicht stimmt. Immer die unmusikalischen Leute verlangen nach einem Programm. Wer, den die Mondnacht bezaubert, hat je gefragt, wodurch und wieso? Wenn aber neben ihm jemand steht, der nichts von ihrem Zauber spürt, dann fängt der Bezauberte mit allerhand Erklärungen an, aus Mitleid. Und aus solchem Mitleid der von der Kunst Bezauberten mit Unverzauberlichen mag alles was man Kunsterziehung nennt, zunächst entstanden sein. Den Unverzauberlichen soll ein Ersatz für den Zauber geboten, es soll ihnen das Erlebnis, zu dem ihnen das Organ fehlt, wenigstens beschrieben, erzählt, geschildert, Tauben soll eine Vorstellung davon, wie das sein mag, wenn man hört, vermittelt werden. Ja bis ins Kunstwerk selbst greift das zuweilen hinein, wie denn besonders in der neuesten Musik das Mitleid mit Unmusikalischen vernehmlich wird, sie bemüht sich immer mehr Musik auch für Unmusikalische zu werden, Musik, die auch der Gehörlose verstehen kann. Gegen solchen Kunstersatz für Unkünstlerische wäre nichts einzuwenden, solange dadurch nicht das Kunsterlebnis selbst, und auch der Künstlerischen sogar, bedroht wird. Aber indem jetzt Kunstwerke, Künstler und Kunst immer mehr von theoretischen Unkünstlern, denen selber jedes Organ

zum magischen Erleben fehlt, erörtert werden, indem das Faktum in der Kunst, als wenn es an der Kunst das Wesentliche wäre, sich immer mehr breitmacht und die Specialissima des Künstlers, von denen das Werk bei seiner Entstehung begleitet wird, immer mehr zur Hauptsache werden, indem das Kunstwerk jetzt immer mehr nur noch ein Anagramm, nur noch verkleidete Selbstbiographie sein soll, ist es bald so weit, daß die Begabung, ein Kunstwerk rein aufzunehmen, sich von ihm, vom Werk selbst, von nichts als der aus dem Werke strahlenden magischen Kraft ergreifen, beglücken und verwandeln zu lassen, auch in den Fähigen verkümmert, ja 83 daß sogar schließlich der Künstler selber auch an der Kunst irre, daß auch der Sehende mit Magieblindheit geschlagen wird. Seit der Leser Goethes darauf dressiert worden ist, jeden Vers Goethes immer sogleich auf Goethes Person zu beziehen, und es ihm wie sich selber schuldig zu sein glaubt, daß er prompt das Erlebnis, das Faktum, die Specialissima dazu zu nennen weiß, vergift er ganz, daß der Vers vielleicht doch auch an sich etwas sein könnte, ganz unbezogen, als bloßer Klang oder Glanz oder Drang, als ein Geschöpf, durch das, bloß indem es vorhanden ist, die Welt reicher, das Leben schöner, der Mensch glücklicher wird und der Himmel näher kommt, bloß als eine neue Seligkeit auf Erden; er vergift vor lauter Biographie, daß er eigentlich ein Gedicht liest, er hat schon vergessen, was ein Gedicht überhaupt ist; und im Grunde sind diejenigen doch viel klüger, die, da man ihnen von Jugend vorsagt, daß jedes Werk Goethes doch immer wieder nur ein neues Selbstbildnis ist, gar nichts mehr von ihm lesen, sondern lieber gleich ein ordentliches Buch über ihn, das ihnen ein Extrakt davon gibt. Aber es hilft auch gar nichts, wenn man doch einen einmal dazu bringt, ihn selber zu lesen, denn er liest ihn jetzt ja falsch, weil er ihn doch schon von vornherein wieder nur aufs Biographische hin liest. Man kann vor dem Isenheimer Altar sagen hören: „Grünwald muß offenbar also“, worauf eine psychologische Bemerkung über ihn folgt, zugleich mit dem Bedauern, daß wir leider von diesem Maler viel zu wenig wissen, von seinem Leben viel zu wenig Daten haben, um sein Werk ganz verstehen zu können, das ganz naiv auch wieder nur als ein Bekenntnis in Geheimschrift,

als ein autobiographischer Rebus genommen wird. Es gibt Leute, die vor dem Spargel Manets fragen, wie man sich „danach also“ den Künstler zu denken habe als Familienvater, Patriot und sittlichen Charakter; sie lassen sich's nicht nehmen, daß auch in dem Spargel ein Faktum, ein Stück Psychologie stecken muß, das dem Auge des Kenners nicht entgehen kann, gar | wenn es sich mit der Starbrille des Freudischen Verfahrens bewaffnet. Was Talent ist und daß es über des Menschen, auf den es sich niederläßt, innere Verfassung zunächst noch gar nichts sagt, daß Ausdruck des Edelsten auf gemeinem Grunde wachsen kann und daß die spaßigsten Komiker meistens gemütskrank sind, scheint niemand mehr zu wissen. 84

Ich habe mir oft mit stillem Neid gedacht, wie gut es da doch die Engländer haben, daß die Nachrichten über ihren Shakespeare gar zu dürftig sind, um auch sein Werk ins Persönliche zu verfälschen und in Biographie versinken zu lassen. Psychologen blieb also zunächst, da sie mit der Albernheit der Baconfabel doch nicht aufkamen, nur der Ausweg, es hier jetzt einmal umgekehrt zu versuchen: sie mußten sich aus den Werken aufs Geratewohl den psychologisch dazu passenden Dichter erdichten, um vielleicht von ihm aus dann auch seine Werke wieder glücklich in biographischen Rauch aufgehen zu lassen. Schon Georg Brandes geriet in seinem Shakespearebuch (deutsch bei Albert Langen, München), vielleicht der stärksten beständigsten Leistung dieses beweglichsten von allen Impressionisten der Kritik, zuweilen unversehens in ein leises Personifizieren der Dichtung: wenn diese sich verdüstert, muß durchaus gleich auch der empirische Dichter selber „düster“ gewesen sein, wie denn gerade die Shakespeareforschung immer wieder aus zweifacher Unkenntnis irre wird, es ist ihr erstens unbekannt, daß ein Dichter beim Dichten Dinge wissen kann, die er in Person nicht weiß, und es ist ihr zweitens auch unbekannt, daß ein Dichter durch sein Gedicht innere Zustände mitteilen kann, die er persönlich niemals erfahren hat; es scheint ihr das Wesen des dichterischen Einfalls überhaupt unbekannt. Ja Gustav Landauer sogar, selber doch mit der Eigenart des dichterischen Einfalls vertraut, hat sich in seinem „Shakespeare“ (dargestellt in Vorträgen, zwei Bände, herausgegeben von Martin Buber, Litera|rische Anstalt von Rütten und Loening, 85

Frankfurt am Main 1920), seiner reifsten, einer innig erlebten und in dem Abschnitt über die Sonette fast etwas wie Verklärung ausatmenden Schrift, doch auch wieder dieser naiven Verwechslung des Gedichts mit dem Dichter, des Werkes mit der Person nicht ganz erwehren können, die hier freilich noch eine besondere Färbung dadurch erhält, daß er, nachdem er Shakespeare mit seinen Gestalten identifiziert hat, dann diesen imaginären Shakespeare ganz sachte zuweilen unbewußt auch noch mit Gustav Landauer identifiziert. Es ist der höchste Triumph jenes verwegenen „Biographismus und Psychologismus“, vor dem Benedetto Croce, der treue Hüter des Begriffs von reiner Kunst, immer wieder eindringlich warnt, und ach! immer vergeblich: der Biographismus geht hier so weit, daß die Betrachtung der Werke Shakespeares unwillkürlich am Ende zur Selbstbiographie Gustav Landauers wird, freilich nicht des empirischen, sondern eines von dem empirischen Landauer erdichteten; die fast unheimlich gewaltige Vision Shakespeares, „dieses glühendsten, wildesten und innigsten Menschen“, der aber zuletzt „alles, worin er wahrhaft lebte, abbrach und sich irgendwie ins Bürgerliche verkroch, um da mit dem Leibe, am Ende gar noch vorher mit dem Geiste zu sterben“, diese schwarz aufflammende Vision, der man anhört, daß sie noch irgend etwas, vielleicht das Entscheidende, verschweigt, klingt durchaus nach einer eruptiven Selbstverklärung Landauers. Mich, dem Landauer, der Hermsdorfer Landauer, der im Meister Eckart lebte, teuer war, hat dies Buch tief erschüttert. Aber der Pedant in mir fragt dann schließlich doch wieder: darf man denn das eigentlich, darf man in Shakespeares Namen sich selbst beschreiben? Worauf Landauer mir freilich aus seinem blutbefleckten Grab hervor antworten kann: was wir auch schreiben mögen, müssen wir nicht immer wieder doch bloß uns selbst beschreiben?

- 86 Wir wissen über Shakespeares Person im Grunde nicht viel | mehr, als daß er ein mittelmäßiger Schauspieler, ein guter Verwalter des Einkommens, das er als geschickter Redakteur bewährter alter Stücke, als glücklicher Adapteur wirksamer Novellen oder Chroniken für die Bühne bezog, ein angenehmer Gesellschafter, wahrscheinlich etwas derb, kein sehr zärtlicher Ehemann und viel-

leicht, obwohl wir da schon ins vage Vermuten geraten, wirklich in ein liederliches, nicht einmal besonders hübsches, verführerisch dunkel narrendes Frauenzimmer beschämend verschossen war. Statt nun aus dieser Not an näheren Nachrichten, die den Biographismus von vornherein erschwert, eine Tugend zu machen und sich, da mit einer so nebulösen Person doch kaum viel anzufangen sein wird, getrost des Werkes, der blühenden Fülle des Werkes zu freuen, sind, wie wir vor lauter Personalien das Werk Goethes schon kaum mehr gewahren, die Engländer jetzt daran, sich, wenn auch durch ein etwas anderes Verfahren, um den Anblick der Dichtung Shakespeares zu bringen. Ein anonym Meister in der englischen Kunst, sich mit einem stockernsten Gesicht auf das feierlichste lustig zu machen, hat neulich im Literary Supplement der Times (vom 2. Juni 1921) die „Attitude“ des neunzehnten Jahrhunderts Shakespeare gegenüber geschildert, der im Qualm der Bewunderung seinen Forschern immer mehr zum Übermenschen, immer transzendentaler und allmählich im wachsenden Gewölk metaphysischer Glorie schon der Erde ganz entrückt ward, bis am Ende nichts Menschliches mehr an ihm übrigblieb. Ihn als Genie, ja das größte, das jemals unter Menschen erschienen, zu feiern, war ihnen noch viel zu wenig, er wurde nach und nach ganz entleibt zum allverstehenden reinen Geist, über Raum und Zeit erhaben, zum Weltgeist selber in Person. Shakespeare verstehen zu wollen, ja nur zu denken, es könnte möglich sein, Shakespeare zu verstehen, galt seinen „Professoren“ schon für Blasphemie. Die Reaktion blieb schließlich nicht aus, ein neues Geschlecht erschien, jugendlich dreist, der ganz in | Geistigkeit verschwitzte Shakespeare wurde von derben Händen 87 den „Professoren“ entwunden und vom Himmel wieder zur Erde herabgeholt, er bekam wieder Fleisch und Blut, man fand zum empirischen Shakespeare zurück, aber das Seltsame war dabei, daß in diesem heiß wogenden Kampf der beiden Parteien um Shakespeare, der schließlich der einen schon fast ins Mythische zerronnen, der anderen wenigstens wieder ein leibhaftiges Kind der vollblütigsten Zeit Englands war, daß darüber der Dichter ganz vergessen wurde, von beiden. Jene sucht immer nur seinen Geist, diese hält sich an seine Person: der Dichter bleibt beiden vergessen. Und nur ganz



schüchtern spricht jener Timesaufsatz dann mit grimmiger Ironie so nebenher den Wunsch aus, es möge vielleicht in Zukunft geschehen, daß man sich gelegentlich doch auch wieder einmal des Dichters erinnert. Amen!

Denn so paradox dies, wenn man's hört, zunächst klingen mag, wer sich diese neueste Shakespeareforschung näher ansieht, wird gewahr, daß sie nichts von Übertreibung hat. Ihr gelingt dasselbe wie der Goetheforschung. Auch ihr ist's, wie der Goetheforschung meistens, immer nur um das Faktum in der Kunst zu tun, auch sie meint, daß ein Kunstwerk nicht verstanden werden kann, bevor die Specialissima dazu bekannt sind. Diese sucht auch sie, nur mit dem Unterschied, daß, weil wir von der Person Shakespeares zu wenig wissen, um in ihr seine Specialissima zu finden, sie nun seine Zeit nach ihnen befragt: man hilft sich damit aus, daß man Shakespeare zum politischen Agenten Essex' macht, und schon sind wir glücklich wieder mitten im Biographismus, wenn auch einem neuer Art: nicht Selbstbiographie sind die Werke Shakespeares, aber sozusagen Zeitbiographie, nichts Persönliches steckt dahinter, dafür aber etwas Politisches, und damit daß jedenfalls das Kunstwerk nun auch wieder noch etwas anderes als bloß Kunstwerk ist, daß auch hier wieder noch etwas dahinter steckt, daß auch diese Werke  
 88 nun also noch | mehr als bloß Magie sind, ist auch hier wieder ein Zugang für den Verstand aufgetan, er kann herein, es ist erreicht, sie sind ihm erklärlich!

Wer unfähig ist, ein Kunstwerk unmittelbar zu erleben, verrät dies meistens dadurch, daß er dann immer gleich fragt, was mit dem Kunstwerk denn aber eigentlich gemeint sei. Für ihn stellt ja das Kunstwerk immer bloß etwas vor, und diese Vorstellung genügt ihm nicht, denn indem sie sich vor etwas stellt, verstellt sie's ihm doch; und das gerade, was sich dazwischen stellt, eben das Kunstwerk also, macht ihn eher ungeduldig, denn erst, stellt man es wieder weg, kann sich herausstellen, worauf das ganze Verfahren „eigentlich“ abzielt. Wenn so jemand, für den das Kunstwerk selber doch „unmöglich“ schon „alles“ sein kann und der immer noch wartet, bis das „Eigentliche“ kommt, das, was mit dem Kunstwerk „gemeint“ ist, wenn so jemand erfährt, es handle sich im Richard II.

nämlich gar nicht um Richard II., sondern Essex habe damit der Elisabeth einen Wink geben und durch Shakespeare drohen lassen wollen, daß unter Umständen auch ihr einmal derlei passieren könnte, ja vielleicht gar das Volk auf derlei vorbereiten, dazu verstohlen anstiften wollen, dann wirkt auf einen solchen Zuschauer das Stück noch einmal so stark: denn jetzt kennt er sich ja erst aus! Wir hören, es sei darum eine Zeitlang in der Tat verboten gewesen, und Elisabeth selbst hätte gesagt: Know ye not that I am Richard II.? Das sieht ihr nicht gleich: wie sie mir vor Augen steht, hätte sie der Anblick des durch verdientes Leid verklärten und innerlich nun erst wahrhaft gekrönten Königs in seiner entthronten Majestät zu tief erschüttert, um noch irgend etwas anderes, selbst wenn es wirklich gemeint war, merken zu können. Der König im Hamlet merkt freilich im Schauspiel die Anspielung gleich, denn der ist amüsisch, so spricht zu ihm aus der Dichtung nur das Faktum; der Sonnenkönig wäre vielleicht im gleichen Falle ruhig sitzen geblieben, durch den Klang | der Verse gebannt oder höchstens bemerkend, <sup>89</sup> daß sie besser sein könnten.

Aber es kann immerhin sein, daß Essex' Wunsch, sei's das Volk aufzuregen, sei's der schwankenden, ihren Freunden wie sich selber treulosen, launischen Elisabeth einen warnenden Spiegel vorzuhalten, Shakespeare veranlaßt hat, Richard II. zu schreiben. Aber was dem Künstler Anlaß oder Gelegenheit zu seiner Kunst gibt: Ehrgeiz, Eitelkeit, Gefallsucht, Gewinnsucht, Langweile, was immer ihn von außen her bestimmt, wieder einmal zu versuchen, ob es ihm nicht vielleicht gelingen mag, in den produktiven Zustand zu geraten, ist für diesen gleichgültig. Wer jenes Erlebnis mit dem ersten Veilchen jemals hatte, wird fortan immer im März ungeduldig sein, ob es ihm nicht auch heuer wieder glückt; im voraus kann man das nie wissen. Aber man geht eben auf gut Glück aus, und ganz so setzt sich auch der Künstler auf gut Glück hin. Selbst an Werken der Meister sind zuweilen die Stellen ganz deutlich, wo der Künstler vorderhand noch bloß sitzt und sozugsagen auf das Glück los, dem Glück, dem „Geschenk von oben“ entgegen malt oder schreibt, wissend, daß dies aber alles ja noch gar nicht gemalt und nicht geschrieben ist, sondern nur so tut, doch im

stillen hoffend, daß, während er nur so tut, es vielleicht auf einmal über ihn kommen möchte. Denn gar nicht das Veilchen und der März enthalten oder erbringen jenes Erlebnis, und so kann auch die Kunst nicht ermalt oder erschrieben werden; zuweilen bleibt sie bei den schönsten Anlässen aus und auf einen ganz unscheinbaren hin stellt sie sich unverhofft ein. Das Faktum bedeutet in der Kunst nicht mehr als für jenes Erlebnis das Veilchen, dem darum magische Kraft zuzuschreiben doch auch voreilig wäre. Das Veilchen kann nichts dafür, der März kann nichts dafür, unser Erlebnis bleibt ein Wunder, weder das Veilchen noch der März tut dieses Wunder. Und ganz ebenso hat weder der Künstler noch irgendein Faktum  
 90 jemals das Wunder der Kunst getan. |

Wir überschätzen den Künstler, wir überschätzen das Faktum, wir unterschätzen die Kunst. Eine Zeitlang ist Shakespeare noch über seinen Prospero weit empor zum Zauberer stilisiert worden, jetzt aber soll es wieder das zeitbiographische Faktum sein, das in ihm zaubert. Das Werk selbst, das Kunstwerk, geht in beiden Fällen drauf.

Ein Schulbeispiel für diese neueste Manie, Shakespeare zum Dramaturgen von Aktualitäten, etwa von der Art, in der sich zuweilen Felix Philipi nicht ohne Glück versucht hat, zu machen, ist ein erstaunlich wißbegieriges, bewundernswert kenntnisreiches, an divinatorischer Kraft unvergleichliches, aufregend interessantes, nur freilich dichterisch ahnungsloses, in völliger Kunstabwesenheit verfaßtes Buch von Lilian Winstanley: „Hamlet and the Scottish Succession“. Being an examination of the relations of the play of Hamlet to the Scottish succession and the Essex conspiracy. (Cambridge, at the University Press 1921.)

Miß Winstanley meint, um über ein Stück Shakespeares urteilen zu können, müssen wir es mit den Augen seines Publikums sehen lernen, so as it naturally would be regarded by an Elisabethan audience. Wie dem Bildhauer die Gestalt seines Bildwerks vom Raum diktiert wird, für den es bestimmt ist, so habe der dramatische Dichter sein Werk den Gewohnheiten, den Wünschen, den Lebensfragen, der mentality of his audience anzupassen. Daß jemand etwa doch auch ins Theater gehen könnte, um, was ihn den

Tag über bedrängt, zu vergessen und in eine andere Welt zu flüchten, nimmt sie nicht an; auch wenns ins Feenland geht, wird sich der Zuschauer desto behaglicher fühlen, je mehr er an sein eigenes Leben, an die Bräuche daheim, an sich selbst erinnert, je mehr seine eigene Sache verhandelt wird. „Fragen wir zum Beispiel,“ sagt Miß Winstanley, „warum sich Shakespeare zur Wahl des Macbeth entschlossen hat! Ein Grund ist klar: ein schottischer König war kürzlich auf den Thron gelangt, und | die Wahl eines schottischen 91  
 Themas war an sich ein Kompliment für ihn. Auch war Banquo ein Vorfahr der Stuarts, und Shakespeare hatte Gelegenheit, Banquo in einem günstigen Licht zu zeigen.“ Bei solchen psychologischen Voraussetzungen ist sie geneigt, für jede Dichtung Shakespeares das Faktum in irgendeinem aktuellen Anlaß, in irgendeiner Beziehung auf eine zur Zeit das Publikum aufregende Begebenheit zu suchen. Es kam, meint sie, Shakespeare zunächst immer darauf an, einen Stoff zu finden, in dem das Publikum möglichst bald eine Anspielung auf Tagesereignisse, Tagesinteressen erkennt, so daß es dann befriedigt ausruft: Aha! So verdanken wir den Kaufmann von Venedig „der großen Aufregung über den Prozeß eines Juden, Rodrigo Lopez, der, eines Mordversuchs an der Königin und dem Don Antonio, einem Prätendenten auf den Thron Portugals, beschuldigt, 1594 hingerichtet ward“; und Porzia ist Elisabeth selbst! Denn the point of view of the Elisabethan audience war nicht unser einseitig psychologischer, versichert Miß Winstanley, und so hätten denn diese Elisabethaner, wenn der Vorhang über Hamlets Dänemark aufging, das so gar nicht dem Dänemark des Saxo Grammaticus gleicht, auch keinen Augenblick an Dänemark gedacht, keinen Augenblick gezweifelt, vielmehr in Schottland zu sein, im Schottland ihrer Zeit, das, ganz wie Hamlets Dänemark, von einer „feudalen Anarchie“ beherrscht, politischen Mord gewohnt und in all seiner Barbarei zugleich auffällig durch den hohen Grad seiner Bildung of a philosophical character und außerdem, gerade wie Hamlet selber ein ausgesprochener Protestant, der Geist seines Vaters, den es quält, ohne Beichte geschieden zu sein, aber offenbar Katholik ist, eine Mischung von katholischen Höflingen und protestantischen Rebellen war. Und why should not Shakespeare wish to depict

sixteenth century Scotland? fragt sie. Es war ein Land, für das sich sein Publikum höchlichst interessierte, es war ein Land, das ihm  
 92 demnächst einen | König geben, es war ein Land, dessen Krone sich zur Krone dieses Publikums gesellen sollte, Shakespeare konnte gerade zu dieser Zeit gar nichts von solchem Interesse für sein Publikum finden wie gerade dieses Land und a study of its leading traits, und so wird's erreicht: Hamlet ist glücklich in die Domäne des Verstandes gebracht!

Erstes Faktum: Hamlets Dänemark ist das Schottland der Maria Stuart. Zweites Faktum: Die „Situation“ Hamlets, nämlich daß die Mutter den Mörder seines Vaters geheiratet hat, ist die „Situation“ Jakobs I. Drittes Faktum: Hamlet selber ist Jakob, die Willensschwäche Hamlets ist der Hauptzug in Jakobs Charakter, Jakob ist blutscheu wie Hamlet, Jakob hat eine Passion für philosophische Gespräche, ganz mit dem melancholischen Unterton Hamlets, auch er gibt sich blöde wie Hamlet, mit Anfällen von Verrücktheit, mit Ausbrüchen einer Wildheit, die mit seinem sonst unbeholfen zögernden Wesen nicht stimmt, auch Jakob vernachlässigt sich in der Kleidung und verabscheut den gefälligen Höfling, auch Jakob flucht gern, auch Jakob hat ein Notizbuch, in dem er sich alles aufschreibt, auch Jakob ist fett und kurz von Atem: mit erstaunlicher Gelehrsamkeit häuft die Miß Beleg auf Beleg. Viertes Faktum: Hamlet ist aber nicht bloß ein Porträt Jakobs, sondern er hat auch viele Züge von Essex, besonders dem Essex im letzten Jahre seines Lebens, und diese Züge von Essex sind so psychologically inconsistent mit jenen von Jakob, daß die Miß sich schließlich doch genötigt sieht zu gestehen: I do not think Hamlet is a portrait of anyone; nein, er ist weder Jakob noch Essex, sondern enthält a good deal suggested by Essex und einen anderen von Jakob. Fünftes Faktum: Polonius wird von Hamlet ermordet auf ganz eben die Art wie Rizzio von Darnley. Sechstes Faktum: Polonius hat viele Züge von dem mit Essex und Southampton, Shakespeares Gönnern, verfeindeten Burleigh, der mit seinem Sohn  
 93 in Paris so viel | Verdruß hatte als Polonius von Laertes befürchtet, und an ihn Mahnungen, Verwarnungen und Betrachtungen ganz im Ton der Sentenzen niederschrieb, mit denen Laertes vor seiner

Abreise gelangweilt wird. Siebentes Faktum: Der Ophelia wird ihr Tändeln mit dem Prinzen ebenso verargt wie dem Hoffräulein der Elisabeth, fair Mistreß Vernon, daß sie Southampton, der sich dann heimlich mit ihr vermählt, too much familiarity bezeigt. Und das Ergebnis aller dieser nun enthüllten Specialissima des Hamlet? Wir sehen, der überlieferte Hamletstoff ist für Shakespeare nichts als eine willkommene disguise. Nicht um Hamlet handelt sich's, sondern darum, das Interesse seines Publikums an den öffentlichen Erscheinungen der eigenen Zeit zu befriedigen, das sich, „da es noch keine Zeitungen gibt“, mit ihrer „Diskussion“ auf der Bühne begnügen muß; „auch ist der Dichter Patriot und wünscht Fragen von nationaler Bedeutung zu behandeln“. Das sind aber vor allem damals die schottische Thronfolge und die Verschwörung Essex'. Gar an dieser ist das Theater, dem Shakespeare angehört, geschäftlich, er selber, dessen bester Freund am Leben bedroht scheint, auch noch persönlich beteiligt. Der Hamletstoff wird dabei nur als Vorwand benützt, und die Rollen werden noch „doubliert“: jede hat einen doppelten Boden und enthält mehrere geschichtliche Gestalten: Hamlet ist hauptsächlich Jakob, mitunter aber auch Essex in seinen melancholischen Tagen und wahrscheinlich auch ein wenig Southampton; Claudius bald der ältere Bothwell, bald der jüngere, bald Robert Cecil; Polonius ein Charakterbild Burleighs, doch mit dem dramatischen Ende Rizzios. Das „Motiv“ der Dichtung ist, möglichst viel Sympathie für die Teilnehmer an der Verschwörung Essex' und für die schottische Thronfolge zu erregen, dies deswegen, weil bei Jakobs Antritt Southampton wieder in Freiheit, Shakespeares Truppe beim Monarchen wieder in Gunst kam. Der Hauptreiz des Stückes aber, das Hauptvergnügen des | 94 Publikums muß gewesen sein, den einzelnen Szenen abzumerken, was und wer gerade jetzt wieder wohl eigentlich gemeint sei: denn eben durch jene „Doublierung“ der Rollen wurde ja stets wieder ein neues Rätsel aufgegeben, das Publikum kam nicht aus dem Raten. Und man versteht nach dieser Fülle von so subtilen als amüsanten Erklärungen der scharfsinnigen und wohlberedten Miß nur eins nicht: nämlich, wie denn Hamlet noch immer aufgeführt werden kann? Warum eigentlich? Was sollen wir damit? Was geht

uns Jakob, was Essex, was Southampton an? Was ist uns Hekuba? Wie kommt's, daß in der ganzen Welt ein Stück gespielt wird, das, bevor uns Miß Winstanley den Schlüssel dazu gab, uns seinen Sinn überhaupt verschloß; jetzt aber, mit ihrem Schlüssel dazu, wieder einen Sinn ergibt, der doch auf der ganzen weiten Welt heute keinen einzigen Menschen mehr interessieren kann? Den Elisabethanern war's ein Vergnügen, von Szene zu Szene zu raten, worauf eigentlich angespielt wird, was eigentlich damit gemeint ist – gut! Aber da wir's nun wissen, was sollen wir noch? Wie kann es geschehen, daß der Hamlet noch immer auf uns wirkt? Oder ist das eine Selbsttäuschung? Suggestieren wir uns das bloß? Aus alter Gewohnheit? Aus angelerntem Respekt? Diese Fragen läßt Miß Winstanley ungelöst, die Wirkung des Hamlet auf uns bleibt mit allen diesen Fakten und Spezialissimen unerklärt.

Wenn Shakespeare den Hamlet im Dienste Jakobs und Essex' schrieb, als Agent einer politischen Dramaturgie sozusagen, der Hamlet aber dennoch bis zum heutigen Tag noch wirkt, auch auf uns, die nicht ahnen, daß es da noch was zu raten gibt, und, wenn wir's errieten, gleichgültig dagegen wären, müßten wir, um uns dies allenfalls erklären zu können, annehmen, daß der Hamlet vielleicht nebenher unversehens noch etwas anderes enthält. Es könnte ja sein, daß Shakespeare sich, während er den Hamlet schrieb, zuweilen gehen und, weil er eben doch nicht bloß ein politischer Agent,  
 95 son|dern im Grunde dann heimlich auch noch ein Dichter war, von Launen seiner Eingebung, der Lust an magisch glänzenden Worten, der Lockung innerer Visionen überwältigen ließ. In der Erzählung des Schauspielers im Hamlet ist, wenn der rauhe Pyrrhus auf den Priam stürzt und sein grimmes Schwert, von dessen bloßem Sausen der entnervte Vater fällt, nun aber, eben indem es auf das ehrwürdige milchweiße Haupt sinkt, plötzlich in der Luft gehemmt scheint, so daß er, ein gemalter Wüterich, untätig zwischen Kraft und Willen steht, da ist dann eine Stelle, der man anhört, wie der Dichter sich vergißt und nichts mehr weiß und nur noch im Glück des Dichtens schwelgt, aber gerade da wird's dem Polonius zu arg, die Geduld reißt ihm, und er herrscht den Schauspieler an: „Das ist zu lang!“ Hamlet aber fährt rasend auf: „Es soll zum Barbier!

Samt Eurem Barte! Bitt dich, weiter! Der kennt bloß Possen oder Zoten, sonst schläft er gleich ein. Weiter, zur Hekuba!“ Mir ist das eine der sublimsten Stellen im ganzen Shakespeare, weil es so stark die Stimme des Dichters hat: Shakespeare selber schreit hier auf in der Wut über des alten Schwätzers Ungeduld! Wie oft mag er irgendeinen erprobten alten Stoff neu herrichtend für the ears of the groundlings und über dem trübseligen Geschäfte dann auf einmal, von seiner eigenen Magie befallen, mitten in diesem seligen Anblick der Geheimnisse plötzlich aufgeschreckt worden sein durch den heimlichen Polonius, der hinter allen schaffenden Träumen lauert, um prompt, sobald es schöpferisch wird, immer sogleich wieder ins Nebelhorn der Amusen zu stoßen: „Das ist zu lang!“ Ja heute noch, auf Proben von Shakespearestücken, gerät der Regisseur, sobald der Dichter sich erst freigesprochen hat und nun aus ihm die Stimme des Magischen selber ertönt, in Angst vor dem ewig drohenden unsichtbaren Polonius, dem jedes Kunstwerk immer um die Kunst zu lang ist. Und es könnte nun sein, daß, wenn Shakespeare wirklich den Hamlet nur um der Anspielungen auf die | schottische Thronfolge und die Verschwörung des Essex willen 96 schrieb, gerade die Stellen, an denen er dies, von der Magie des Dichters befallen, eine Zeitlang ganz vergaß, die Stellen also, um die der Hamlet dem Polonius zu lang ist, die Stellen, wo die Fakten, die Specialissima von einer ungeziemenden Lust am Fabulieren verdrängt werden, schuld sind, wenn der Hamlet heute noch auf uns wirkt, auch ohne die schätzbaren Erklärungen der erstaunlich belelenen und bewundernswert imaginösen Miß Lilian Winstanley.

Welche Specialissima den Dichter in Bewegung setzen, welches Faktum ihn zum Dichten bringt, was er mit seinem Dichten eigentlich selber will, ist für das Werk gleichgültig. Daß er ein Dichter ist, also fähig, gelegentlich in Magie zu geraten, und daß er dann nun wirklich einmal in Bewegung gesetzt, zum Dichten gebracht, vom Willen ergriffen wird und zum Gebrauch seiner Magie kommt, das allein entscheidet über das Werk. Dadurch, daß ein Strom höchster Emotion auf eine Schranke stößt, wird die Möglichkeit zur Kunst gegeben, und wenn nun beide gleich stark sind, wenn der Künstler in seiner geheimen gestaltenden Kraft genug eigenen inneren



Widerstand gegen den Stoß der andringenden Wogen magischer Verzauberung aufbringt, um sie zu stauen, so daß sie stehen und sich seinen Händen „herrlich zu kristallener Kugel ballen“ muß, wenn die beiden einander erschöpfen, so daß vom Magischen nichts wogend, nichts ungestalt, aber auch im Künstler hinwieder nichts an seiner gestaltenden Kraft unberührt von Magie bleibt, nur in der Verzückerung solcher seligster Augenblicke, wenn dann der Künstler einen Atemzug lang schon ans Magische verloren scheint, aber es doch noch wieder beherrscht, wird Magie zur Kunst, und ins Kunstwerk eingefangen, muß sie, verwirklicht, fortan unter uns Menschen wohnen. Jener Andrang gestaltloser magischer Gewalten hat zunächst immer etwas Aufschreckendes, alle Kunst beginnt mit  
 97 einem namenlosen Entsetzen, eine Flucht | ist sie, die nur dann ein aufwachender Trotz plötzlich wendet: im Gefühl der eigenen Kraft stellt sich der Künstler nun dem Ansturm der Gefahr, er sieht ihr ins Auge der Vernichtung, er weiß, daß es um sein Leben geht, und so messen sie sich jetzt; kein Kunstwerk kann den furchtbaren Kampf seiner Geburt je ganz vergessen, irgendwie bleibt an ihm stets irgendein geheimer Leidenszug, der verrät, aus welcher tiefen Not es stammt. Gefahr, Angst, Qual, versammelt in ein ungeheures Leid, steht am Anfang aller Kunst und auch eines jeden einzelnen Kunstwerks wieder: ein ungeheures Leid, das aber dadurch, daß der Mensch sich ihm stellt, daß er sich ihm gewachsen zeigt, daß er es zu bändigen wagt, das durch den Widerstand, durch den Sieg, durch die Herrschaft des Menschen ein ungeheures Glück für ihn wird, denn durch die Kunst wird so seinem Leben dieser Sinn gegeben, daß auf alles versammelte Leid der Welt der Mensch mit seiner Kraft antworten kann durch Lust.

Indem ich diesen Satz überlese, fällt mir auf, daß er den Parthenonfries enthält. Heinrich Sitte, ein Archäolog, der dazu, gleich Otto Jahn, auch noch ein geborener Musiker ist, und ebendarum vielleicht so reinsten Gehörs für die Stimmen des Phidias, hat neulich, in seinem Aufsatz: „Zum Parthenon“ (in der vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien herausgegebenen Monatschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ XXIV. Jahrgang, 1921, Heft 1, 2, 3 und 4), das „geistige Band“ suchend, das diese verwirrende

Fülle von Gestalten zusammenhält, dargetan, daß im Grunde doch auch aus des Phidias versteinter Fuge nur wieder ganz dieselbe Weisheit tönt, die von den großen Werken aller Zeiten in ihrer Sprache fast mit den nämlichen Worten immer wieder verkündet wird. In den Metopen der ewige Kampf, das unendliche Leid, ganz wie bei Dante die „selva oscura“, bei Beethoven „diese Töne“, bei Goethe „die beiden Nächte, aus welchen beide Teile des Faust sich erheben“, dann aber in | der Höhe des Ostgiebels bei Sonnenauf- 98 gang auf einmal wieder das „Guardai in alto“ Dantes, das dann im letzten Gesang des Paradieses mit dem erschütternden Aufschrei „O somma luce“ verklärt erfüllt wird, und Beethovens „Ihr Freunde, nicht diese Töne! Sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ ganz ebenso wie sich in der „Chromatischen“ Bachs der Mensch, nachdem er zerborsten, dann ganz still wieder zusammenklaubt und getrost wieder darauf losstapft, aufs Leben los, ins herrliche Leben hinein! Jedes Kunstwerk hat eine solche Kerbe. Nirgends empfinden wir sie gewaltiger als in der „Neunten“, wo hier, wie Wagner sagt, „mit diesen Worten Licht in dem Chaos wird“. Aber wer bringt dieses Licht? Die Menschenstimme! Damit ist der Sinn aller Kunst ausgesprochen, der Sinn unseres Lebens: daß der Mensch der Ordner des Chaos ist. Wenn aber alle Werke der sämtlichen Künste stets in allen Zeiten wie auf Verabredung immer wieder dasselbe sagen, immer wieder dies, und eigentlich nichts als dies, so kommt das daher, daß der Künstler es an jedem seiner Werke ja selber immer wieder erlebt: jedes Kunstwerk erzählt eigentlich nur, wie es entstand, dadurch nämlich, daß der Künstler, in seiner Bedrängnis durch den Ansturm der flutenden Ungestalten, der eigenen Kraft, ihm, indem er das Wogen zu ballen vermag, zu gebieten gewahr, auf einmal vor Leid einen Freudenruf ausstößt. Im höchsten Sinn ist jedes Kunstwerk wirklich Selbstbiographie! Aber freilich nicht, wie der Biographismus wähnt, nicht Selbstbiographie des Künstlers, sondern Selbstbiographie der Kunst. Jedes Kunstwerk teilt uns nur immer von neuem wieder mit, daß der Mensch die Kunst hat, um mit ihr Licht in dem Chaos zu machen.

Woran aber die Kunst ihr Licht ansteckt, woraus es entflammt, was in ihr zum Kunstwerk verbrennt: das Faktum ist gleichgültig;

- 99 durch die Kenntnis aller Specialissima nimmt | das Werk an Leuchtkraft nicht zu. Wenn wir wissen, daß es Schnock der Schreiner ist, der den Löwen brüllt, brüllt er darum stärker? Einen dahin zu bringen, daß er, wie Theseus sagt, „den Busch für einen Bären hält“, darauf allein kommt's der Kunst an, auf die „tricks“ der Imagination, sagt er, auf ihre Kraft, uns etwas vorzugaukeln, das schließlich unversehens doch grows to something of great constancy: „ein Spiel der Einbildung, das uns ein Ganzes voll Bestand ergibt, doch seltsam immer noch und wundervoll!“ In diesem Kunstgespräch zwischen Theseus und Hippolyta ist Shakespeares Ästhetik enthalten. Es schließt mit der Versicherung: „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenspiel, und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn Phantasie nachhilft.“ Die Kunst ist nicht anders geworden seitdem, und auch alle Fakten und Specialissima werden sie nicht ändern können.



## Feuchtersleben

Nennt man Feuchtersleben, antwortet der Gebildete prompt: Diätetik der Seele. Viel mehr, als daß Feuchtersleben die Diätetik der Seele schrieb, weiß der Gebildete nicht von ihm, und viel mehr, als daß die Diätetik der Seele von Feuchtersleben ist, weiß der Gebildete nicht von ihr. Und aus den üblichen Literaturgeschichten erfährt man über die beiden auch kaum mehr, als daß er ihr Verfasser und sie sein Werk ist: so tragen sie einander durch die Zeiten fort zur Unsterblichkeit hin, und das nennt man den Ruhm.

Doch gibt's auch noch einen anderen Ruhm, den man sich schon eher gefallen lassen könnte: nämlich wenn ein Werk so lebendig ins Gedächtnis des Volkes eingeht, daß sein Schöpfer darüber ganz vergessen wird. Auch an dieser ergiebigeren Abart des Ruhms hat Feuchtersleben teil. In deutschen Landen erklingt noch immer das ehrfürchtige Lied fort: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“, und kein Sänger denkt mehr daran, daß es von Feuchtersleben ist.

Dabei hat er noch ein besonderes Glück gehabt, das selten einem beschieden wird: er fand zwei Biographen von unvergänglichem Namen. Grillparzer und Hebbel haben aus seinem Leben erzählt. So kann sein Andenken niemals erlöschen, solange es eine Geschichte der deutschen Literatur geben wird.

Merkwürdig ist, daß sich über ihm gerade diese beiden einander an Sinnesart, Gemüt und Begabung so tief Widersetzten die Hände reichten, Grillparzer und Hebbel, die doch einander sonst durchaus nicht ausstehen können mußten. Stand er so hoch oder stand er ihnen nur so fern, an einem ihrem eigenen inneren Leben so ganz entrückten Ort, daß sie dort getrost ihren unversöhnlichen Wesenswiderspruch ruhen lassen konnten? Merkwürdig aber auch, daß sie beide diesen herzlich bewunderten Mann so hoch und doch eigentlich von seinen Schriften im Grunde nichts hielten, was sie,

sonst ein|ander so feind, nur in ihrer pedantischen Aufrichtigkeit 101  
geheimnisvoll verwandt, durchaus nicht verhehlen zu dürfen sich  
schuldig glaubten.

Ein Jahr vor dem Tode Feuchterslebens hat ihn Hebbel erst kennen gelernt. Er war auf den angesehenen Arzt, von dessen Schriften er nur vom Hörensagen wußte, durch ein Wort über Kleist, das er irgendwo zitiert fand, aufmerksam geworden: „Dieses“, erzählt er, „gab mir gleich den Beweis, daß ich hier mit echter Bildung zu tun habe, denn für ein so verwickeltes ethisch-ästhetisches Problem, wie der genannte wunderbare Dichter es ist, findet die Halbheit nie den Schlüssel.“ Den ganzen Mann erkannte Hebbel in ihm, ein solches Kuriosum im Wien jener Tage, daß die beiden Einsamen nun aufeinander neugierig wurden: „Siegmond Engländer“, fährt Hebbel in seiner Erzählung fort, „machte uns auf gegenseitigen Wunsch miteinander bekannt. Der zart gebaute Mann mit feinem Gesicht und gesenktem, etwas seitwärts geneigtem Haupt machte bei der ersten Zusammenkunft einen Eindruck auf mich, als ob er das Gefühl seines Werts und seiner Bedeutung mit Gewalt bis unter sein Bewußtsein hinabzudrücken suche; für ruhig und innerlich unbewegt hätte ich ihn nie gehalten. Ich wußte von einem gemeinschaftlichen Freunde, daß er mich zwar eher gelten ließ, aber für den reichen Mann im Evangelium hielt, dem seine Schätze zum Verderben gereichten, weil er einen unverantwortlichen Gebrauch davon machte . . . Ich suchte die Unterhaltung daher gleich ins Allgemeine zu spielen; das gelang mir auch, aber sie behielt trotzdem den Charakter eines Vorpostengesprächs, wobei man sich vielleicht höflich einen Trunk reicht, aber gewiß die Waffen nicht aus der Hand legt. Wie wir uns zum zweiten Male sahen, traten wir uns schon näher und begegneten uns namentlich so sehr in unserer etwas dissentierenden Ansicht über einen vielgefeierten Poeten des Tags, daß alle Berührungspunkte unserer zwar verschiedenen, aber doch nicht entgegengesetzten Naturen auf einmal | offen hervor- 102  
traten und wir uns beim Abschiede warm die Hände schüttelten. Der Grund zu einem fruchtbaren Verhältnis schien gelegt, aber die bald darauf hereinbrechenden Stürme der Zeit ließen es nicht mehr aufkommen.“ Immerhin wirkten die beiden Begegnungen so

stark anhaltend nach, daß Hebbel sich der Bitte der Witwe Feuchterslebens, der Herausgeber seiner sämtlichen Werke zu werden, nicht entzog. In sieben Bänden erschienen sie bei Carl Gerold in Wien in den Jahren 1851 bis 1853: zunächst in zwei Bänden die Gedichte, im dritten „Lebensblätter“ und „Zur Diätetik der Seele“, im vierten „Confessionen“, im fünften „Beiträge zur Literatur“, im sechsten „Kritiken“, im siebenten „Charakteristiken“, „Vermischte Aufsätze“ und Hebbels, dessen Namen der Titel jedes Bandes trägt, dessen sorgsam waltende Hand man überall leise zu spüren glaubt, Biographie. (Von dieser Ausgabe ist, während „Zur Diätetik der Seele“ stets wieder in neuen Auflagen erschien, kein zweiter Druck notwendig geworden; auch des Witiko, Stifters gewaltigster Dichtung, der einzigen, die Österreich dem treuen Diener seines Herrn, dem Bruderzwist und der Libussa Grillparzers an die Seite setzen kann, hat sich eben jetzt erst nach mehr als fünfzig Jahren der Insel-Verlag erbarmt, und eben geht der Wiener Rikolaverlag daran, auch die Werke Feuchterslebens in einer Auswahl zu bringen.) Aber seltsam ist es nun in dieser Biographie, Befremden und fast ein leises Gruseln erregend, doch der höchsten Bewunderung wert, mit welcher Härte, wenn auch in ihr Liebe pocht, Hebbel, schließlich als Biograph doch genötigt, auch über den Dichter, den er da – siebenbändig! – herausgab, etwas zu sagen, ihm jeden dichterischen Wert abspricht. Nichts in seinen Gedichten „von der Ballade an bis zum Epigramm herunter“ findet er von „lebendigem Reiz“, und „selbst die Epigramme sind in der Regel nur zusammengezo-

103 Nichtsdestoweniger wird im einzelnen, besonders | wo es sich um Natureindrücke handelt, die Grenze des Poetischen zuweilen gestreift oder gar überschritten ... Im ganzen aber sind die Gedichte nur als ethische Denk- und Werkzeichen eines rastlos fortstrebenden Geistes schätzbar und gleichen den Baumeinschnitten, womit ein Wanderer, der sich durch einen dunklen vielverschlungenen Wald zu Licht und Freiheit hindurchwindet, für die Nachfolgenden den Weg zu bezeichnen sucht.“ Und gar keinen Einwand einer beschönigenden oder entschuldigenden Ausrede läßt er gelten, sondern „wenn Feuchtersleben daher nie zu einer eigentlichen poetischen

Produktion gelangte“, so sieht Hebbel den „Grund, wie in allen ähnlichen Fällen, darin, daß der treibende Nerv doch eigentlich fehlte, denn was schwanger ist, muß und wird gebären, gleichgültig, ob eine goldene Wiege oder eine Krippe voll Stroh für das Kind bereit steht.“ Höher als den Dichter stellt er schon den Kritiker, doch auch ihm schränkt er das Lob durch den Zusatz ein: „Der Begriff der Form wurde nie recht lebendig in Feuchtersleben, er wurde wenigstens nicht fruchtbar in ihm ... Feuchtersleben hatte offenbar keine Ahnung davon, daß, wie der Organismus in der Natur, so die Form in der Kunst der reinste Ausdruck für jene unbegreifliche, fast eigensinnige Mischung des Zufälligen und Ewigen ist, aus der das individuelle Leben entspringt, und daß eben deshalb die eine nie mit der anderen vertauscht werden kann ... Man kann daher von Feuchtersleben sagen, was noch von manchem andern Kritiker gilt: hat er ein durch die Zeit bereits gestempeltes Objekt vor sich, das nicht erst in Herz und Nieren geprüft zu werden braucht, so wird er ihm jedesmal eine neue Seite abgewinnen und Betrachtungen anstellen, die oft zu den wichtigsten Aufschlüssen führen; soll er aber selbst über die Existenzfrage entscheiden, so ist er nicht gegen Irrtümer geschützt.“ Am höchsten aber steht für Hebbel in Feuchtersleben, was er den „Populär-Philosophen“ nennt (Feuchtersleben selbst konnte den Namen, der | ihm schief und mißdeutig schien, 104 nicht ausstehen). Daher auch die große Wirkung der „Diätetik der Seele“: „Es ist nicht, wie der Verfasser bescheiden meint, ein Zufall, daß dieses Buch, welches schon zehn Auflagen erlebte, so allgemeinen Eingang fand; es ist die notwendige Folge seiner Vortrefflichkeit ... Die Diätetik der Seele ist kein moralisches Rezeptbuch, sie will dem Menschen überhaupt nicht von außen zu Hilfe kommen und dies oder das in ihm herstellen, sie behält, fest und unverrückt, wie es sich ziemt, die Totalität seines Wesens im Auge und sucht ihn von der tiefen Wahrheit zu überzeugen, daß die Vollkraft des Ganzen, wenn sie nur gehörig zusammengefaßt wird, jedem Angriff auf das einzelne siegreichen Widerstand leisten kann. Das ist, wie weich und geschmeidig es auch ausgedrückt sein mag, wahrhaft antik gedacht, und in einer Eisenquelle dieser Art wird die sieche Menschheit sich baden müssen, wenn sie es dereinst wieder zu einer



Achilles-Haut bringen will. Neben der Diätetik der Seele, die ich keinen Anstand nehme, dem Vorzüglichsten beizuzählen, welches aus der österreichischen Literatur jemals in die deutsche übergang, ragen vor allem die Aphorismen hervor, ja sie spinnen sich recht eigentlich aus diesem Werke heraus, um in bunter Reihe und wechselnder Gestalt durch fast alle Publikationen des Verfassers fortzulaufen. Es ist natürlich, daß Geistern, die sich fortwährend mit poetischen und philosophischen Problemen beschäftigen und nach dem ihnen innewohnenden unwiderstehlichen Bildungstrieb beschäftigen müssen, ohne doch selbst eigentlich Dichter oder Philosophen zu sein, gerade diese Form so bequem ist, denn sie hat etwas Lyrisches und Dramatisches zugleich, sie fügt sich jeder Stimmung und gestattet die Einseitigkeit. Darum griffen Lichtenberg und Novalis, deren Romane nie fertig werden wollten und die es ebensowenig zu einem zusammenhängenden Gedankensystem brachten, instinktmäßig zum Aphorismus und legten, vielleicht in  
 105 der Meinung, nur Stoff | für die Zukunft aufzuspeichern, ihr Bestes in ihm nieder. Ebenso ist es Feuchtersleben ergangen, und man dürfte ihm in der Mitte dieser beiden Vorgänger, denen er an Witz und Phantasie nachsteht, die er aber, was die Beobachtungsgabe anlangt, im allgemeinen erreicht und nach mancher Seite hin übertrifft, seinen Platz anweisen.“ Diese Gründe, aus denen Hebbel hier Feuchtersleben das Recht, ein Dichter zu heißen, abspricht, sind von so hoher Einsicht ins Wesen des Dichterischen, daß wir gegen sie nichts einzuwenden wüßten, würde nur nicht damit auch Novalis im selben Atem der Dichter aberkannt, und hören wir dann den Richter gar Novalis in einem Atem mit Lichtenberg nennen, so wird uns seine kritische Fähigkeit, mag sie sich auf noch so gesicherte Grundsätze berufen, doch in ihrer Anwendung höchst verdächtig.

Auch Grillparzer hat Feuchtersleben erst auffällig spät kennen gelernt, und schon dies, sagt er selbst, deute auf eine Grundverschiedenheit in ihrem Wesen hin, die denn auch, als sie dann schließlich doch zusammengebracht wurden, den „Äußerungen“ und der „Haltung“ Feuchterslebens „eine gewisse oppositionelle Schärfe“ gab, die zu verhehlen ihm nicht ganz gelang. Nach diesem Vorbehalt beginnt Grillparzer nun den Bericht über Feuchtersleben, eigentlich

etwas überraschend, mit einer Schilderung seiner Ehe: „Von seinen Lebensumständen also ist mir nichts bekannt als seine beispiellos glückliche Ehe. Mit einer Frau verbunden, die, bei freilich vortrefflichen Eigenschaften, doch an Lebhaftigkeit, an Gewohnheiten, von vornherein sogar an Bildung, das Gegenteil seiner selbst war, hatte er sich doch durch Nachgeben und Beharren, durch geistigen Einfluß und harmloses Sichgehenlassen, ein Musterbild von der Ehe geschaffen, wie es ein zweites Mal nicht leicht vorkommen wird und indem es allein schon seinen Charakter verbürgt, ihn als das bezeichnet, was er war: als Weisen in der Tat.“ Da sind wir nun freilich gleich auf einer ganz anderen Höhe als bei | Hebbel! Und nachdem 106 er nun die „Grundlagen seines Charakters“ genannt: „Rechtschaffenheit, Wahrhaftigkeit, Wohlwollen und Bescheidenheit“ und an ihm gerühmt, er habe sich alles erkämpfen müssen, fährt er, vielleicht mit einem Seitenblick auf Hebbel, fort: „Wenn ich von seiner Wahrhaftigkeit sprach, so meinte ich dabei nicht die gegen andere, denn diese ist wohl schon an sich in der Rechtschaffenheit mitbegriffen, ich meinte die in unsern Zeiten, besonders in Deutschland, selten gewordene Wahrhaftigkeit gegen sich selbst. Er hat sich nie große Ideen angelogen, Überzeugungen erkünstelt oder Bedürfnisse eingebildet. Nicht nur sein Denken, auch seine Empfindung war einig mit sich und wahr. Er kannte die Grenzen seiner Begabung, und nie ist es ihm eingefallen, darüber hinauszugehen, wenn ihm auch hundert Journale dafür eine papierene Geltung angeboten hätten. So war das erste Streben seiner Jugend ein poetisches. An Verstand und Gefühl stand er so manchem Dichter voran, aber die Phantasie ging nicht gleichen Schritt. Darauf haben ihn nicht andere aufmerksam gemacht, sondern er selbst hat es bei reiferen Jahren erkannt, und er war ein so strenger Richter seiner selbst, daß er sich geradezu jedes poetische Talent absprach. Hundertmal mochte ich ihm sagen: das Reflektive und Gnomische sei zwar nicht die Poesie, aber auch Poesie; er blieb unerschütterlich und verurteilte sich selbst.“ Und nun zeigt er Feuchtersleben als Philosophen, der Kantischen „Philosophie der Bescheidenheit, die das demütige ‚Ich weiß nicht‘ an die Spitze des Systems stellt“, ergeben, er zeigt ihn als Arzt, der, „ohne Spur von Materialismus, gar zu gerne Brücken zwischen der

Physiologie und der Psychologie gebaut hätte“, zeigt als „Ziel seines Strebens und Mittelpunkt seines Wesens die Bildung, insofern damit die mögliche Erweiterung und harmonische Durchdringung aller Fähigkeiten und Erkenntnisse gemeint ist“, um auf so sorgsam  
 107 bereitetem Grunde dann seine beiden schönsten Eigen|schaften aufblühen zu lassen: Feuchterslebens Enthusiasmus für Goethe und die Hilfsbereitschaft, die jedem Talent freudig zu Diensten stand. „Seiner Begeisterung für die Kunst machte er, da er sich die eigene Begabung unbilligerweise selbst absprach, dadurch Luft, daß er sich dem Streben anderer aufs innigste anschloß . . . Er war mit der hingebendsten Liebe vorzugsweise dem Streben seiner Zeitgenossen, ihm näher Stehenden zugewendet. Auf die Bildung junger Talente einzuwirken, aber auch bei Werken, die ganz unabhängig von ihm entstanden waren und solche Hingebung nur irgend vertrugen, jede gute Seite hervorzukehren, jede Wendung, jeden Gedanken zur Geltung zu bringen, überall ein Tieferes vorauszusetzen, zu supplieren, zu ergänzen, sich ganz in das Fremde hineinzuleben, er war unermüdet in solch liebevollem Anerkennen. Diese seine Weise hatte für einzelne seiner Freunde sogar etwas Gefährliches, und ich selbst mußte auf der Hut sein, seine optimistischen Deutungen in bezug auf meine eigenen Arbeiten bei mir selbst auf ihre wahre Geltung zurückzubringen. Das ist, was ich das Wohlwollen des Mannes nannte. Und diese selbstvergessende Liebe war es, was ihm, verbunden mit seinen übrigen Vorzügen, den Stempel der vollkommensten Liebenswürdigkeit aufdrückte.“ Schöner hat kein Dichter je seinem Helfer gedankt, und das Denkmal, das er Feuchtersleben setzt, ehrt ihn selber noch mehr, denn wann hätte sich irgendein anderer Dichter sonst so sehr auf der Hut vor Lob gezeigt? Und wehmütig hört man seinen Worten an, wie der spröde Grillparzer, in einer zynischen Umgebung gezwungen, sein Herz zu verstecken, aufatmet, daß er es einmal sprechen lassen darf!

Grillparzer erzählt dann auch noch von der politischen Episode Feuchterslebens, der, als 1848 wieder einmal ein neues Österreich improvisiert werden sollte, von Doblhoff, der sich mit Männern des öffentlichen Vertrauens garnieren wollte, zum Unterstaatssekretär  
 108 im Unterrichtsministerium ernannt | zu werden sich beschwatzen

ließ, selber im voraus an eine Wirksamkeit nicht recht glaubend, wie sein Tagebuch eingesteht: „Ich bin für keine Aufgabe des Streits gemacht. Ich kann mich nur dann entwickeln, zeigen und wirken, wenn man mir vertraut ... Ich bin für keine Aufgabe gemacht, die nicht mit langsamer oder doch besonnener Folgerichtigkeit gelöst werden kann. Das Hetzen, das Überstürzen macht jeden Fortschritt unmöglich ... Ferner ist an kein reines Wirken zu denken, wenn man nicht seinem Gewissen, sondern dem ungestümen Drang einer lebhaften Majorität gegenüber verantwortlich gemacht wird. Wer leiten und schaffen soll, darf nie als bloßer Mandatar betrachtet werden; man muß ihm den Wirkungskreis freilassen, den man ihm aus Vertrauen zu seiner Einsicht angewiesen hat.“ Dies war nicht sehr wienerisch gedacht, Feuchtersleben fühlte das selbst. „Ich weiß,“ sagt Grillparzer am Ende seiner biographischen Skizze, „wie sehr die Annahme der von ihm bekleideten Stelle seinem Innern widerstrebte und daß man sein ganzes vaterländisches Gefühl in Anspruch nehmen mußte, um ihn zur Nachgiebigkeit zu bewegen. Er wäre für ruhige Zeiten der bestdenkbare Unterrichtsminister gewesen. Hier aber kam er mit etwas in Konflikt, was seiner Natur rein entgegengesetzt war: mit der Roheit. Wie er in dieser Zeit, wo jede Bitte eine Sturmpetition und jede Verweigerung der Anlaß zu einem Aufstande war, wie er also in dieser Zeit seiner Amtsführung gewirkt, wie weit er beharrt oder nachgegeben, bewilligt oder versagt hat, kann ich nicht angeben, denn seine Überhäufung mit Geschäften hatte eine Lücke in unserem Verkehr zur Folge. Aber das weiß ich, daß das Bewußtsein, nicht immer das Beste tun zu können und notgedrungen mancher seiner Überzeugungen untreu geworden zu sein, ihn getötet hat. Er ist vom Geiste aus gestorben.“

Lange Jahre, bevor Grillparzer in diesen Worten dem Abgeschiedenen einen Denkstein setzte, hat er den Lebenden in | Versen 109 besungen. Das Stammbuch der Gattin Feuchterslebens, der Baronin Helene, kam nach ihrem Tod an eine Nichte, Celeste von Poßbach, verheiratet mit Ludwig Bösendorfer, dem berühmten Klavierbauer, der dieses Andenken, als die Teure starb, seinem Freunde Ludwig Speidel überließ. Hier schrieb Grillparzer am 15. Juli 1837 ein:

Nur halb zu wissen ist, man weiß, bedenklich.  
 Doch wer die eine Hälfte kennt von einem Ganzen,  
 Das innig ist und eins, kennt auch die zweite.  
 Nun hab ich den in meiner Brust erkannt,  
 Von dem Du bist die eine sel'ge Hälfte,  
 Und darum – schein ich gleich nur halb berechtigt,  
 Erkühn ich mich, Dich zu verehren ganz.

Den ganzen Grillparzer, den lyrischen, wenn wir sonst kein einziges Gedicht von ihm hätten, könnte man aus diesen sieben Zeilen erraten, worin einem nicht eben seltenen, ja fast banalen Gedanken in dem Augenblick, wo wir das Gefühl, das er verstecken soll, durchbrechen spüren, ein poetisches Licht aufgeht; und ist das „in meiner Brust erkannt“ nicht Shakespeares würdig, des Shakespeare der Sonette, die Mühe des Pedanten jedoch, mit der dabei möglichst prosaisch getan wird, wieder ganz dieser vor sich selbst scheue Grillparzer, der in das geheime Fach, das seine boshaften Einfälle verwahrt hielt, am liebsten gleich auch noch sich selbst in Person eingesperrt hätte? „In seltsamerer Laune,“ sagt Speidel, „mit dem Umweg über den Gatten, scheint nie eine Liebeserklärung gemacht worden zu sein.“ Und er fügt hinzu: „Wie vor einem Ideal wird er jedesmal, wenn er von Feuchtersleben spricht, so warm und beredsam. Von allen Menschen, die er gekannt, hat Grillparzer diesen Mann am höchsten geschätzt, und wenn das Gespräch auf ihn kam, wichen von seinen Lippen alle jene spöttischen Dämonen, die seine Rede oft so bitter machten.“

Jenes Stammbuch enthält, wie Speidel berichtet, auch allerhand  
 110 von Schwind, darunter, „reizend und anheimelnd in | jedem Strich,  
 eine blasse, wie hingeträumte Bleistiftskizze: ein Mann und eine  
 Frau sitzen einander an einem Kamin gegenüber, auf dem eine  
 Kaffeemaschine und eine Lampe stehen, der Mann im Schlafrock  
 mit der türkischen Pfeife, im Lehnstuhl bequem in einem Buche  
 lesend; die Frau in leichter Haltung an einem Rocken spinnend,  
 mit dem Blicke den Mann suchend. Wir sehen in diesen beiden  
 Figuren Feuchtersleben und seine Frau. So müssen sie gelebt haben,  
 so müssen sie glücklich gewesen sein.“ Aber fad muß es gewesen  
 sein, mag Jugend da sagen. Denn Jugend weiß noch nicht: Glück  
 ist immer fad.

„Man wird zu allem geboren; warum nicht auch zum Reinmenschlichen? Gewiß, es gibt geborene Menschen, wie es geborene Poeten gibt!“ Auf diesen Spruch Feuchterslebens sich berufend, hat Hebbel ihn selber einen „geborenen Menschen“ genannt, und Grillparzer wird ihm beigestimmt haben, ohne sich aber deshalb gleich auch mit der Erklärung einzuverstehen, die Hebbel nun von solchen „geborenen Menschen“ gibt: „In dem reinen Menschen wiederholt die Natur gewissermaßen sich selbst, sie läßt den allgemeinen Grund über die Besonderheiten, die auf ihm erwachsen, hervortreten und enthält sich des Individualisierens, soweit sie kann. In der Regel verfährt sie umgekehrt und muß es auch tun, um die Welt nach allen Richtungen zu erschöpfen; der Künstler ist nur Künstler, der Held nur Held, weil der eine ganz im Bilden und Darstellen, der andere im energischen Handeln aufgeht . . . Aber sie bedarf auch wieder der stillen Sammlung im Knotenpunkt, und einen solchen gewinnt sie nur im reinen Menschen, der den Ring abschließt. Daß dieser sich in keinem einzigen Gebiet schöpferisch erweisen wird, versteht sich wohl von selbst; er muß notwendig aufs Empfangen und Widerspiegeln beschränkt sein und jener Kristallkugel gleichen, die man zuweilen in einem norddeutschen Park angebracht sieht. Sie nimmt das Bild der Landschaft in sich auf und gibt | es 111 treu zurück, fügt ihr aber nichts hinzu als die Verklärung.“ Dieses „nichts als die Verklärung“ sieht Hebbel ähnlich, unsereinem wäre die Verklärung alles. Und die in den Paralipomenen zum Faust so geheimnisverheißungsvoll auftauchende Frage nach dem „schaffenden Spiegel“, von dem Leibniz, ja der Cusaner schon wußte, war ihm offenbar unbekannt und, selber durchaus ein Spezificum, kann er sich sogar einen „geborenen Menschen“ also nicht vorstellen, ohne gleich auch aus ihm wieder einen Spezialisten zu machen. Es ist der Witwe Feuchterslebens im Grunde nicht zu verdenken, daß sie mit Hebbels Charakteristik unzufrieden war, nicht bloß, wie Emil Kuh meint, „weil keine Fanfaren darin hörbar wurden“, sondern weil die „unbedeutende Frau“, zu der sie dafür sogleich von Kuh zur Strafe prompt ernannt wurde, mit den klaren Augen der Liebe sah, daß alles, was Hebbel da vorbrachte, noch so klug und an sich auch wahr, doch an Feuchtersleben und schließlich sogar an

Hebbels eigener tiefsten Empfindung von ihm vorbeigeredet war, ganz dicht vorbei. Grillparzer hinwieder, der ihn wirklich „in seiner Brust erkannt“, doch überhaupt eher ein Traumichnicht, bedachte sich, alles über Feuchtersleben frei herauszusagen, weil es für sein Gefühl vielleicht doch gar zu sehr nach Eigenlob geklungen hätte. So wirkten die wohlabgewogenen, in der Tat nicht im mindesten fanfaronierenden Fürsprachen Hebbels und Grillparzers wenig, die Gesamtausgabe ward nicht gelesen, Gott beschütze jeden toten Dichter vor seinen Freunden! (außer den falschen, die sich selber an ihm hinaufzurühmen hoffen), Feuchtersleben blieb der Diätetiker der Seele, seinen Namen kennt heute kaum einer von allen, die noch gern von Zeit zu Zeit das liebe Lied anstimmen: Es ist bestimmt in Gottes Rat!

112 Ich sagte, Grillparzer hätte, von Feuchtersleben sprechend, vielleicht den Ton herabgestimmt aus Angst, es möchte nach Eigenlob klingen. Und wirklich: mit einem leisen Druck an | Feuchtersleben, die Grundelemente nur ganz wenig schüttelnd, so daß sie sich ein kleines bißchen anders mischen, hat man Grillparzer. Man kann Grillparzer einen menschlich mißlungenen Feuchtersleben nennen oder Feuchtersleben einen an Begabung zu kurz geratenen Grillparzer. Daher sah jeder von ihnen zum anderen wie zum eigenen Ideal empor, und jeder mag den anderen zuweilen als einen stillen Vorwurf für sich empfunden haben. Grillparzer hatte das Glück, daß ihm, wie stark er rang, nie ganz gelang, mit sich fertig zu werden, er ward den Dämon nicht los; Feuchtersleben, dem es gelang, wird ihn oft genug im stillen beneidet haben. Die letzte Höhe noch über ihnen beiden, auf der das Gute vom Schönen unzertrennlich ist, auf der der Dämon, nicht erstickt, nicht einmal eingeschläfert, frei dem Gewissen gehorcht, auf der der Löwe mit den Lämmern weidet, die Paradieseshöhe vollendet in sich ruhender Kunst, auf der Phidias, Dante, Shakespeare, Grünewald, der alte Rembrandt und Johann Sebastian sich selig ergehen, zu der Goethe schon immer so sehnsuchtsvoll emporschaut, bis er sie mit Pandora, den Wahlverwandtschaften und dem zweiten Faust betreten darf, der Hölderlins ungestillt immer gieriger aufflackerndes Verlangen erst im erlösenden Wahnsinn naht, sie wußten die beiden sich versagt,

und Grillparzer scheint auch gewußt zu haben, warum. Grillparzer hat den Dämon in sich nicht bändigen können, nicht bändigen wollen, als Künstler gar nicht bändigen dürfen, weil ihm bewußt war, daß er ihn brauchte, denn auch er wäre sonst erloschen, auch er wäre, wenn er sich nicht immer wieder in ein Dumpfes, Unreines, fast Grauenhaftes, ihm selbst Unheimliches, ja widerwärtig Verhaßtes, doch innerlich Unentbehrliches, das seiner Natur, die lieber gut und heiter und still gewesen wäre, beigemischt blieb, gerettet hätte, erdrückt worden durch die Wucht einer niedermachenden Last; den lyrischen Atem nahm sie ihm ja. Von ihr ist Feuchtersleben erdrückt worden, sie hat den Dichter zerrieben. Nur einer in Österreich | hat sich von ihr, und ohne Flucht zu Dämonen, frei 113 gerungen, Stifter, auch der erst ganz zuletzt, im „Witiko“; er hat das furchtbare Ringen bezahlen müssen mit dem Leben selbst: noch im „Nachsommer“ spürt man immer wieder, wie’s ihm zuweilen den Hals einschnürt, erst im „Witiko“ hat er die furchtbare Last abgeworfen: die Last einer übermächtigen Tradition, die Last eines zu schweren Erbes, die Last einer erstickenden Bildung.

„Amerika, du hast es besser!“ In einem Brief Goethes an Zelter steht dieses Gedicht zuerst, und mit Recht: denn lag es auch seit Jahren schon keimend in Goethe, Zelter hat es erst geweckt: durch zwei Bemerkungen. Eine davon galt Bach, dessen „Originalität“, so bewundernswert, dennoch auch „dem Einflusse der Franzosen nicht entgehen“ kann; freilich sei’s nicht schwer, ihm diese Spuren des Fremden abzunehmen „wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar drunter!“ Das fand Goethe ein „gewichtig Wort“, und er drängt nun den Freund, sorgsam in Bach „den französischen Schaum“ von dem deutschen Grundelement abzusondern. Die zweite Bemerkung aber, nämlich, daß der Leser von Gedichten Goethes sich vor allem an die „Diktion“ halte, verdroß den Alten sehr: er empfand es arg, daß auch seine „Diktion“ nur ebenso wieder zu „Schaum“ auf Gedichten anderer würde, da doch ihm, je mehr er alternd zu ganz reinen Einsichten in Natur und Kunst reifte, nur noch „die Einfalt, das Einfache, das urständig Produktive“ galt. Diesen echten Gehalt aller Kunst nun immer gleich wieder von dreisten Nachahmern aufgegriffen und auch wie-



der in Schaum zerrinnen, in Diktion überwuchern zu sehen, ließ einen Grimm in ihm erwachsen, der sich in jener Verwünschung „unseres Kontinents, des alten“ entlud. „Unnützes Erinnern und vergeblicher Streit“ scheint dem Achtundsiebzigjährigen da jede Tradition, und die Kinder Amerikas preist er, wenn sie dichten:  
 114 bewahrt vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten! Wie | gewaltig muß also doch auch er, selbst er, unter dem Joche der Tradition aufgestöhnt haben, an deren unerträglicher Last auch ihm oft genug seine beste Schaffenskraft zusammenbrach! Denn wie viele Gedichte Goethes, selbst Goethes, sind es denn, die nichts enthalten als das urständig Produktive von ihm, und gar kein „Erinnern“, auch keins an den Nachhall seiner eigenen Produktion? Selbst er hat den Fluch erleben, erleiden müssen, zu dem der bildenden Kraft der Segen einer alten Tradition, einer überwachsenen „Bildung“ wird. Und zwischen diesem Segen der „Bildung“ und ihrem Fluch ein wunderliches Kompromiß zu schließen, dies ist es im Grunde, was sein Klassizismus versucht.

Drei Funktionen soll in sich der Dichter heute vereinen: von ihm wird gefordert, Einfall, Anfang und Deutung zugleich zu besorgen, Orakel, Seher und Verkünder in einer Person zu sein! In Urzeiten Griechenlands sehen wir aller Kunst Elemente[,] noch alle drei[,] rein voneinander geschieden. Herodot erzählt vom Orakel, das die Satrer hatten, auf hohen Bergen in verschneiten Wäldern wohnend. Sie hatten es, wie man Quellen oder Kohlen oder Silber hat, als Geschenk der Natur. πρόμαντις δὲ ἡ χρέωσα: eine Seherin muß bestellt werden, die nun, in Krämpfen horchend, den Schrei, der von unten her aus Göttermund grausigen Schlünden entdampft, mit schäumenden Lippen auffängt. Die Besser aber, ein besonderer Stamm der Satrer, εἰς οἱ προφητεύοντες τοῦ ἱεροῦ, sie haben das Vorrecht, die Verkünder zu stellen, die, rings um die wilde Seherin geschart, das Stammeln und Stöhnen der zuckenden belauschen, das Geschwirr von irr flatternden Lauten erhörchen und daraus weissagen. Und so wie bei Herodot tritt auch im Jon des Euripides der König, als er λαβεῖν μαντεύματα will, in den Tempel mit der Frage: τίς προφητεύει θεοῦ, wer übt hier das Amt des Propheten Apolls, das Amt des Ausdeutenden? Der Diener antwortet: Die um

den Dreifuß stehen, Edelste Delphis, durchs Los bestimmt. Und der König ist es zufrieden: | Καλῶς, ἔχω δὴ πάνθ' ὅσων ἐχρήζομεν; 115  
gut, da hab ich also alles, was wir brauchen. Denn damit sind der Weissagung Elemente gesellt. Der Prophet, der Dichter, muß in jener Zeit also durchaus nicht selber orakeln, es ist nicht seine Sache, daß ihm was einfällt, den Einfall empfängt die Seherin aus den Schlünden, ihr wird er eingesagt, und am Dichter ist's dann nur, ihn auszusagen. Ganz so ruft noch Pindar in einem Fragment: μαντεύεο Μοῖσα, προφατεύςω δ' ἐγώ, sag mir ein, Muse, aussagen werd ich's! So rief schon Homer: Μῆνιν ἄειδε θεά und Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα. So heißen im Timaeus Platos die Propheten, die Dichter τῆς δι' αἰνιγμῶν φήμης καὶ φαντάσεως ὑποκριταί: die Deuter, Ordner, Richter, die kritischen Interpreten sind die Dichter, der Einfall ist nicht ihre Sache, sondern den Einfall, der ihnen vorgelegt wird, auszulegen; Kritik ist zunächst in den Anfängen der Dichtung ihr Amt, sie sondert die zuströmenden Fluten der Eingebung, sie staut sie, wählt und hebt aus dem Dampf ein sichtbares Bild heraus. Denn dies gilt dem Griechen am höchsten: nicht daß er die Fieberschauer der Eingebung empfangen, sondern daß er sie deuten, klären, bilden und dadurch erst lebendig gebrauchen können lerne: das ist es, was er προφητεύειν nennt, weissagen. Und noch ganz griechisch, urgriechisch spricht auch der heilige Paulus zu den Korinthern, in jenem vierzehnten Kapitel des ersten Briefes, das den jungen Goethe so mächtig erregt hat. Weissagen stellt auch er voran: „Strebt nach dem Geiste, mehr aber noch weizusagen!“ Die Macht der Eingebung unterschätzt er nicht, doch wer in Zungen redet, erbaut sich nur selbst, aber wer weissagt, erbaut die Kirche. Lebloses kann auch tönen, so die Flöte, so die Zither, wenn aber die Deutung des Tones fehlt, wer kann erkennen, was eigentlich geblötet und aufgespielt wird? Wenn die Trompete nicht deutlich klingt, wer hört, daß sie zum Krieg bläst? Und so ἐάν μὴ εὖσημον λόγον δῶτε, wenn ihr nicht in wohlgestalteten Worten sprecht, redet ihr in den Wind! Und wieder höchst griechisch | scheidet er nun sehr 116  
scharf πνεῦμα, den Einhauch von oben, das was den Alten aus dem μαντήριον dampfend über die Mantis kam, vom νοῦς, der von jenem Einhauch nun erst Gebrauch macht, der aus ihm weissagt. Beide will

Paulus, beide zusammen: προσεύξομαι τῷ πνεύματι, προσεύξομαι δὲ καὶ τῷ νοῖ. ψαλῶ τῷ πνεύματι, ψαλῶ καὶ τῷ νοῖ. Wenn einer aber aus der pneumatischen Eingebung spricht, dann muß er einen haben, der es auslegt; ἐὰν δὲ μὴ ᾖ ἑρμηνευτής, σιγάτω ἐν ἐκκλησίᾳ, fehlt der Eingebung der Dolmetsch, so schweige sie! Ein kräftiges Amen hätte Plato dazu gesagt, während der junge Goethe, nur um Eingebung bang, um die Kraft zur Deutung unbesorgt, dagegen aufschreit: „Pneuma, Pneuma, was wäre Nus ohne Dich!“ (in einem Jugendaufsatz über „Zwo wichtige bisher unerörterte biblische Fragen“, 1773).

Auf den εὖσημον λόγον dringt Paulus: daß der Inspiration, dem Andrang von Ahnungen, der reißenden Flut schöpferischen Aufwallens zuletzt ein sichtbares, deutliches, festes Zeichen entquillt, Bild, Gestalt, Form. Es ist eben das, was Pindar ἐπικρατεῖν δύνασθαι nennt, bewältigen, bannen, beherrschen können. Denn schöpferischen Zeiten junger Völker bangt nur, wie sie dem Überdrang von zustürzenden Eingebungen genug stauende Kraft, um nicht selber davon fortgeschwemmt zu werden, aufbringen sollen. Davor bangt dem jungen Goethe nicht mehr; er fühlte sich selbst im Sturm genialischer Fülle ganz sicher, niemals überrannt zu werden. Bang war ihm aber schon damals, ob es an Einfällen immer reichen, ob die Kraft des urständig Produktiven in ihm dem Druck des Erbes standhalten, ob das Bild nicht von der Bildung erdrückt würde. „Pneuma, Pneuma, was wäre Nus ohne Dich?“ Die beste Antwort darauf ist Feuchtersleben.

117 Hebbel, wenn er ihn den geborenen Menschen nennt, unterschätzt den Dichter in ihm, und wenn er ihn dann aber im selben Atem mit jener Kristallkugel vergleicht, die das Bild der Landschaft in sich aufnimmt, um es treu zurückzugeben, | aber ihm nichts hinzufügt als die Verklärung, überschätzt er ihn zugleich wieder. Wem immerhin ein gutes Dutzend ganz rein eingegebener, rein aufgefangener, rein durchgehaltener, rein ausgewogener, rein in sich abgeschlossener, in ihrer Art also vollkommener Gedichte gelungen ist, der steht aufrecht; man zähle doch einmal nach, von wie vielen deutschen Dichtern nach Goethe dies gesagt werden kann. Sein Einfall hat niemals den hohen Schwung Pindars, Shakespearescher

Sonette, von „Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!“, vom Schwager Kronos oder der Marienbader Elegie, er hat nicht die gewaltige Wölbung von Oden Klopstocks oder Hölderlins, er hat nicht den magischen Sternenglanz von Poes „Song to Helen“, noch das geheimnisvolle Licht der Hymnen von Novalis, noch die Trunkenheit von Rimbauds „Bateau ivre“, doch fast immer ist jedenfalls ein Einfall da; der Einfall wird nicht, wie das gemeinhin neuere Dichter gewohnt sind, erst herbeigeholt, er kommt über den Dichter, wir hören dem Dichter an, daß er in Zungen zu reden beginnt. Freilich fällt ihnen dann bald der Dichter selber ins Wort, mit seinem Kunstverstand, mit Kunstabsichten. Und da spricht denn der Einfall nicht mehr, bald spricht aber auch der Dichter nicht mehr, kaum ist Pneuma verstummt, so verstummt auch Nus, und nur noch die „Diktion“ spricht, die „Diktion“ einer überlauten Bildung. Hätte Feuchtersleben wirklich die Kraft gehabt, seinem Einfall, wie Hebbel ihn beschuldigt, nichts hinzuzufügen als die Verklärung, er wäre der größte Dichter jener Zeit, er wäre weit größer als Hebbel. Aber sein Einfall hat selten den Atem, den plötzlich dreinfahrenden Zwischenrufen der „Diktion“ standzuhalten, und so verschwindet oft genug der Gehalt der Eingebung im Schaum, den die Bildung schlägt.

Aber gerade darin ist Feuchtersleben wie kaum ein anderer typisch für das Schicksal der österreichischen Dichtung, einer alten Dichtung, die wieder jung werden, aber dabei nichts | verlieren, 118 nichts vom großen Erbe preisgeben will (oder wollte, wird man ja jetzt vielleicht bald sagen müssen).

Mit ausgeruhter Kraft hatte sich der augenfrohe Gestaltungsdrang des fränkischen Stammes, dieser geborenen Bildner, in Goethe, hatte sich der Alemannen sinnender Ernst in Schiller vollendet. Nun nahm ein neues Volk, von Erinnerungen unbeschwert, mit Leidenschaft nachholend, das Wort: durch Josef Nadlers zurechtweisendes Buch über die „Berliner Romantik“ haben wir erkennen gelernt, daß die Berliner Romantik eine Heimkehr von Auswandern, der Einzug von Kolonisten ins alte Vaterland ist. Bayern und Österreicher haben es schwerer. Auf ihnen liegt zu viel. Es ist an anderthalb Jahrtausend her, daß der heilige Rupert in unseren Wäl-

dern und unseren Herzen zu roden begann. Wir lernten arbeiten, wir lernten beten, wir lernten singen und sagen, wir lernten Latein, wir lernten Tag um Tag, Geschlecht um Geschlecht, Jahrhundert um Jahrhundert immer wieder von neuem was lernen. Und dann hatte diese stille große Benediktiner-Kultur auch noch Raum und Macht genug, den Humanismus aufzunehmen, einzunehmen und mit sich verwachsen zu lassen. Und ihre gewaltigste Zeit kam, als sie sich unter dem glühenden Anhauch spanischer Frömmigkeit, von eifernden Dominikanern und gelenken Jesuiten erregt, beschwingt in die Höhe, die Breite, die Weite des weltumfassend Himmel und Erde, Lust und Leid, Rosenblühen und Kreuzesbluten in ein einziges Spiel von Todesernst verschlingenden Barock zu wagen die Kraft fand. Anderthalb fast durchaus von Kriegsnot und Kriegslärm dröhnende Jahrhunderte hindurch hat Benediktinerbarock und Jesuitenbarock gewährt, ein staunenswertes Wunder an Kultur, aber fast bis zur Erschöpfung der bayrischen und österreichischen Kraft. Wie stark muß dieser bayrisch-österreichische Stamm doch sein, daß er auch in dieser Erschöpfung Atem genug behielt, ganz zuletzt  
 119 noch geschwind den kleinen Wolfgang Amadeus aufzubringen! |

Bayern und Österreicher haben unter allen deutschen Stämmen die schwersten Zungen. Barock hat auf Aug und Ohr und das Tanzbein gewirkt, es war die Kunst beseelter Sinnlichkeit. Nun kommt mit dem Bürgertum ein neuer Menschenschlag empor, ein redender. Es sind sitzende, nahnachtige, sinnende Menschen. Das Leben der Nation geht nicht mehr in weiten Kirchen, auf offenen Plätzen vor, sondern in engen Stuben. Das Wort kommt empor. Mit der Französischen Revolution beginnt ein Zeitalter des Worts. Vom Bilde weg umzulernen zum Wort wurde den schweren Zungen der Bayern und Österreicher jetzt zugemutet. Sie denken langsam, meint von ihnen der redende Mensch. Er irrt. Sie waren nur über ein Jahrtausend gewohnt gewesen, in Gebärde, Ton und Bild zu denken. Sie wußten noch gar nicht, daß man es auch in Worten kann. Sie mußteten sich erst aus ihrem Wesen reißen, um es zu lernen. Die ersten Boten, die die neue bürgerliche, eine redende Kultur nach dem Süden brachten, sind fast durchaus Entwurzelte gewesen. Und daher auch die merkwürdige Haltung des Südens zu dieser

neuen Botschaft: er fühlt sich ihr nicht gewachsen und eben um dieser seiner Unzulänglichkeit willen ihr im Grunde doch überlegen. So stand Grillparzer zum Norden: nicht ohne verärgerten Neid, aber tief bei sich unerschütterlich gewiß, daß wir dafür etwas Besseres haben. Und insgeheim stimmten alle den Worten Feuchterslebens zu: „Es ist kaum zu viel gehofft, wenn wir, insofern überhaupt eine Wiedergeburt der deutschen Dichtkunst bevorsteht, dies von Österreich aus verheißen ... Hier gilt der klare Menscheninn, hier ist Volksgefühl für lebendige Poesie.“ Vielleicht hat er damit vor allem auch sich selber ermutigen wollen! Er hätte sich nur dieser unmittelbaren Empfindung anvertrauen und getrost der lebendig zufließenden Eingebung überlassen müssen! Er war ein geborener Dichter, aber mit einem zu großen Wissen um die Kunst. Aber eben darin, wie seine Lebensfülle quellender Einfälle, so rein, so | 120 stark, unter der lastenden Wucht einer übermächtigen Tradition schwand, ist er eine symbolische Gestalt Österreichs, dem eine zu große Vergangenheit Aufgaben von einer Höhe zuwies, daß ihm keine Kraft zur Gegenwart mehr übrigblieb. Hier war „Erinnern“ nicht bloß „unnütz“, es war lähmend.

Goethe klagt: „Wir werden in einem künstlichen Zustand geboren“, und schildert nun, wie wir alles tun, diesen künstlichen Zustand dann selber nur immer noch mehr zu „bekünsteln“. Österreichs Geschichte ist das merkwürdigste Beispiel einer solchen alles überwachsenden „Bekünstelung“, die zuletzt von lebendigsten Völkern nichts übrigließ als die Todesstarre seiner Bureaukratie. Daher seit hundert Jahren die namenlose Sehnsucht des Österreichers nach Natur, seinem verlorenen Paradiese. Wir wundern uns, wenn Grillparzer jenen Versuch, uns ein Bild Feuchterslebens zu geben, zunächst damit beginnt, daß er von der Ehe des Freundes spricht, und jenes Gedicht ins Stammbuch der Baronin Helene macht uns noch neugieriger auf sie. Feuchtersleben hatte sich diesen guten Genius vom Lande geholt, instinktiv war seine Heirat schon eine Flucht aus dem künstlichen Zustande des Barons, er öffnete sein Fenster und ließ Luft herein. In der Schilderung einer Freundin des Hauses, deren Brief Feuchtersleben in einen den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten nachgeflochtenen Kranz von Aufsätzen

aufgenommen hat, steht sie leibhaft und seelenhaft vor uns: „Von Adam stellen wir uns vor, daß er gleich als erwachsener Mann zur Welt gekommen sei, mit Kindersinn, ohne Kultur, doch als Mensch fertig, ja vollkommener als ein anderer. Wenn Du Dir die Eva ebenso dächtest, so hättest Du so ziemlich – Helenen. Harmonisch und reich von der Natur begabt, ohne durch schlechte oder gute Erziehung gelitten zu haben, ungeübt, aber auch ungetrübt durch die Chancen des Weltlebens, ist sie in häuslicher Stille zu einer inneren Kultur gediehen, die in ihrer Art vielleicht einzig ist. Ein  
121 bis zur Höhe des Kunst[sinnes] herangebildetes enfant gâté de la nature – wie ich mir eine Tochter des antiken Griechenlands dächte, die man plötzlich in unsere Sozietät verpflanzte. Für alle die Rücksichten, Selbstverleugnungen, Zartheiten und Malicen, welche aus unseren künstlichen Zuständen entspringen, hat sie keinen Sinn; man muß durchaus wahr sein, um ihr klar zu werden . . . Dazu ihre gesunde Lebhaftigkeit, die ihr das Empfinden als letzte Instanz und das Betrachten als krank erscheinen läßt! Ihr wird daher auch die Selbstbeherrschung schwer, weil sie im Innersten empfindet, daß ihr Selbst gut ist und gesund, daß sie es eher walten lassen sollte als zu beherrschen braucht. . . . Behandle sie nach diesem Maßstabe und erfreue Dich der schönsten Perle menschlichen weiblichen Wertes!“ Hier erblicken wir diese Frau ganz und erblicken zugleich, was dem Manne fehlte. Richtige Männer heiraten immer das, was ihnen selber fehlt. Und auch als Ehemann wieder ist Feuchtersleben eine symbolische Gestalt Österreichs: denn begegnen wir einem wohlgeordneten Mann in diesem Lande, so mögen wir nur gleich nach der Frau fragen, der er’s verdankt, und bleibt einer auf halbem Wege liegen und erreicht sich nicht, so hat ihm die Kraft gefehlt, seine Frau zu finden. Denn Natur, in den Männern verkümmert, weil auf ihnen eines zu gewaltigen Erbes niederdrückende Bürde liegt, ist in unseren Frauen noch ganz rein und frisch geblieben.





## Grillparzer

Am 15. Januar 1872 fühlte sich Grillparzer unwohl. Er hatte das Jahr zuvor seinen achtzigsten Geburtstag noch mit Fassung ertragen und zur verspäteten Begeisterung Wiens gute Miene gemacht. Fast taub, so schlecht sehend, daß er nur noch ganz großen Druck lesen und sich mit den müden Fingern auf dem geliebten Klavier kaum mehr zurechtfinden konnte, gab er, immer schon ein Raunzer, auf die Frage nach seinem Befinden seit Jahren zur Antwort: „Es geht mir lausig“; und sein Arzt war die Bitte gewohnt, ihm lieber „eine gute Dosis Zyankali, Blausäure oder dergleichen zu verschreiben“, das wär das beste! Immerhin saß der ergeben Alternde dann aber wieder getrost im Lehnstuhl, die Beine über einen Sessel ausgestreckt, den nach rechts geneigten Kopf mit der Habsburger Lippe und den guten blauen Augen, deren milder Glanz ganz jung geblieben war, in die beredten Hände gestützt, vor sich hin „simulierend“; und kam Besuch gar von Frauen, so war er in guten Stunden noch ganz diese wunderliche, bezaubernde, doch auch fast unheimliche Mischung eines ernsten, innigen, sehr hohen Menschen mit einem ruchlosen Spötter, dem es nicht darauf ankam, auch was er tief verehrte, zu vernichten, bloß um einen guten Spaß zu machen. Er konnte von seiner geliebten Kathi sagen: „Ja, sie ist ein Engel, aber wenn man halt gar keinen Verstand hat!“ Oder auf die Frage, wie’s denn jetzt in Österreich, von dem sein Herz nicht abließ, gehen wird: „Abwärts gehts von selbst!“, was ihn übrigens nicht abhielt, immer noch „des Kaisers zu sein“, eben des Kaisers, dessen System diese Worte so gut ausdrücken. Oder über Emil Kuh, den Hebbel-Freund: „Der Kuh ist ein Ochs!“ Und von einem anderen: „Ja, ich weiß nicht, ich fürcht, es kommt noch heraus, daß er ein Esel ist.“ Hier spricht überall ein klassischer Wiener, aber man versteht dann, daß das Wesen, das ihn am besten gekannt hat, die

Kathi, einmal aus|rief: „Gottlob, daß es keinen zweiten Menschen 123  
gibt wie Grillparzer!“ Mit einem Menschen wie Raimund zu leben,  
mag auch nicht leicht gewesen sein, und mit Nestroy vielleicht noch  
weniger, aber daß es ein Mensch, in dem ein Raimund und ein  
Nestroy ganz enge nebeneinander hausten, auch nur selber so lange  
mit sich aushielt, ist erstaunlich; er litt an sich selber viel tiefer  
als an allen den spitzen Bosheiten der Zensur und den stumpfen  
der Wiener Wurschtigkeit zusammen. Mit solchem melancholisch  
verstörten Vater und der nur in Musik lebenden Mutter, die der  
junge Dichter eines Abends erhängt fand, war jener innere Nestroy  
vielleicht allein noch seine Rettung: der hielt das Physische zur  
Not beisammen, so konnte der Eltern furchtbares Erbe gefahrlos  
in Talent explodieren.

An jenem einundachtzigsten Geburtstag fühlte sich der alte  
Herr noch matter als gewöhnlich. Um 11 Uhr kam der Diener  
des Burgtheaters mit den Tantiemen vom letzten Quartal. Es  
war wenig. Und die Kathi nahm dem Diener das Buch ab, um  
nachzusehen, wieviel denn aber der Herr von Bauernfeld für das  
abgelaufene Quartal bekam. Es war viel mehr. Das ärgerte die  
Kathi. Da lachte Grillparzer. Die Tage darauf ward er immer  
schwächer, er war nicht eigentlich krank, es ging nur langsam das  
Lebenslicht aus, er hörte nach und nach auf, und nach sechs Tagen,  
an einem trüben Sonntag, dem 21. Januar 1872, um halb 3 Uhr  
nachmittags, war er auf einmal tot. Kathi stand dabei. Es gingen  
sehr viele Menschen mit der Leiche. Viele gingen mit, weil sie sich  
an das Gedicht erinnerten: „Glück auf, mein Feldherr, führe den  
Streich!“ Und viele gingen wieder mit, weil er ein Opfer des alten  
Österreich war, und weil er im Herrenhaus immer sitzenblieb, wenn  
der Windischgrätz bei einer Abstimmung aufstand, aber wenn der  
Windischgrätz sitzenblieb, aufstand; und auch weil er gegen das  
Konkordat gestimmt hatte. Viele gingen aber auch mit, weil sie  
überhaupt mit jeder schönen Leich | gingen. Schad, daß er nicht 124  
mehr reden konnte: für seinen inneren Nestroy wäre es eine gute  
Gelegenheit gewesen, er hätt's ihnen ordentlich gesagt!

Für sein eigenes Gefühl war er ja längst tot. Er hatte sich  
schon 1838 begraben, nach der Premiere von „Weh dem, der lügt“,

bei der, als Dank für Ahnfrau, Sappho, Medea, den Ottokar, den treuen Diener, Hero und Traum ein Leben seine lieben Wiener, mit dem Adelsmob in den Logen voran, den Dichter ausgezischt und ausgehöhnt hatten. Er dachte dies mit seinen siebenundvierzig Jahren eigentlich nicht mehr nötig zu haben und zog lieber aus diesem Leben fort, in den vierten Stock der zweiten Stiege des v. Gluderschen Hauses in der Spiegelgasse hinauf. Damit war beiden geholfen, ihm und der Stadt: sie störten einander nicht mehr. Er war bald so vergessen, daß, wenn er an schönen Tagen einsam in der Menge ging, nach seiner Gewohnheit gestikulierend und laut mit sich redend, auffällig schon auch durch den kleinen goldenen Knopf, den er im durchstochenen Ohr trug, sich wohl mancher nach dem wunderlichen alten Herrn, mit dem es nicht ganz richtig schien, umsah, doch keiner in ihm den Dichter der Ahnfrau vermutet hätte, die ja noch immer am Allerseelentag fast so berühmt war wie „Der Müller und sein Kind“. Es hat erst einer von draußen kommen müssen, Laube, der den erstaunten Wienern nicht bloß sagte, sondern zeigte, daß sie da den stärksten Dramatiker der Zeit hätten. Einem „Hiesigen“ hätten sie's auch gar nicht geglaubt. Und erst als dann über Nacht auch noch ein neues Bürgertum emporkam, ein nicht ganz echtes, das es gerade deshalb um so eiliger hatte, seine frische Herrlichkeit mit allem, was gut und teuer war, auszustatten, zog man den verkannten, verstaubten, verschollenen alten Dichter hervor, um ihm einen neuen Glanz zu geben, zugleich auch zum Beweise, wieviel gerechter, kunstsinniger und hilfreicher doch dieses aufgeklärte Geschlecht war. Er hatte sich  
125 sein Leben lang alles gefallen lassen, so ließ er es | sich auch noch gefallen, daß in seinem Ruhm dieses neue Wien jetzt ein Sonnenbad nahm. Er sprach im stillen wieder sein gewohntes „Sei's!“ und bat sich nur, wenn das schon einst wirklich einmal gar nicht mehr zu vermeiden wäre, wenigstens ein Reiterdenkmal für sich aus: denn er könne das lange Stehen nicht vertragen. Und dem huldigenden Besucher gab er, wenn er ihn, aufatmend, wieder entließ, noch an der Tür gern die Mahnung mit: „Werden S' nicht so alt!“

Laube hat einmal von Grillparzer gesagt: „Sein Werk war immer das Ergebnis innerer Notwendigkeit ... Es war ein Vulkan.“

Und an einer anderen Stelle: „Sein Talent war für ihn ein Dämon, welcher ihn zwang.“ Ich kann mir nun aber nicht gut vorstellen, daß ein Vulkan sich von einer Zensur verstopfen läßt, wär's selbst die Metternichs; und ich kann mir auch nicht gut vorstellen, daß ein Dämon aus Furcht vor einem Premierenskandal entweicht. Wir haben nur einen einzigen deutschen Dramatiker, der zuweilen die Höhe Grillparzers erreicht: Kleist. Es ist eine shakespearische Höhe. Auch Shakespeare ist auf ihr vor der Zeit verstummt. Das Verstummen Grillparzers ist nicht weniger grandios. Nur geht Shakespeare lautlos in die Nacht, Prospero schwört sein grauses Zaubern ab, bricht den Stab, und tiefer, als ein Senkblei je geforscht, läßt er sein Wunderbuch ertrinken. Grillparzer raunzt dabei noch ein bißl. Wenn der Dämon über einen österreichischen Dichter kommt, kennt man sich nie recht aus, ob man eigentlich weinen muß oder lieber lachen soll. Es ist noch ein Glück, daß der Dämon so selten über österreichische Dichter kommt: wir wissen es bisher ganz sicher nur von Grillparzer und Stifter. Und ein Glück ist auch, daß es selbst diesen beiden noch fast niemand angemerkt hat. Aber ob Shakespeare zuletzt, befreit, am Avon mit Gevatter Schneider und Schuster im Wirtshaus und daheim mit den beiden Töchtern, die kaum ihren Namen richtig unterschreiben konnten, zusammensitzt oder Grillparzer, die Hand am ver|geblich lauschenden Ohr, im österreichischen Herrenhaus, ihr Gefühl wird ungefähr dasselbe gewesen sein: ein beglücktes Aufatmen, sich endlich vor dem Dämon in Hut zu fühlen.

126

Zum lyrischen Gedicht und wohl auch noch zum epischen genügt, was Goethe „die Gabe von oben“ nennt: der Einfall. Der Dichter ist dabei nur ein Empfänger: er fängt auf, was ihm zuströmt, er hört ab und spricht aus, was ihm eingesagt wird. In Rimbauds „Bateau ivre“ etwa, vielleicht dem schönsten französischen Gedicht, ist der Dichter selber sozusagen überhaupt nicht vorhanden. Genügt es aber dem Dichter nicht, bloß eine solche Traufe für Einfälle zu sein und hat er die Kraft, den Einfällen von außen, von oben nun aus sich selber einen Damm zu setzen, der sie so staut, daß sie sich ballen müssen, dann wird das Gedicht dramatisch: darin, daß er einer auf ihn hereinbrechenden ungestal-

ten Gewalt seinen Widerstand entgegenwirft und sie durch seinen Trotz sich ihm zu stellen, an ihm abzurallen und so, da sie doch unter dem Druck der nachstürzenden Wogen nicht zurück kann, in die Höhe zwingt, entsteht dramatische Bewegung, und indem die beiden Ringkräfte sich messen, entsteht dramatische Gestalt. Das kann sich bei tröpfelnder Eingebung, für die der ordnende Wille leicht aufzubringen ist, ganz niedlich abspielen. Kraftgenies, unterm Schwall der Güsse von Eingebungen niedertaumelnd, unfähig, ebenso stark zurückzuschlagen, krachen zusammen. Ist aber der Dichter hinwieder reicher an einordnender Kraft als an zufließender Fülle, so verdunstet sie, zu stark gepreßt, und es bleibt auch wieder Gestalt aus. Jene kaum mehr erträgliche höchste Spannung, die nur entsteht, wenn ein Maximum an überflutender Eingebung auf ein ebensolches Maximum an widerstehender Gestaltung stößt, so daß, indem die beiden aneinander zerschellen, aus ihrem gemeinsamen Untergang die Schöpfung einer neuen Welt aufzugehen scheint wie im Lear, Othello, Hamlet, haben, allein durch die bloße Macht von

127 | Wort und Gebärde, ganz unter den Deutschen nur Grillparzer und Kleist zuweilen erreicht. Es gehört dazu nicht weniger, als daß dem Dämonischen, von dem sich der lyrische Dichter, beglückt, so durchaus überwältigen läßt, daß er selber zum bloßen Diktaphon wird, im dramatischen Dichter ein ebensolches Dämonisches entgegentritt, von ebensolcher Gewalt, so daß die beiden einander vernichten: am Ende des Dramas dieser Art ist die Welt, diese Welt der Bühne jedenfalls, von allem Dämonischen entleert, und sanft geht der Mond über einem Leichenfeld von Dämonen auf. Was, nebenbei bemerkt, ganz ungriechisch ist: in Platos Timaeus heißen die Dichter *tes phantaseos hypokritai*, die kritischen Richter und Interpreten des aus dem Orakel dampfenden dämonischen Einfalls, sie sind also die Sachwalter des erklärenden Verstandes, durch den der Dämon gebannt wird; hier wurzelt das Drama Goethes. Das Drama Shakespeares aber ist der Ausdruck einer Zeit, deren Mensch dem dämonischen Andrang von außen nichts mehr entgegenzustellen weiß, keinen Gott, kein Gesetz, nichts mehr als wieder einen Dämon, als den Dämon in der eigenen Brust; es muß darum immer mit einem Weltuntergang enden, aus dem nur höchst

selten ein Stern der Verheißung aufflammt, wie mit dem Fortinbras im Hamlet, mit dem Erwachen des Königs in der Jüdin von Toledo. Dann ahnen wir die Möglichkeit einer noch höheren tragischen Kunst, in der das Ergebnis nicht mehr Vernichtung sein wird und der Zauberstab zuletzt nicht mehr zerbrochen werden muß.

Grillparzer sagte zur Betty Paoli: „Meine Stücke haben mir wenig Mühe gekostet. Die Personen standen leibhaftig vor mir, ich sah sie wirklich; nicht ich ließ sie sprechen: sie sprachen zu mir, und ich brauchte nur ihre Worte niederzuschreiben . . . Der rechte Dichter ist nur der, in dem seine Sachen gemacht werden.“ Er war darum auch unfähig, nachher irgend etwas an seinen Stücken auszubessern, und es war ihm unerträglich, seine Stücke gespielt zu sehen; er hat sich | 128 seit der ersten Aufführung der Ahnfrau keines mehr angeschaut. Er war so froh, sie nur los zu sein, er wollte durch nichts mehr daran erinnert werden. Er ward ja mit ihnen sich selber los. Und als er sich endlich ganz los geworden war, ist er verstummt; nicht vor der Zensur, nicht aus Ärger über das ungnädige Publikum. Zensur und Publikum haben ihn nur vor der Verführung bewahrt, sich zum Dichter zu kommandieren, wenn die Dämonen schwiegen. Sie gaben ihm keinen Anlaß zu dichten, auch wenn ihm nichts einfiel. Ihnen verdankt er es, daß er ein ganz reiner Dichter blieb, vorderhand unter den deutschen der letzte, von dem man das noch sagen kann. Und ein gewaltiges Beispiel gab er, freilich ein unbefolgtes, auch dadurch, daß er durchaus der Versuchung widerstand, öffentlich der Stadt den großen Dichter vorzumimen; dies überließ er dem Nachbar Hebbel. Er aber freute sich, fortan nichts mehr zu sein, als dieser zuwidere, gern Spaß machende, mitunter etwas boshafte pensionierte Hofrat und in seinem geliebten Lope zu lesen. Er, wie Mozart, Schubert, Stifter, wie die großen Erscheinungen des alten Österreich alle, verheimlichten keineswegs, sondern trugen zur Schau, daß auch der höchste Künstler durchaus nichts anderes ist als der nächstbeste Quidam von der Gasse, nur daß sich auf ihn eben zufällig bisweilen immer wieder für eine Zeit der Genius niederläßt.

## Stifter

Im Sorrentiner Winter von 1876 auf 1877 keimte „Menschliches, Allzumenschliches“ in der ersten leisen Ernüchterung Nietzsches von seinem Wagnertraum, als er, aus Verzückung aufgeschreckt, nun das Enthusiastische, das Hymnische seines Wesens bei Verstand, Zweifel, Spott, Witz und Übermut in die Lehre gab, Rée hieß der Schulmeister, und sich zum erstenmal die Tugenden des Tageslichts ahnen ließ. Wirklich „Mittag des Lebens“ ist in diesem Buch: der große Pan schläft, und mit ihm sind alle Dinge der Natur eingeschlafen, „einen Ausdruck von Ewigkeit im Gesichte“; dieses Lächeln von Ewigkeit aus dem Schläfe der Natur hat so bezaubernd kein anderes seiner Bücher für mich. Hier schweigt der tiefe Widerstreit seiner inneren Möglichkeiten noch, sie ruhen einander in Armen, und er ahnt nicht, noch ahnen sie's, daß sie ihn zerreißen werden, wie den Aktäon seine Hunde, denn er ahnt noch nicht, daß er bei höchster Fähigkeit, alles in der Idee zu fassen, unfähig bleiben sollte, sich irgend etwas davon zur eigenen persönlichen Erfahrung, zur Gestalt, zum ruhig abgesonderten Besitz werden zu lassen. Niemals war er der Einsicht in alle Bedingungen für den „Glockenguß der Kultur“ näher als in diesem „Narrenbuch“, aus dem wir lernen sollen, „wie Vernunft kommt – zur Vernunft“. Und an einer Stelle darin hat man aufatmend wirklich das erlösende Gefühl, wenigstens die Vernunft der Kunst sei hier auf alle Fälle wieder zur Vernunft gebracht. Es scheint aber, daß diese Stelle gerade den Künstlern bisher unbekannt geblieben ist, noch immer. Sie handelt von der „Revolution in der Poesie“ und erkennt in ihrem Bruch mit der Tradition das Ende der Kunst. Schon sieht er sie von der Magie des Todes umspielt, gerade darin liegt ihr großer Reiz, ihre Macht über uns, wie doch auch erst von den absterbenden Hellenen das Hellenische ganz genossen worden sei.

„Den Künstler | wird man bald als ein herrliches Überbleibsel anse- 130  
 hen und ihm, wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft  
 und Schönheit das Glück früherer Zeit hing, Ehren erweisen, wie  
 wir sie nicht leicht Unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist  
 vielleicht aus Empfindungen früher Zeiten vererbt, zu denen wir  
 jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die  
 Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Le-  
 bens glüht und leuchtet noch von ihr her, ob wir sie schon nicht  
 mehr sehen.“ Nietzsche nimmt den Verlust der Kunst also nicht  
 tragisch, denn er steckt damals so tief in seinem „Realismus“, daß  
 er sich einen Ersatz für den Künstler weiß: im wissenschaftlichen  
 Menschen. „Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung  
 des Künstlerischen.“ Es ist fast unheimlich, wie leicht er über den  
 Abschied von der Kunst hinwegkommt. Er erkennt gerade hier so  
 klar, wodurch die Kunst irre geworden ist und wodurch sie nun  
 immer bei jedem Schritte noch mehr irreführt wird, er sieht ge-  
 rade hier so tief in ihr Wesen, daß er nur bei dieser Einsicht stehen  
 zu bleiben, ihre Schlüsse zu ziehen und ihre Bewährung durch die  
 Tat zu fordern hätte. Daß er dies unterläßt und mit einem stillen  
 Gruß vorübergeht, ruhig über die Kunst hinweg und ins Leere der  
 Zukunft hinaus, läßt sich nur aus einer fatalistischen Ergebung  
 in den Aberglauben an einen unablässigen „Fortschritt“ erklären;  
 man denkt unwillkürlich an Goethes Wort, auch der größte Mensch  
 einer Zeit hänge doch immer noch mit ihr durch irgendeinen Irrtum  
 zusammen. Nietzsche hat hier mit einer Klarheit, wie vielleicht  
 niemals ein anderer Deutscher, in der französischen Tragödie des  
 achtzehnten Jahrhunderts die letzte Kunst hohen Stils erblickt.  
 „Sich so zu binden, kann absurd erscheinen; trotzdem gibt es kein  
 anderes Mittel, um aus dem Naturalisieren herauszukommen, als  
 sich zuerst auf das Allerstärkste, vielleicht Allerwirklichste, zu be-  
 schränken ... Lessing machte die französische Form, das heißt die  
 einzige moderne Kunstform, zum Gespött in Deutschland, und ... 131  
 so machte man einen Sprung in den Naturalismus – das heißt in  
 die Anfänge der Kunst zurück. Aus ihm versuchte sich Goethe zu  
 retten, indem er sich immer von neuem wieder auf verschiedene  
 Art zu binden wußte ... Schiller verdankt die ungefähre Sicherheit



dem unwillkürlich verehrten, wenn auch verleugneten Vorbild der französischen Tragödie und hielt sich ziemlich unabhängig von Lessing ... Den Franzosen fehlten nach Voltaire auf einmal die großen Talente, welche die Entwicklung der Tragödie aus dem Zwang zu jenem Schein der Freiheit (Nietzsche hat nämlich vorher auf die Geschichte der Musik verwiesen, die zeige, „wie Schritt vor Schritt die Fesseln lockerer werden, bis sie endlich ganz abgeworfen scheinen können: dieser Schein ist das höchste Ergebnis einer notwendigen Entwicklung in der Kunst“) fortgeführt hätten; sie machten später nach deutschem Vorbilde auch den Sprung in eine Art von Rousseausischem Naturzustand der Kunst und experimentierten. Man lese nur von Zeit zu Zeit Voltaires Mahomet, um sich klar vor die Seele zu stellen, was durch jenen Abbruch der Tradition ein für allemal der europäischen Kultur verloren gegangen ist. Voltaire war der letzte der großen Dramatiker, welcher seine vielgestaltige, auch den größten tragischen Gewitterstürmen gewachsene Seele durch griechisches Maß bändigte ... wie er einer der letzten Menschen gewesen ist, welche die höchste Freiheit des Geistes und eine schlechterdings unrevolutionäre Gesinnung in sich vereinigen können, ohne inkonsequent und feige zu sein.“ Nun schildert er die zerstörenden Folgen jener revolutionären „Entfesselung“ der Kunst aus den alten Bindungen von Maß und Gesetz, die man durch „die Zügel der Logik“ ersetzen zu können vergeblich hofft, er schildert „die hereinbrechende Flut von Poesien aller Stile aller Völker“, die „das Erdreich hinwegschwemmen, auf dem ein stilles verborgenes Wachstum noch möglich gewesen wäre“, schildert,  
 132 wie das Publikum verlernt, | „in der Bändigung der darstellenden Kraft, in der organisierenden Bewältigung aller Mittel die eigentlich künstlerische Tat zu sehen“, und es klingt, als ob er prophetischen Gemüts von unseren Tagen spräche, wenn er fortfährt: „So bewegt sich die Kunst ihrer Auflösung entgegen und streift dabei, was freilich höchst belehrend ist, alle Phasen ihrer Anfänge, ihrer Kindheit, ihrer Unvollkommenheit, ihrer einstmaligen Wagnisse und Ausschreitungen, sie interpretiert, im Zugrundegehen, ihre Entstehung, ihr Werden.“ Dann aber ruft er einen unverdächtigen Zeugen an, „einen der Großen, auf dessen Instinkt man sich wohl

verlassen kann“, Byron, der eingestand, er hätte sich, je mehr er darüber nachdenke, nur immer mehr davon überzeugt, daß wir allesamt auf dem falschen Wege sind, einer wie der andere: wir folgen alle einem innerlich falschen revolutionären System – unsere oder die nächste Generation wird noch zu derselben Überzeugung kommen. „Und,“ setzt nun wieder Nietzsche selber ein, „und sagt im Grunde Goethes gereifte künstlerische Einsicht aus der zweiten Hälfte seines Lebens nicht genau dasselbe? jene Einsicht, mit welcher er einen solchen Vorsprung über eine Reihe von Generationen gewann, daß man im großen und ganzen behaupten kann, Goethe habe noch gar nicht gewirkt, und seine Zeit werde erst kommen? Gerade weil seine Natur ihn lange Zeit in der Bahn der poetischen Revolution festhielt, gerade weil er am gründlichsten auskostete, was alles indirekt durch jenen Abbruch der Tradition an neuen Funden, Aussichten, Hilfsmitteln entdeckt und gleichsam unter den Ruinen der Kunst ausgegraben worden war, so wiegt seine spätere Umwandlung und Bekehrung so viel: sie bedeutet, daß er das tiefste Verlangen empfand, die Tradition der Kunst wiederzugewinnen und den stehengebliebenen Trümmern und Säulengängen des Tempels mit der Phantasie des Auges wenigstens die alte Vollkommenheit und Ganzheit anzudichten, wenn die Kraft des Armes sich viel zu schwach erweisen sollte, zu bauen, wo | so 133 ungeheure Gewalten schon zum Zerstören nötig waren. So lebte er in der Kunst als in der Erinnerung an die wahre Kunst: sein Dichten war zum Hilfsmittel der Erinnerung, des Verständnisses alter, längst entrückter Kunstzeiten geworden. Seine Forderungen waren zwar in Hinsicht auf die Kraft des neuen Zeitalters unerfüllbar; der Schmerz darüber wurde aber reichlich durch die Freude aufgewogen, daß sie einmal erfüllt gewesen sind und daß auch wir noch an dieser Erfüllung teilnehmen können. Nicht Individuen, sondern mehr oder weniger idealische Masken; keine Wirklichkeit, sondern eine allegorische Allgemeinheit, Zeitcharaktere, Lokalfarben zum fast Unsichtbaren abgedämpft und mythisch gemacht; das gegenwärtige Empfinden und die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft auf die einfachsten Formen zusammengedrängt, ihrer reizenden, spannenden, pathologischen Eigenschaften entkleidet,

in jedem andern als dem artistischen Sinne wirkungslos gemacht; keine neuen Stoffe und Charaktere, sondern die alten, längst gewohnten in immerfort wählender Neubeseelung und Umbildung: das ist die Kunst, so wie sie Goethe später verstand, so wie sie die Griechen, ja auch die Franzosen übten.“

In diesen paar Sätzen, von denen das alles lesende, nichts davon sich tätig aneignende Deutschland bisher keinerlei Gebrauch versucht hat, steckt eigentlich unsere ganze Literaturgeschichte seit Lessing, mit dem ja die „Entbindung“, in jedem Sinn, begann. Und auch das unbegreifliche Paradox dieser Geschichte wird hier schon aufgedeckt, nämlich daß Goethe, ihr gewaltigster Ausdruck, ihre Vollendung, zugleich aber eben damit wieder ihre Überwindung, von ihr unter lauten Ausrufen der Bewunderung und Verehrung völlig beiseite geschoben worden ist: daß der Reinertrag Goethes, das Ergebnis seines Denkens wie seines Dichtens, eben der Wiederaufwand wesentlicher Kunst, ungenützt und fruchtlos bleibt. Sie folgt  
 134 ihm nicht auf seine Höhe, sie drückt sich unter ihm scheu | vorüber, ja sie verleugnet ihn nicht bloß, sie versperrt den Zutritt, ja verrammelt jeden Ausblick auf ihn. Seine Tat war, die Revolution, von der er emporgebracht worden war, niederzumachen: er hat die Freiheit der Kunst in ihrer Ergebung ins Gesetz erkannt, er hat, was gerade dem Deutschen am schwersten wird, Maß gefühlt, und das ἐπι-  
 κρατεῖν δύνασθαι, nach dem der Jüngling so glühend verlangte, hat sich der Greis als Dienenlernen und Gehorchenkönnen verdeutscht. Wenn wir den Prometheus des Monologs mit dem Prometheus der Pandora vergleichen, haben wir an der Verwandlung dieser Gestalt die Sinnesänderung Goethes: der sich dort den Göttern zu trotzen und ein Geschlecht nach seinem eigenen Bilde zu formen vermaß, sieht sich hier in die Reihe der irdisch Nützenden verwiesen –

Groß beginnet ihr Titanen, aber leiten  
 Zu dem ewig Guten, ewig Schönen,  
 Ist der Götter Werk, die laßt gewähren.

Mit diesem Künstler, der in sich die Götter gewähren läßt, ist die Revolution in der Kunst überwunden, sie kehrt an ihr altes Werk der selber gehorchenden Leitung zu dem ewig Guten, ewig Schönen zurück. Aber von einer Fortwirkung dieser Lebenstat Goethes ist

in unserer Literatur nicht viel zu merken, und es fällt auf, daß selbst Nietzsche, der an jener Stelle die Leistung Goethes ahnt, dennoch so spricht, als hätte Goethe zwar die Wahrheit erkannt, aber doch selber auch den Sturz der Kunst nicht mehr aufhalten können. Nietzsche verschweigt, daß Goethe die Tradition wiederhergestellt hat in einer Reihe von Werken: den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, dem Märchen, der Natürlichen Tochter, den Wahlverwandtschaften, dem Epimenides, den Wanderjahren und dem zweiten Faust. Diese Werke bezeugen, daß Goethe nicht bloß, wie Nietzsche von ihm rühmt, die große Kunst im alten Sinn „verstand“, sondern auch, was Nietzsche keinem nach Voltaire mehr zubilligen zu wollen scheint, selber „übte“. | Daß Sinn und Form 135 dieser Werke freilich unverstanden, unerkannt und unwirksam blieben, gehört zu den deutschen Geheimnissen; es hängt vielleicht damit zusammen, daß Goethes merkwürdiges Wort vom Sansculotten wahr geblieben ist und auch heute noch „in Deutschland der Sansculott in der Mitte steht“.

In den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten sagt der Geistliche, dessen Geschichte vom Prokurator so viel Beifall gefunden hat, daß die Gesellschaft noch mehrere von ihrer moralischen Art zu hören wünscht, er wisse leider keine zweite, denn alle moralischen Erzählungen seien immer im Grunde dieselbe. Der gute Mann hätte hinzufügen können, daß es eigentlich allen Künsten so geht, daß alle Werke der echten Kunst, ob sie sich des Worts, des Bilds oder des Klangs zum Ausdruck bedienen, schließlich doch nur immer wieder dasselbe sagen, ja daß vom Anbeginn der Kunst her nur immer wieder ein und dasselbe Werk von neuem erscheint, freilich stets als ob es zum erstenmal erschiene. In der Begabung, das uralte Werk wie zum erstenmal erscheinen zu lassen, zeigt sich die Kraft der Meisterschaft, und sinkende Zeiten suchen sich im Gefühl ihrer Schwäche nun damit zu helfen, daß sie dem alten ewigen Werk, dessen sie sich unfähig wissen, ein neues, und das eben auf seine Neuheit pocht, unterschieben. Es ist kein Zufall, daß Goethe gerade um die Zeit, als ihm der Sinn der echten Kunst aufgeht, immer ärgerlicher aller Versucher höhnt, „original“ zu wirken, sich „autochthon“ zu geben:

136

Gern wär ich Überlieferung los  
 Und ganz original;  
 Doch ist das Unternehmen groß  
 Und führt in manche Qual.  
 Als Autochthone rechnet ich  
 Es mir zur höchsten Ehre,  
 Wenn ich nicht gar zu wunderlich  
 Selbst Überlieferung wäre.  
 .....  
 Sind nun die Elemente nicht  
 Aus dem Komplex zu trennen,  
 Was ist denn an dem ganzen Wicht  
 Original zu nennen?

Die Geistesart, die schon im Humanismus spukt, vom Barock noch einmal zurückgedrängt, im achtzehnten Jahrhundert aber vorherrschend wird, ist ein einziger, an Kraftaufwand bewundernswerter Versuch, Überlieferung loszuwerden, die Elemente aus dem Komplex zu trennen und den Menschen von der Natur auszunehmen, dabei noch unter fortwährender Berufung auf die Natur, wodurch gerade nun Goethe, bei seinem unbestechlichen Wahrheitssinn, von dem Wahn, der auch ihn in seiner Jugend betört hat, geheilt wird: die Natur ist es, von der er den Begriff des Gesetzes empfängt, und nun hat er ihn nur noch auch nach innen zu wenden, auf sich selbst und sein Talent anzuwenden, und die große Kunst in ihrer ganzen Majestät ist wiedergefunden:

Das Sein ist ewig: denn Gesetze  
 Bewahren die lebend'gen Schätze,  
 Aus welchen sich das All geschmückt.  
 Das Wahre war schon längst gefunden,  
 Hat edle Meisterschaft verbunden;  
 Das alte Wahre, faß es an!  
 Sofort nun wende dich nach innen:  
 Das Zentrum findest du da drinnen,  
 Woran kein Edler zweifeln mag.  
 Wirst keine Regel du vermissen:  
 Denn das selbständige Gewissen  
 Ist Sonne deinem Sittentag.

137 In diesen Versen ist seine neue Poetik enthalten. Es war schon die Homers. Schon Homer war auch nicht mehr autochthon. | Und

auch Homer wußte das schon: so nahm er einfach den Gilgamesch her und redigierte ihn zum Odysseus um. Das ganze Griechenland ist nicht autochthon: seine Kunst ist eine Renaissance Ägyptens, wie Rom wieder aus Renaissance Athens und die Geschichte des christlichen Abendlands aus lauter Renaissance Roms besteht; ob das Abendland auch in Zukunft noch eine Geschichte haben wird, hängt vielleicht nur davon ab, ob in den Slawen Kraft genug ist, nun ihre Renaissance Roms aufzubringen, eine byzantinische Renaissance Roms. Und so darf man getrost sagen, daß eigentlich in allen Künsten von allen Völkern aller Zeiten unablässig nur immer wieder dasselbe Kunstwerk geschaffen wird, ganz dasselbe, das nur jedesmal wieder, herrlich wie am ersten Tag, sich zum erstenmal der Menschheit mitzuteilen scheint. Heinrich Sitte, der Innsbrucker Archäolog, hat neulich in seiner synthetischen Schrift über Bachs „Chromatische“ (Verlag Georg Stilke, Berlin) dargetan, daß sie thematisch den Parthenonfries, Giotto's Fresken in der Skrovegni-Kapelle, Dantes *Commedia*, die Neunte Beethovens und Goethes *Faust* enthält, daß also diese sämtlichen Werke, wenn auch in verschiedenen Mundarten, eigentlich alle nur immer wieder ein und dasselbe Werk sind. So fand ich hier bestätigt, daß es überhaupt im Grunde nur ein einziges Kunstwerk gibt, nach dem alle ringen wie nach dem erlösenden Wort, das der Menschheit immer schon auf der Zunge liegt und nur doch bisher noch nie so rein ausgesprochen worden ist, daß nicht immer wieder von Zeit zu Zeit einer meint, es noch heller, noch stärker sagen zu können, sagen zu müssen. Nur wer nichts als dieses eine Kunstwerk allein meint, verdient den Namen eines Künstlers; daran erkennen sie auch einander. Goethe hat von Jugend auf die Gestalt gesucht, aber erst, als ihm aufging, daß Gestalt ja nichts anderes als Erscheinung des Gesetzes ist, fand auch er den Weg zu dem einen unabänderlichen ewigen Werk, zur Erinnerung ans verlorene Paradies. |

138

Ernst Cassirer hat den Sinn der Pandora so formuliert: „Das Reich der Form gewinnt Leben und Wirklichkeit im Reich der Tat.“ Oder man kann's vielleicht auch so sagen: Idee sehnt sich nach Erfahrung und hinwieder Erfahrung nach Idee, sie berühren einander immer wieder einen Atemzug lang und finden sich doch

nie, wir aber erhoffen es dennoch immer von neuem, wir lassen nicht ab, auf die Wiederkunft Pandorens zu hoffen, wir glauben an das dritte Reich. Dieser Glaube blieb fortan das Thema Goethes. Auch der zweite Faust enthält im Grunde wieder nur die Geschichte vom Prokurator, wenn auch auf anderen Wegen. Alle Kunst geht immer nach demselben Ziel, aber jede geht ihren besonderen Umweg. Sich den Umweg nach eigener Laune wählen zu dürfen, darin besteht die Freiheit der Kunst, und im Spiel dieser Freiheit mit ihrer Gebundenheit an Maß, Zahl und Ziel besteht der unerschöpfliche, sie stets von neuem verjüngende Reiz der Kunst.

Seit den Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten, sozusagen einer Fibel künstlerischer Elementarlehre, ging Goethe wieder auf die große Kunst zu. Wer kam ihm nach oder ging ihm auch nur nach? Die Romantik. Aber selbst sie doch eigentlich bloß in den Intentionen. Nur Brentano und Kleist waren ihren eigenen Forderungen auch an bildender Kraft gewachsen: die Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annerl und die jetzt erst von Professor Josef Körner ausgegrabene von der Schachtel mit der Friedenspuppe, wie der Prinz von Homburg, der Kohlhaas und das Käthchen von Heilbronn folgen Goethen auf seiner neuen Bahn zur alten Kunst, deren sich später meistens nur entsinnt, wer dadurch seiner künstlerischen Schwäche nachzuhelfen oder diese mit der guten Gesinnung zu decken meint, ahnungslos, daß in der Kunst die höchste Kraft erst ein Recht auf die gute Gesinnung gibt; wo nichts zu bändigen ist, kann sich kein Bändiger bewähren, und  
 139 so freut sich der Himmel der Kunst | immer am liebsten gerade der reuigen Sünder. Blicken wir aber nach Unbändigen aus, die sich gebändigt hätten, wen als Kleist und Brentano finden wir unter Deutschen noch, nach Goethe? Goethes Vermächtnis einer völligen Durchdrungenheit des Sinnlichen vom Sittlichen, völlige Durchblutung des Sittlichen mit Sinnlichkeit erzwingenden und uns dadurch den Augenschein der Ewigkeit in der Zeit erbringenden Kunst, wer hat es angetreten, wer lebendig aufbewahrt, wer fruchten lassen? Grillparzer und Stifter. Denn schon Feuchtersleben, den rührenden, die Kunst ganz rein und groß erblickenden Mann, dürfen wir nicht nennen, so wenig als etwa Mörike oder Fontane, weil

sich jene höchste Kunst immer nur als Siegespreis nach höllischen Widerständen ergibt und darum immer irgendwie geheime Zeichen, gleichsam einen Dampf der überwundenen Gigantomachie tragen muß. Denn höchste Kunst kann nur, wer um sich gerungen hat, erringen: nur wer sich zuvor sich selbst entrungen hat. Höchste Kunst ist immer Frucht einer Entsagung; sie setzt etwas voraus, dem zu entsagen dafür steht, sie setzt einen bösen Dämon voraus, mit dem wir fast uns selber und alles, was uns bisher das Leben licht und lieb gemacht hat, niederzuringen fürchten und dennoch niederzuringen aus Gewissen wagen: das Kunstwerk ist immer die Feier einer uns selbst fast unerträglichen Entsagung, die ganz hohen Kunstwerke sind Selbstdemütigungen großer, ja bis tief ins Böse hineinreichender Menschen. Wenn ein ganz Großer ganz klein wird, das ergibt die höchsten Kunstwerke. Wer von Anfang klein ist und es nicht nötig hat, erst in Schmerzen klein zu werden, was braucht der erst die Kunst?

Goethisiert ist in Deutschland immer wieder worden: jede wirklich junge Jugend holte sich vom Goethe der Wertherzeit, dem hymnisch seinen Überdrang ausschraubenden, die Stichworte für ihren stürmischen Trotz, während wieder der reifende, sich ins allgemeine Dasein bequemende Welt-, | Geschäfts- oder Lebemann 140 im Goethe der Iphigenienzeit Schutz davor fand, sich den Philister eingestehen zu müssen; der Deutsche meint doch überhaupt, daß Dichter zum Zitieren da sind. Aber das Ergebnis der letzten fünfunddreißig Jahre Goethes, der Gehalt seiner Reife, die Summe seines Denkens und Dichtens hat doch lebendig fortgewirkt nur in Grillparzer und Stifter. Seit den „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“ hatte Goethe den Begriff einer „höchsten Kunst, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird“. Das Werk ist ihm fortan kein individueller Ausdruck mehr, es soll nicht von irgendeiner Persönlichkeit Zeugnis geben, nein: die Individualität muß darin „verschwinden“, sie muß so völlig daraus verschwunden sein, daß nichts als „was durchaus recht ist“, übrig bleibt. Dieser „höchsten Kunst nähern sich die besten Meister in ihren glücklichsten Augenblicken“. Solche Werke haben seit Goethe, soviel ich weiß, unter den Deutschen doch eigentlich



nur Grillparzer und Stifter, bewußt keinen eigenen Ausdruck, sondern nichts als was durchaus recht ist, anstrebbend, hervor gebracht. Die Dämonen haben in Grillparzer wilder gehaust als in Stifter: sie sind im „Bruderzwist“ am gewaltigsten gebändigt, in „Libussa“ hat er sie schon tanzen gelehrt, und im „armen Spielmann“, der vielleicht die schönste seiner Dichtungen ist, gehen sie brav äußerln\* mit ihm. Die Dämonen Stifters sind von Jugend auf gedämpft; immerhin darf man sein Ende nicht vergessen: Selbstmord. Jenen „glücklichsten Augenblicken der besten Meister“ fehlt ihr Schatten nicht.

141 Stifter ist durch sein berühmtes Jugendwerk unkenntlich geworden. „Studien“ hat er es genannt, und es war in der Tat eine Reihe von Vorarbeiten, in welchen er sich vom Maler, zu dem er sich geboren glaubte, zum Dichter umschalten lernte. Sie sind für die reifere Jugend, bestenfalls als ein österreichischer Claudius oder Brockes galt. Das ist selbst gegen die „Studien“ ungerecht, weil sich hier ein Landschaftler des Wortes zeigt, wie wir ihn nur noch an Goethe haben: die Landschaften im „Hochwald“ und im „Beschriebenen Tännling“ halten den Landschaften der „Harzreise“ oder der „Wahlverwandschaften“ durchaus stand, auch an Sicherheit ihrer Richtung auf das, was man in dem Sinne, wie Goethe von der Urpflanze spricht, Urlandschaft nennen möchte. Wer aber hätte den „Studien“ das anmerken sollen, da sie doch nur noch von Schulkindern gelesen wurden? Vom „Nachsommer“ hinwieder wußte man ja nichts mehr als das abschreckende Wort Hebbels, der, wenn sich jemand bereit fände, diese Erzählung bis ans Ende zu lesen, ihm dafür die polnische Krone versprach. Nietzsche hätte sie sich aufsetzen dürfen, er hat den „Nachsommer“ dem wenigen beigezählt, was „eigentlich von der deutschen Prosaliteratur übrig bleibt und verdient, immer wieder und wieder gelesen zu werden“. Aber selbst Nietzsche hat den „Witiko“ nicht gekannt, Stifters höchstes Werk, vielleicht das reinste, das einem österreichischen Dichter jemals beschieden ward, das einzige, das an besonnener

\* Ein Austriaismus: ein Hund wird äußerln geschickt, wenn man ihn auf die Gasse läßt zur Bewahrung seiner Zimmerreinheit.

Bildkraft, an innerer Ausgewogenheit von zuströmender Eingebung und abdämmender Vergeistung, an Meisterschaft die Nähe Goethes erreicht. Es war seit Jahren verschollen. Es hatte, kaum erschienen, gleich den Ruf zu langweilen. So wenig als der „Nachsommer“ den Vergleich mit „Soll und Haben“, hielt es den mit „Ekkehard“ oder gar dem „Trompeter von Säkkingen“ aus, es war kein Buch zur Verdauung auf dem Sofa nur ein Viertelstündchen; Butzenscheiben fehlten, es fehlte die bettnässende Rührung und, ohne die gewohnte sentimentale oder psychologisierende Sauce, nur darstellend, nichts aber besprechend, den Grundsatz Stifters bewährend: „Gestalten machen, nicht Worte!“, war dieses Erzbild einer eisernen Zeit alsbald durch seine „Weitschweifigkeit“ und „Langweiligkeit“<sup>142</sup> so berüchtigt, daß der Verleger, als er schließlich nach Jahren die erste Auflage wie durch ein Wunder doch noch losgeworden, zur zweiten keinen Mut fand. Man wagte sich nur mit abgekürzten verstümmelten Ausgaben hervor, und erst jetzt, fünfundfünfzig Jahre nach der ersten Auflage, bringt uns der Inselverlag, dem wir schon die Erweckung des „Nachsommers“ verdanken, auch den unentstellten „Witiko“ wieder.

In einer populären deutschen Literaturgeschichte steht über Stifter geschrieben: „Dem wackeren, doch etwas philisterhaften Manne fehlt alle nun doch einmal dem Dichter nötige Leidenschaft.“ Der „Witiko“ zeigt in diesem Philister einen Artisten von solcher Leidenschaft am Werk, wie wir in unserer ganzen Literatur kaum einen zweiten haben. Läßt man hier nur irgendeine Wendung, ja nur einen einzigen Satz weg, gleich ist ein Verlust an Gestalt zu fühlen – wie viele sonst halten denn dieser entscheidenden Probe stand? „Witiko“ ist so durch und durch komponiert wie „Tristan“ oder „Meistersinger“. Jahrelang hat Stifter, in seiner Erbitterung nach Vollkommenheit, Restlosigkeit, Unersetzlichkeit, Unfehlbarkeit, Erlesenheit, Entschiedenheit des einen, an seiner Stelle schlechthin mit nichts anderem zu vertauschenden, zugleich kürzesten, aber auch drangvollsten, alles was er will, aber nichts als was er soll, sagenden, jedes à peu près verabscheuenden, durchaus müssenden Ausdrucks nur etwa mit Flaubert vergleichlich, Tag um Tag um jeden Satz gerungen, Tag um Tag immer von neuem daran gehäm-

mert, gestichelt und gefeilt, es war ihm immer wieder noch nicht „knapp und einfach“ genug, so tief war er, fast bis zur Besessenheit, von seiner Empfindung für das Urgeheimnis aller Prosa durchdrungen: in soluta oratione, dum versum effugeres, modum tamen et numerum quemdam oportere servari, wodurch allein der Rede jener naturalis, non fucatus nitor zuteil wird, den Cicero, vielleicht  
 143 gerade weil er ihm | selber versagt blieb, so sehr bewundert hat. „Möge nur,“ schrieb Stifter an seinen Verleger, „möge nur Gottes Segen geben, daß ich in der Gestaltung des Stoffes nicht zu weit hinter seinem Ernste zurückgeblieben bin. Mühe habe ich nicht gescheut, und wenn Sie einmal den Stoß Blätter sehen werden, die Abfälle sind, werden Sie staunen und wenigstens einen Teil der Zeit begreifen, die an diesem Witiko hängt. Ich könnte fast sagen, daß ich dieses Buch mit meinem Herzblut geschrieben habe.“ Doch als er nach solchen schöpferischen Qualen dann endlich so weit war versichern zu können „Ich glaube, daß jetzt alles knapp ist und klappt!“, als ihn die beseligende Hoffnung überkam, „etwas der Hoheit der Dichtkunst nicht Unwürdiges erschaffen“ zu haben, als er „ewig an dem Werke feilend, bohrend, nörgelnd“ und es sich Satz um Satz selbst immer wieder laut vorlesend, „um zu hören, ob es fließt“, ob die Form „nicht zu weit ab vom Gehörigen liege“, nun wirklich sein Ideal: „Bündigkeit, Klarheit, Lückenlosigkeit und Höhe der Behandlung“ erreicht fand und dieses Werk vollendet war, in dem die Gestalten in einer gesicherten Freiheit stehen wie bei Phidias, das Schicksal schreitet wie in der Nibelungen Not und über alles die Macht einer rauschenden Musik ordnend dahinströmt, da blieb ihm dennoch wieder versagt, was allein, nach Goethes Wort, „den Meister belohnt: der zart antwortende Nachklang und der reine Reflex aus der begegnenden Brust“. Die Deutschen wußten mit dieser „böhmischen Ilias“ nichts anzufangen, und die Tschechen hatten keine Lust, sie sich von einem Deutschen erzählen zu lassen. Findet sie jetzt ein weniger stumpfes Geschlecht?

Ich wage nicht anzunehmen, daß wir seither an begegnenden Brüsten beträchtlich zugenommen haben. Den artistischen Reiz des Werks wird man heute vielleicht eher spüren als vor einem halben Jahrhundert. Es gibt immerhin jetzt einige tausend Deutsche, die

so tun, als wären Nietzsche und George keine bloßen Zwischenfälle. Daß der „Witiko“ in welt|geschichtlicher Breite zeigt, mit welcher 144 Naturgewalt das Sittengesetz verfährt, wird ihn auch dem Leser heute nicht besonders empfehlen. Aber es könnte vielleicht geschehen, daß manch einer, nach dem wohlgebundenen, auf so feinem Papier gedruckten, zierenden Werk greifend, beim Zahnarzt oder während die Geliebte sich kleidet, darin blättern, hat er es erst zu lesen angefangen, auf einmal im Lesen nicht mehr aufhören mag, staunend festgehalten von der Aktualität, mit der es heute wirkt, einer Aktualität, die fast etwas Erschreckendes hat: das alte Buch scheint ja nur auf uns gewartet zu haben, eigens für uns geschrieben, nur von uns handelnd, von unseren Fragen, inneren Nöten und Zweifeln, in durchsichtiger Verkleidung! Es geht nämlich im „Witiko“ um die Geburt einer neuen Legitimität und die, sozusagen, Illegitimierung der alten: darf, soll, kann ererbtes, verbrieftes Recht jemals entkräftet, hinwieder Ungesetz, Aufruhr und Willkür bloßer Gewalt berechtigt werden, Recht um sein Recht und Unrecht zu Rechten kommen? Um nichts anderes geht es doch aber auch uns jetzt, in allen Dingen!

Das zwölfte Jahrhundert ist die Zeit, Böhmen der Platz, Witiko, ein Mann des Bischofs von Passau, der Held des Romans. Der zieht aus, um „ein rechter Mann“ zu werden. Er weiß voraus: „Ich werde niemals ein niederer Mann sein“, denn: „Ich will zu dem Höchsten streben, ich will das Ganze tun, was ich kann.“ So weiß er sich sicher. Und er spricht zu seiner Mutter Wentila: „Ich liebe die Menschen und strebe, gegen sie gut zu sein.“ Die Mutter antwortet: „So ist dein Vater Wok gewesen und dein Großvater Witek.“ Und er sagt dem Kardinal Guido: „Ich suche zu tun, wie es die Dinge fordern und wie die Gewohnheit will, die mir in der Kindheit eingepflanzt worden ist.“ Der Kardinal erwidert: „Wenn du zu tun strebst, was die Dinge fordern, so wäre gut, wenn alle wüßten, was die Dinge fordern; denn dann täten sie den Willen Gottes.“ Da muß Witiko | freilich bekennen: „Oft weiß ich nicht, was die Dinge fordern.“ 145 Doch der Kardinal bestärkt ihn: „Dann folge dem Gewissen, und du folgst den Dingen.“ So tut Witiko. Die Huld seines Fürsten, die Gunst seiner Leute, die Hand des geliebten Mädchens, Ehre, Wohlstand und Liebe lohnen es ihm.

Es ist aber in jenen Zeiten nicht gerade leicht zu wissen, „was die Dinge fordern“, und mancher „rechte Mann“ verzagt, wo denn eigentlich das Recht stehe. Der alte Herzog Sobeslaw ist gestorben, bevor er seinen Sohn Wladislaw, den er sich zum Nachfolger bestimmt hat, völlig hätte „zur Reife erziehen“ können. So haben die Herren des Landes Grund, an diesem Wladislaw zu zweifeln, und bevor noch der alte Herzog stirbt, wählen sie auf dem Wysehrad einen anderen Nachfolger, der auch Wladislaw heißt. Doch scheint der alte Herzog selber auch an seinem Wladislaw zu zweifeln, denn als er von jener ungesetzlichen Wahl auf dem Wysehrad hört, rät er selbst, sterbend, dem eigenen Blut zum Verzicht, zur Unterwerfung unter den anderen. So steht nach dem Tode des alten rechtmäßigen Herzogs nun Wladislaw gegen Wladislaw. Welchem von den beiden neuen Herzögen hat da jetzt ein rechtwilliger Mann zu dienen? Welcher Wladislaw ist der rechtmäßige neue Herzog? Der, von Aufrührern gewählt, zu Prag sitzt oder der, vom Vater ernannt, sich ohnmächtig versteckt hält? Gewiß: dieser hat das geschriebene Recht für sich, aber er ist ein „niederer Mann“, das zeigt er ja schon selber dadurch, daß ihm die Kraft und auch der Mut zu seinem Rechte fehlen. Gewiß: der andere Wladislaw, aufrührerisch gewählt, hat nicht das Recht für sich, so sehr er sichtlich der Mann dazu wäre; zunächst ist er Herzog doch nur „durch die Tatsache und durch die Macht“. Es steht also machtloses Recht gegen rechtlose Macht, und das Recht steht bei einem, der weder den rechten Sinn

146 dafür hat noch den rechten Gebrauch | davon macht, und die Macht dagegen steht bei einem, der, rechten Sinnes, rechten Gebrauch von ihr macht. „Und so ist jetzt überall kein Recht.“ Für wen soll sich also da, wer recht zu handeln gesinnt und gewillt ist, entscheiden? Der machtlose Herzog, der es von Rechts wegen wäre, handelt nicht als Herzog, und der rechtlose Herzog, der es tatsächlich ist, handelt wie ein guter Herzog: wer von beiden ist also Rechters Herr im Land, wem zu dienen ist eines rechten Mannes Pflicht? Ja, die Ratlosigkeit wächst noch, als die Wähler des unrechtmäßigen guten Herzogs, durch deren Aufruhr gegen Recht und Brauch er zum Herzog geworden, bald darauf, weil er sich von ihnen nicht, wie sie gerechnet hatten, als Werkzeug ihrer Laune, Willkür und

Herrschaft zur Knechtung der Schwachen und Armen im Lande mißbrauchen läßt, von ihm abfallen, sich den von ihnen im voraus entthronten Herzog aus seinem feigen Versteck holen und einen neuen Aufbruch beginnen, den Aufbruch des bisher machtlosen, ursprünglich rechtmäßigen, innerlich niemals herzoglichen Herzogs gegen den unberechtigten, bisher die Macht ausübenden, jetzt in seiner Macht bedrohten, innerlich zum Herzog geborenen Herzog. Wer, wohin er sich auch stelle, kann guten Gewissens dort stehen? Aber jetzt begreifen wir erst, was mancher Freund Stifters nie begreifen wollte, selbst sein treuer Biograph Alois Raimund Hein nicht, warum aus der drängenden Fülle böhmischer Geschichte Stifter sich unter allen den „nibelungenartigen Riesendingen“ gerade diesen Stoff zunächst ausgesucht hat, von anderen sogar, die seiner künstlerischen Absicht noch näher kamen, der Absicht, „die schreckliche Majestät des Sittengesetzes, welches die hohen Frevler, die in ihrer Macht sonst furchtbar wären, zerschmettert und ihre Gewaltpläne wie Halme knickt, so kraftvoll und glänzend darzustellen, daß die Menschen im Anblick des Entsetzlichen, das infolge von Freveln Schuld und Unschuld trifft, zitternd und bewundernd sich der Macht beugen, die | das Böse verbietet“. Wenn er sich dennoch vor allem für den Witiko entschied, so war's, um gleich am Eingang zu seiner böhmischen Ilias die Grundkraft aller böhmischen, ja der gesamten abendländischen Geschichte, seit es und solange es ein gemeinsames Abendland gab, erscheinen zu lassen, ihren geheimen Motor: das unüberwindliche, niemals verstummende, alles verwirrende, selbst immer von Verwirrung bedrohte, zuletzt aber doch alles auch wieder einlenkende Bedürfnis nach Legitimität. Schon Goten und Langobarden beherrscht es, sie ruhen niemals, bei keinem Sieg, bei keiner Macht, solange nicht irgendein schützender Abglanz von Legitimität darauf fällt, und wär's auch nur einer gestohlenen, einer erschwindelten, einer bloß angeheirateten. Von einer „germanischen Hypnose der mit einem Weibe verknüpften Legitimität“ spricht Albert von Hofmann im ersten Band seiner „Politischen Geschichte der Deutschen“. War sie wirklich zunächst germanischer Herkunft (ihr Gesicht erinnert eher an Züge des römischen Rechts), so hat sie jedenfalls rasch genug auch alle anderen

abendländischen Völker angesteckt, und wenn es sich dann die Legitimität auch längst nicht mehr so leicht macht, an Weibern zu hängen, sie wirkt noch jahrhundertlang überall in Europa fort, nicht bloß in seinem Eckfenster Böhmen. Nirgends will Macht, noch so gesichert, sich mit sich selber begnügen: es ist ihr zu wenig, bloß Macht, sie will auch noch im Rechte sein, und hat sie keins, so wird sie in ihrer Not gewahr, daß sie ja versuchen kann, Recht zu schaffen: es aus sich selber zu schaffen. Daß Recht, wenn es seine Pflichten unerfüllt läßt, verwirkt werden, daß Unrecht, wenn es die Pflichten des Rechts übernimmt, nicht bloß begnadigt, sondern mit der seinen frechen Beginn schamhaft überwachsenden Zeit berechtigt werden kann, ist eine Entdeckung der Christenheit. Und es ist der Inhalt des Epos vom Jahrhundert Witikos.

148 Witiko, der rechte Mann, hält es erst mit dem Wladislaw, | den sich der alte Herzog zum Nachfolger bestimmt hat. Als der andere Wladislaw, der kein Recht hat, zur Macht kommt, geht Witiko heim in seinen Wald und bestellt sein Haus. Als aber Aufruhr, der wider alles Recht den gerechten Herzog emporgehoben hat, sich nun gegen ihn kehrt und gegen ihn den berechtigten unrechten Herzog ausspielt, da geht Witiko zum guten Unrecht über und hilft mit, daß daraus ein neues Recht wird. Der brave alte Stifter, der „etwas philisterhafte Mann“, hat unmittelbar vor seiner Ernennung zum Hofrat dieses Revolutionsbuch mit dem Herzblut eines echten Konservativen geschrieben. Wo Revolution dauernd gesiegt hat, war es immer der Sieg einer Legitimität, der Sieg ungesetzlichen Rechts über ein zum Unrecht gewordenes Gesetz.

Der auf dem Wysehrad durch Aufruhr zum Herzog ausgerufene Wladislaw ist ein besserer Mann und führt die bessere Sache als der zum Herzog berechtigte Wladislaw. Unrecht ist es, wie der rechte Mann Herzog wurde. Muß es Unrecht bleiben? Nun ist er einmal Herzog, und wenn er es auch nur durch Gewalt ist, „die Guten“ gehen doch zu ihm. Denn sie sagen sich: „Das Gute, das geworden wäre, wenn die Männer auf dem Wysehrad an dem Rechte gehalten hätten, und das Gott auch mit dem minderen Manne Wladislaw eingeleitet hätte, kann nun nicht mehr werden. Der Herzog Wladislaw wird ein anderes Gute bringen, und er wird

das Schlechte, das aus dem Unrecht auf dem Wysehrad folgen muß, zu vermindern streben.“ Sie wissen, daß, wenn aus Unrecht gleich in eines guten Mannes Verwaltung Recht werden kann, doch an diesem unberechtigt entstandenen, mißgeborenen Recht immer eine Schuld kleben wird, die noch erst abgebüßt werden muß. Neues Recht muß seinen Makel immer durch tiefes Leid erst sühnen; es muß erst rein und vom Frevel frei gebrannt werden. Dann erst wird aus gutem Unrecht durch Buße schließlich Recht. So denkt Witiko, so | handelt 149 er: Rechter Sinn gibt ihm den Mut, daß er es für seine Pflicht hält, gelegentlich auch einmal Unrecht tun zu müssen, in Gottes Namen! Er scheut es nicht, wenn er meint, nicht anders zu können. Im Großen und im Kleinen. Er läßt in der Schlacht einmal, wider seine Pflicht, absichtlich den Feind entwischen; er weiß: das ist nicht recht, aber er wagt's um der guten Folgen willen. Er argumentiert da fast wie Aljoscha, der in seiner Herzensreinheit auch, um dem Bruder zur inneren Wiedergeburt zu helfen, auf allerhand „Unehrenhaftes“ sinnt. Jetzt „hab ich dich auf dem Jesuitenweg ertappt“, ruft Mitja, „abküssen müßte man dich dafür!“ Und Aljoscha lacht. Und der Herzog dankt es dem Witiko mit hohem Lob. Ist damit gemeint, der Zweck heilige die Mittel? Das würde Witiko nicht sagen. Das hat auch Bismarck nie gesagt. Sie glauben nur zu fühlen, daß ein zum rechten Zwecke notwendiges Mittel gar nicht erst geheiligt werden muß, weil das sachliche Gebot gar nicht unsittlich sein kann. Witiko meint, daß es auf den rechten Sinn der Tat ankommt, den allein haben wir zu verantworten, der rechte Sinn wirkt recht. „Wo das Rechte in dem Sinne ist, fließt es für den Bedarf hervor.“ Der rechte Sinn muß freilich deshalb noch nicht immer auch Recht behalten. Der Ausgang meiner Tat liegt nicht bei mir, der liegt in Gottes Hand. Dieses still ergebene, demütig tapfere *θεῶν ἐν γούνασιν κεῖται* klingt durch das ganze Buch. Am gewaltigsten spricht's der Herzog aus, der durch Unrecht zu seinem Recht kommt, selber nur ein gesteigerter Witiko, ein bewußter. Der sagt auf dem freien Platze vor dem Herzogsstuhl seinen versammelten Kriegsherren und Unterführern: „Ich bin nicht wie mein Großvater, mein Vater und mein Oheim. Ich bin auf sie gefolgt. Ich weiß nicht, ob ich ihnen an Gaben gleich oder untergeordnet bin; aber im Guten will



ich ihnen gleich sein. Vor diesem ehrwürdigen Stuhle, der schon so viele große und gute Fürsten getragen und manche Verirrungen  
 150 gesehen hat, kann ich es aussprechen, daß ich | die Pflichten treu in mein Herz geschrieben habe, die mir durch diesen Stuhl entstanden sind. In dem Kampfe, der naht, werde ich entweder siegen, und dieses wird nach dem Ratschlusse Gottes dem Lande zum Heile sein, wir werden Gott preisen; oder ich werde unterliegen, und dieses wird nach dem unerforschlichen Ratschlusse Gottes dem Lande zum Heile sein, wir werden auch Gott preisen. Wir kleinen Menschen können das Höchste nicht sehen; aber wir, die wir hier versammelt sind, glauben, daß wir auf dem Rechte stehen, und wir müssen das Recht mit der Herzhaftigkeit und der Einsicht, die wir haben, zu Ende bringen.“ So spricht der Herzog, und aus seinem Munde spricht ein Geschlecht, das sich jung und anfangend, die Welt erneuend fühlt, kein Geschlecht von Erben und Enkeln hoher Ahnen, das nun bloß dankbar zu verwahren hat, dem sein Recht schon angeboren ist, sondern ein neu heraufkommendes, das nichts mitbringt, das sich alles selber erst erbringen muß, ein Geschlecht, das in die Welt tritt, damit, indem es seine Kraft zu Rechten bringt, nun endlich Recht erst wieder zu Kräften kommt, ein Geschlecht, das seine Macht berechtigen und dadurch Recht endlich wieder ermächtigen will, ein Geschlecht, das sich selber als Stammvater einer frischen Reihe hoher Ahnen fühlt.

Witiko, der Mann des Bischofs von Passau, und sein Herzog Wladislaw gleichen einander darin, daß jeder seiner Neigung getrost folgen darf in dem sicheren Gefühl, „daß außer der Neigung noch etwas in uns ist, das ihr das Gleichgewicht halten kann“, im gelassenen Zutrauen zu „dem guten und mächtigen Ich, das so still und ruhig in uns wohnt“. Diese Worte stehen aber nicht mehr im Witiko, sondern schon in der Geschichte vom Prokurator, die von Stifter nur sozusagen ins Böhmische des zwölften Jahrhunderts  
 151 übersetzt worden ist. Und wer hinhorcht, dem klingt da wie dort, aus dem Böhmerwald wie aus der italienischen Seestadt, der | beherzte Schritt entgegen, mit dem in der chromatischen Fuge der Mensch aus seiner zerstörten Welt tapfer wieder an den Bau geht.

Diese Grenzen erweitert kein Gott, es ehrt die Natur sie;

Denn nur also beschränkt war je das Vollkommene möglich.



## Amerika, du hast es besser

Gern wird der Goethespruch zitiert:

Amerika, du hast es besser  
 Als unser Kontinent, das alte,  
 Hast keine verfallenen Schlösser  
 Und keine Basalte.  
 Dich stört nicht im Innern  
 Zu lebendiger Zeit  
 Unnützes Erinnern  
 Und vergeblicher Streit.  
 Benutzt die Gegenwart mit Glück!  
 Und wenn nun eure Kinder dichten,  
 Bewahre sie ein gut Geschick  
 Vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten.

Aber klingt's nicht eigentlich höchst seltsam und befremdend in Goethes Mund gerade, des allem Vulkanischen abgesinnten, nur „ruhiger Bildung“ vertrauenden, im Grunde stets bedächtig konservativen Mannes, der nicht aufhört, allem „Sansculottischen“ ingrimmig zu widerstreben und der Überhebung spottet, die so gern „ganz original“ und „Autochthone“ wäre, nicht ahnend, daß jeder, wer es auch sei, doch immer, wie er sich auch wehren mag, selber auch schon „Überlieferung“ ist? Der alte Herr, sonst so feierlich, sich den Forderungen „lebendiger Zeit“ leidenschaftlich unwirsch verschließend, selber „unnützes Erinnern“ mit zur Vergangenheit abgewendeter Andacht ehrfürchtig hegend, wie kommt er auf einmal zu so jugendlich dreist auf die Gegenwart dringender Vermessenheit, wenn er sie freilich gleich selber, wie vor den eigenen Worten, bevor sie noch ganz ausgesprochen, erschreckend, schon halb wieder zurücknimmt, indem er sie, sich zu den „Kindern“ wendend, bloß auf das „Dichten“ einzuschränken scheint? |

Er kam dazu durch Nachsinnen über „das wunderbare Verhältnis des inneren produktiven Sinns zu dem praktisch äußeren Tun“: der

Dichter, der sich, nach unmittelbarem Ausdruck seiner Eigenheit ringend, dabei fortwährend durch „unnützes Erinnern“ an Überlieferung gestört fühlt, indem ihm Überlieferung Fremdes in sein Eigenes mischt, der Dichter ist es, der in dieser Qual aufschreit, und mit den „Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten“, vor denen er die Kinder beim Dichten durch ein gut Geschick bewahrt wissen möchte, meint er, was wir höflicher die „literarische Tradition“ zu nennen gewohnt sind.

Zwar als Einfall, als erster Gedanke, taucht der Neid auf Amerika, das es so viel besser hat als das abendländische Geschlecht von Erben, schon acht Jahre vor dem Gedicht auf. Im Nachlasse Goethes ist ein Foliobogen gefunden worden, überschrieben „Aufblühender Vulkanismus“, datiert vom September 1819, da hat er notiert: „Eines verjährten Neptunisten Schlußbekenntnis. Abschied von der Geologie . . . Nordamerikaner glücklich, keine Basalte zu haben, keine Ahnen und keinen klassischen Boden“; er hätte das eigentlich auch nennen können: Eines verjährten Klassizisten Schlußbekenntnis! Aber zunächst blieb das noch jahrelang ein bloßes Aperçu, zum Gedicht ward's ihm erst 1827, da fällt es im Briefwechsel mit Zelter auf einmal gereift vom Baume seiner künstlerischen Erkenntnis. Dieser Briefwechsel ist ja überhaupt ein einziges langes Zwiegespräch von der Kunst, in das nur immer wieder Tageswünsche, Tagessorgen wunderbarlich hineinrufen. Um jene Zeit ist eben Georg Zelter, der letzte Sohn des tapferen Musikers, gestorben, und den Vater bohrt der Schmerz noch tiefer ins Studium der griechischen Tragiker, er liest hintereinander die beiden Ödipus, des Äschylos „Sieben vor Theben“ und „Antigone“, die „Schutzflehenden“ und den „Agamemnon“, liest dazu noch auch den Aristoteles wieder und, vielleicht selber im stillen verwundert | über die nie versagende 154 tröstende Kraft der Alten, ruft er dann aus: „In Summa (wenn ich Dich und mich selber verstehe), aller Zweck der Kunst ist die Kunst selber, so auch das Kunstwerk.“ Und als Kommentar zu diesem so bedenklich artistisch klingenden Satz gibt ihm nun Goethe die Antwort: „Ich sagte neulich: Il faut croire à la simplicité; zu deutsch: Man muß an die Einfalt, an das Einfache, an das urständig Produktive glauben, wenn man den rechten Weg gewinnen will. Dieses

ist aber nicht jedem gegeben: Wir werden in einem künstlichen Zustande geboren, und es ist durchaus leichter, diesen immer mehr zu bekünsteln, als zu dem Einfachen zurückzukehren.“ Das faßt Zelter hinwieder sogleich in der vollen Bedeutung auf und erläutert, was Goethe allgemein aussprach, nun an einem besonderen Fall, an seinem geliebten Johann Sebastian Bach, dessen „Originalität“, so bewundernswert in ihrer unerforschlichen Fülle, dennoch habe „dem Einflusse der Franzosen, namentlich des Couperin, nicht entgehen können.“ Das Thema des „unnützen Erinnerns“ ist damit angeschlagen, doch er tröstet sich mit der Versicherung: „Dies Fremde kann man ihm aber abnehmen wie einen dünnen Schaum, und der lichte Gehalt liegt unmittelbar darunter.“ Lebhaft erwidert Goethe: „Dein gewichtig Wort, daß der grundoriginale Bach doch auch einen fremden Einfluß auf sich wirken lassen, war mir höchst merkwürdig“, und „schönstens ersucht“ er darum den Freund: „Du mögest demjenigen, was Du den französischen Schaum nennst und den Du Dir von dem deutschen Grundelement abzusondern getraust, einige gewichtige Worte gönnen und auf irgendeine Weise mir dieses belehrende Verhältnis vor den äußeren und inneren Sinn bringen.“ Zelter unterläßt dies, aber auch die ziemlich vagen Bemerkungen, in denen er sich nur ganz allgemein über Bach ergeht, nimmt Goethe dankbar an, es „höchst merkwürdig“ findend, daß „die Musik, wie sie aus ihrer ersten einfachen Tiefe hervortritt, alsobald der flüchtigen Zeit

155 an|gehört und dem leichtfertigen Ohre schmeicheln muß“. Ja, schon ist er nun eben daran, dieses ganze Gespräch auf seine volle Höhe zu heben durch eben jene Frage nach dem „wunderbaren Verhältnis des inneren produktiven Sinns zu dem praktisch äußeren Tun“, als der Schauspieler Laroche störend dazwischentritt, der, nach Berlin gehend, um eine Empfehlung an Zelter bittet, die dann den Schluß des Briefes einnimmt. Die Diskussion scheint abgebrochen, doch eine scheinbar weit davon abliegende Bemerkung in Zelters nächstem Brief benützt Goethe, um von einer anderen Seite her auf das Thema zurückzukommen. Zelter schreibt nämlich, mehr so nebenher: „Eine besondere Eigenschaft Deiner Poesie ist, daß gute Köpfe sie aus der bloßen Diktion genießen, denen diese zu denken gibt, komme heraus was will.“ Das macht Goethen wild, und er

antwortet mit Entschiedenheit: „Was Du über Diktion sagst, ist mir nicht unbekannt geblieben. Wenn die Menschen zum Beispiel irgendein theatralisches Gedicht loben wollen, so sagen sie, es habe eine sehr schöne Sprache; was aber eigentlich gesprochen sei, davon nimmt man selten Kenntnis. Auch bei Gelegenheit der Helena haben sich einige sonst ganz verständige Personen hauptsächlich an den drei, vier neuen Worten erfreut und wahrscheinlich schon im stillen gedacht, wie sie solche auch anbringen wollten. Das alles kann einen im sechzigsten Jahre schon berühmten Schriftsteller freilich nicht anfechten; doch ist es vielleicht niemals so arg gewesen, daß man so wenig Leser und so viele Aufpasser und Aufschnapper hat, welche nach der Diktion greifen, weil sie denken, wenn man nur so spräche, so sei schon was getan, wenn man auch nichts zu sagen hat. Ein Xenion berührt auch diese Eigenheit unserer Tage. Leider habe ich manches dieser Art, um des lieben Friedens willen, zurückbehalten. Vor einigen Tagen erging ich mich in folgenden Zeilen: Amerika, du hast es besser!“ Und nun folgt das Gedicht, das man in diesem Zusammenhang nur erst ganz | versteht, mit dem 156  
Hintergrunde jener seit Monaten mit dem Freunde geführten, gewiß in der eigenen Einsamkeit unablässig fortgesetzten Erörterung, als Notschrei des Dichters, der an die Einfalt, an das Einfache, an das urständig Produktive glaubt, der es will, aber fast verzweifelt, ob es denn in dem künstlichen Zustande seiner Epoche noch möglich ist, in der doch der Eigenlaut eines jeden auf seinen Lippen vor dem unwillkürlichen Zudrang von fremder „Diktion“ erstickt, Zudrang von „Aufgeschnapptem“, dessen auch nur sich selber ganz erwehren zu können er sich schon kaum mehr zutraut, weil doch „Bildung“ mit der Zeit schon jedem bis auf einen gewissen Grad sozusagen angeboren wird und allmählich seinen inneren Urklang so sehr überwächst, daß ihm das Wort im Mund erstirbt, weil er, eben indem er es aussprechen will, auf einmal schaudernd gewahr wird, daß es ja gar nicht sein eigener Ausdruck, sondern auch wieder bloß „aufgeschnappt“ ist. Ein Aufschrei gegen die, wenn ihre Last zu groß wird, allmählich alle bildende Kraft des Künstlers vernichtende „Bildung“ ist das Gedicht!

Hat es denn nun aber Amerika wirklich besser?

Was Goethe damals an Amerika besang, davon hat es selbst noch lange keinen Gebrauch gemacht: denn Walt Whitman war ja damals erst ein Bub von acht Jahren, und bis zu seinen „Leaves of graß“, die 1855 erschienen, hat Amerika ganz einfach unserem Kontinent, dem alten, nur immer schön brav nachgedichtet, und seine Kinder blieben keineswegs durch ein gut Geschick bewahrt vor Ritter-, Räuber- und Gespenstergeschichten, denn bis zu den „Leaves of graß“ war alle Dichtung Amerikas nichts als aufgewärmtes Englisch, von ergreifender Schönheit zuweilen, doch ohne jeden Hauch des „urständig Produktiven“, im Grunde durchaus nur aufgeschnappte Diktion Englands und überhaupt bloß englischer Schaum ohne jeden  
 157 eigenen Gehalt, ohne Spur eines ameri|kanischen Grundelements. Dieses fuhr erst aus jenem gewaltigen

One's Self I sing – a single separate Person  
 Yet utter the word Democratic, the word En masse,

mit dem die Leaves of graß anheben, aus jenem zu den Sternen aufjauchzenden Ausbruch:

Of Life immense in passion, pulse and power  
 Cheerful – for freest action form'd, under the laws divine  
 The Modern Man I sing

mit einem solchen Donnerschlag in die Welt, daß man meinen möchte, Goethe selbst in seinem merlinisch leuchtenden Grab müsse noch freudig erschreckt erstaunend aufgehört haben, denn einen Urlaub des urständig Produktiven von solcher Urgewalt hatte ja das Abendland seit den Zeiten des Volksepos nicht mehr vernommen. Welchen Gebrauch hat aber Amerika selber von Walt Whitman gemacht?

Zunächst eigentlich gar keinen. Emerson, der freilich dieses „Ungetüm, ein Ungetüm von nie gesehener Art, mit schrecklichen Augen und Büffelfkraft, aber unleugbar amerikanisch“ sogleich in seiner ungeheuren Schönheit erkannte, wurde daheim kaum gehört, und nur unter dem Druck der wachsenden Bewunderung in England entschloß sich Amerika, seinem ersten Dichter schließlich wenigstens ein grandioses Leichenbegängnis zu bereiten. Dann aber blieb es lange drüben wieder still, während in England, Frankreich und

Deutschland Macht und Ruhm der „Grashalme“ mit jedem Jahre mehr verlauteten. In England warben so mächtige Fürsprecher wie Rosetti, Swinburne und Buchanan für ihn, den Deutschen ward er 1868 durch einen schallenden Ruf Freiligraths in der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ bekannt, die erste deutsche Übersetzung der „Grashalme“ erschien freilich erst 1889 bei dem guten alten Schabelitz in Zürich, der Hebamme jeder literarischen Verwegenheit um jene Zeit, und ebenso seit den achtziger Jahren wirkt Whitman auch auf Frankreich. | Ein Franzose ist's, Léon Bazalgette, dem wir 158 das tiefste Buch über Whitman verdanken: der erste Teil, „Walt Whitman, L'homme et son Oeuvre“, ist schon 1908, der zweite, „Le Poème Evangile de Walt Whitman“, eben jetzt erschienen, beide im Verlag des „Mercure de France“. War aber in Amerika selbst eine Wirkung Walts vernehmlich? Ich weiß es nicht. Ich weiß nur, daß, als ich bald vor zwanzig Jahren in einer rheinischen Stadt über Whitman sprach, nach meinem Vortrag eine junge Amerikanerin von rauschender Schönheit und heute noch in meiner Erinnerung fortleuchtenden Augen auf mich losstürzte, stürmisch begeistert, mir enthusiastisch dankend, dann aber auf einmal zutraulich treuherzig fragend, ob es denn eigentlich diesen Dichter auch „wirklich“ gegeben, ob er nicht bloß von mir erfunden, denn sie habe daheim den Namen noch nie gehört, und es könnte ja sein, daß ich mir nur einen Spaß gemacht und ein lustiger „Swindler, oh, ein sehr angenehmer!“ wäre.

Von Whitman vernahm die Welt zum erstenmal den Urlaut Amerikas (denn Edgar Poe war von einer Höhe der Einsamkeit, in der jede Spur der eigenen Zeit wie des eigenen Stammes verlischt, sozusagen das absolute Nichtsalsgenie, fast unheimlich in seiner völligen Isoliertheit von allen zeitlichen wie persönlichen Zügen), von Whitman empfing Amerika sich selbst, mit den „Leaves of graß“ ward die Dichtung Amerikas geboren, es konnte jetzt eine Kunst ohne jeden „Schaum“, von allen Einwirkungen fremder „Diktion“ frei, nirgend „bekünstelt“, in unschuldiger Selbstherrlichkeit erwachsen. Ist sie's? Aus unserer Ferne läßt sich jedenfalls keine gewahren. Die sichtlichen Dichter der Völker sind allerdings ja nicht immer die wahrhaftigen; diese kommen oft erst lange nach



ihrer Zeit zum Vorschein, sie sind ihr zu weit voraus: wie viel[e] wissen denn heute, daß in fünfzig Jahren Brezina der größte Dichter unserer Zeit sein wird? Unter den sichtlichen Dichtern Amerikas  
159 von heute, die Claire Goll uns jetzt in | ihrer Anthologie jüngster amerikanischer Lyrik „Die neue Welt“ (S. Fischers Verlag, Berlin, 1921) bringt, fand ich keinen, der bewiese, daß es Amerika besser hat. Man spürt freilich die Wirkung Whitmans sehr, aber so sehr, daß nun auch aus ihr wieder nur ein „Schaum“, eine bald jedermann geläufige „Diktion“ wird, und wenn sie sich mit Whitman „bekünsteln“, ist das Natur? Wenn man ihnen den Zwang, den sein gewaltiges Vorbild ausübt, anmerkt, ist das Freiheit? Und man wird sehr nachdenklich, wenn man bemerkt, daß die schönsten Stücke dieser Sammlung Volkslieder von Indianern sind: sie schlagen an Unmittelbarkeit der Eingebung und an Gewalt des Ausdrucks alle Künste der „gebildeten“ Dichter, und wo von diesen einer einmal einen bezwingenden Ton hat, stellt sich heraus, daß es im Grunde der Ton Whitmans oder von Indianern ist. „Die heiligen Lieder“, erzählt Claire Goll von den Indianern, „darf nur der singen, dem sie von Geistern mitgeteilt wurden.“ Ja, das wär’s eben offenbar! Aber in Ländern mit Literaturen, scheint’s, teilen die Geister nichts mehr mit, die Geister verstummen, und darin hat es jetzt auch Amerika nicht mehr besser!



## Pfauenschrei

Auf einem rührenden Bild von der Hand Fantin-Latours sitzt unter lauter schönbärtigen, wohlgelockten Freunden, denen die Bohème sichtlich zum Parnaß wird, sittsam voll Würde Verlaine, in seiner verlegenen Feierlichkeit eher einem deutschen Oberlehrer gleich, neben ihm aber, ganz unpassend, lümmelt dreist ein Kerl, ein richtiger Voyou, dem freilich unter den struppigen Haaren hervor ein Cherubim aus der blassen Miene glänzt: Rimbaud, der, gleich bei seinem ersten Auftritt schon vom alten Victor Hugo geschwind zum Shakespeare enfant ernannt, mit siebzehn Jahren sein *Bateau ivre*, vielleicht überhaupt das schönste französische Gedicht, nach seinem achtzehnten Jahre dann aber keinen einzigen Vers mehr schrieb, obwohl er den Dichter, den er 1872 in sich begrub, immerhin noch neunzehn Jahr lang vergnügt überlebt hat, auf den Ruhm pfeifend, Abenteurer, Landstreicher, Sprachlehrer, Soldat, Deserteur, Impresario von fahrenden Leuten, Arbeiter, Agent, Exporteur, Forschungsreisender, Geldverdiener, in England, Belgien, Deutschland, Österreich, Dänemark, Schweden, Cypern, Asien, Afrika vagierend, mit Kaffee, Parfüm, Elfenbein und Gold handelnd, eine Zeit des Negus Menelik von Abessinien vertrauter Berater, schließlich fast ein reicher Mann, als ihn 1891 ein Gelenkrheumatismus heimtrieb und, nachdem ihm der Fuß amputiert worden, der Spötter, der in jungen Jahren gern freventlich gelästert hat, sich mit Gott versöhnt und wie ein Heiliger stirbt: *comme un saint avec une foi convaincue et des épanchements d'un mysticisme étonnant*; er hielt eben darauf, keine Möglichkeit des Lebens auszulassen und den Kreis abzuschließen. 1895 gab Léon Vanier seine Gedichte mit einem Vorwort Verlaines heraus, das war das Signal für die Jugend, die staunend von seinen Lippen die Stimme ihrer eigenen Sehnsucht vernahm: so schlug die Stunde seines zweiten Ruhms. | Eins der Gedichte, *Voyelles* geheißen, begann mit den Worten:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles,  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.

Darauf ist dann damals eine ganze Dichterschule gegründet worden, die auch nach Deutschland herüber eingewirkt hat, Dauthendeys „Ultra Violet“ war das erste Zeichen. 1898 erschienen im Verlag des Mercure de France die Oeuvres de Jean-Arthur Rimbaud, die der Lebende so stark verleugnet hatte, daß er sich sogar jede Anspielung auf sie verbat: „Absurde! ridicule! dégoûtant!“ fand er alles, was er jemals geschrieben. Und 1898 erschien auch La Vie de Jean-Arthur Rimbaud, von Paterne Berrichon. Aber noch dreiundzwanzig Jahre mußten vergehen bis zu seinem Einzug in Deutschland: in derselben Woche hat ihn uns jetzt der Inselverlag gebracht, übersetzt von K. L. Ammer, eingeleitet von Stefan Zweig, in der, bei O. C. Recht in München „Das Leben des Dichters Jean-Arthur Rimbaud“, von Hans Jacob erzählt, mit den drei schönsten Gedichten Rimbauds im Original, einer Übersetzung des Berichts, den er über seine Forschungen im Ogadingebiet an die Pariser Geographische Gesellschaft erstattet hat, und einem wirklich seine ganze Generation aussprechenden Jugendbrief aus dem Jahr 1870, erschien. Ist es ein Zufall, daß er so spät zu den Deutschen kommt, nun aber dafür auf einmal gleich doppelt? Wirkt es nicht eher fast providentiell, daß er gerade jetzt kommt?

Jene Gedichte des Knaben überwältigten die Franzosen des zweiten Kaiserreichs, weil darin das Urelement aller Dichtung: der Einfall, der Zustrom von Eingebung, das Diktat oder wie man nun immer jenen unverkennbaren, unnachahmlichen Klang einer anderen Welt nennen mag, dem man's anhört, daß ihn niemand sich nehmen kann, daß er dem Dichter unverdient gegeben sein muß, „das unverhoffte Geschenk von oben“, wie Goethe sagt, weil dieses Urelement, durch das | allein echte Kunst überhaupt erst 162 möglich wird, hier von einer solchen fast drohenden Gewalt war, daß das Ohr einer an die wunderschönen feinen kunstgemäßen Übungen der Parnassiens mit ihrem culte des vers bien faits gewohnten Zeit erbeben mochte vor Schreck. Dantes Mutter träumte vor seiner Geburt, ihr Sohn werde sich in einen Pfau verwandeln, und Boccaccio, der dies erzählt, meint, daß der Traum eingetroffen

sei, da die Stimme der göttlichen Komödie wirklich der des Pfauen gleiche: *Chi più orribilmente grida di lui, quale voce più orrida che quella del gastigante à colui ch' e disposto a peccare?* Man darf sagen: echte Dichtung hat immer irgendwie diesen Pfauenschrei, gerade dann nämlich, wenn aus ihr gar nicht mehr der selber vor seinen inneren Gehören verstummende Dichter spricht, sondern eben was ich das Urelement hieß, aus ihm aufschreit, das, was William Blake gemeint hat, als er von seinen Werken gestand: „Ich bin nur der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit.“ Wodurch nun Rimbauds Verse vielleicht in der ganzen Weltliteratur eigentlich schlechtweg einzig und nur etwa noch mit Poes *Song to Helen* und manchen sublim sinnlosen Sätzen Hölderlins aus der Zeit seines Wahnsinns an unirdischer, jedenfalls unmenschlicher, sozusagen aufgedrungener, ganz passiver Schönheit vergleichlich sind, das ist, daß sie nur Pfauenschreie sind, nichts als Pfauenschreie, zu denen der Dichter selber schweigt. Vielleicht war dies der Grund, weshalb er mit achtzehn Jahren zu dichten aufgehört hat: „Absurde! ridicule! dégoûtant!“ Er hatte, dieser wesentliche Mensch, vielleicht inzwischen erkannt, daß zum Dichten noch mehr gehört: nämlich auch des Dichters Antwort auf den eigenen Pfauenschrei. Zur Vollendung des Kunstwerks gehört die meisternde Hand des bildenden Künstlers, die den Andrang des Eingehauchten nun erst auch noch formt, den Zustrom durch ordnenden Widerstand staut, die „bewegte Welle zu kristallener Kugel ballt“; Dantes *Commedia* 163 wie die Sonette Shakespeares sind die höchsten Beispiele | des völlig erreichten Gleichgewichts von erlittener Eingebung und gebietender eigener Antwort. In einem Fragment ruft Pindar aus: „Orakle du, Muse! weissagen werde dann ich!“ Aller Kunst Anfang ist immer ein „Orakel“, aber zur Vollendung gehört noch der Dichter, der daraus weissagen kann.

Uns geht's zurzeit umgekehrt wie Rimbaud: weissagen könnte da gar mancher, doch das Orakel bleibt aus. Worringer hat in seinem Münchner Vortrag, der jetzt bei Hugo Bruckmann auch als Buch erschienen ist, die Wunde bloßgelegt, die zwischen dem Kunstwillen dieser Zeit und ihrer bildenden Kraft klafft. Kaum irgendein anderes Geschlecht hat sich ja so hoher Einsicht ins Wesen der

Kunst rühmen dürfen wie das unsere, doch dies ergab Forderungen an uns, denen niemand unter uns gewachsen war: die Künstler hatten nur die Wahl, entweder weit unter ihrem Geschmack zu malen oder aber über ihr Talent. Indem sie sich dafür entschieden, über ihr Talent zu malen, entstand der Expressionismus. Nicht bloß in der Malerei, sondern in allen Künsten sahen wir mittlere Begabungen, die gerade zu tüchtigem Kunsthandwerk ausgereicht hätten, durch einen an den Meisterwerken aller Zeiten geschulten Geschmack verlockt, sich an Werke von einer Größe der Intention emporkwagen, deren nur die höchste Begabung fähig wäre. Der Expressionismus bestand in dem Gebot, Genie zu haben; das war im Grunde sein ganzes Programm. Einwenden läßt sich dagegen nur, daß das programmatische Genie leider ausgeblieben ist. Wir wurden staunend gewahr, daß Steigerung der künstlerischen Einsicht, Steigerung des Geschmacks, Steigerung der Intentionen noch durchaus keine Steigerung des Talents bewirkt. Der Expressionist hat alles, was Rimbaud fehlt, der von allem überströmt, was der Expressionist entbehrt. Unsere Künstler täuschen etwas Kunstähnliches vor, indem sie die paar Tropfen von Eingebung mit einer gewaltigen Konvention, einer entliehenen Rhetorik, einer den höchsten Meisterwerken abgelernten Form | auffangen, Rimbaud speit 164 seinen ungeheuren Strom von Eingebung aus, hat aber dazu nun nicht, was der edle Desiderius Lenz, der Ahnherr der Beurerer Kunst, der jetzt bald neunzig wird, den „Regulator“ nennt, das heilige Maß einer stauenden, ordnenden, richtenden, gliedernden, gestaltenden Norm. So gab ihm seine Fülle von Gesichtern doch immer am Ende nur, wie Remy de Gourmont einmal gesagt hat, *merveilleuses danses du ventre*. Daß sie freilich ihm selber nicht genügten und er, mit achtzehn Jahren, den Ruhm des glorreichsten Bauchtänzers seiner Zeit angeekelt wegstieß, dadurch ward das Abenteuer seines Lebens ein symbolischer Akt von unvergeßlicher Schönheit.

Im Jon des Euripides fragt der König an der Pforte des Orakels: „Wer weisagt drin?“ Er erhält zur Antwort: „Vom Los bestimmt, stehen am Dreifuß welche von Delphis Edelsten.“ „Gut,“ sagt er, „da hab ich alles, was wir brauchen.“ Ihm würde die Seherin, die

verzückt das Orakel aus Dämpfen erhört, nicht genügen, aber was in glühenden Brocken von den stammelnden Lippen der entrückt Empfangenden, der Mantis, fällt, daraus wissen Delphis Edelste deutend die Weissagung zu holen; darum werden sie Poeten genannt, „Macher“, denn ihnen ist gegeben, aus den göttlichen Eingebungen dann aber auch erst etwas zu „machen“, zum menschlichen Gebrauch. Rimbaud war nur Mantis, er empfing Orakel, mit denen er jedoch nichts anzufangen wußte, die Gabe der Weissagung aus ihnen blieb ihm versagt. Bateau ivre steht an Fülle der Inspirationen hinter den schönsten Sonetten Shakespeares nicht zurück, nur daß Shakespeare dann auch noch „weissagt“. Rimbaud hat das offenbar selbst gewußt, und es war ihm zu wenig, bloß Mantis zu sein, bloß zu „lallen sein Gefühl“, wie der junge Goethe das einmal nennt, in den „zwo wichtigen bisher unerörterten biblischen Fragen“: am vierzehnten Kapitel des ersten Korintherbriefs erörtert er da,  
 165 was mit Zungen reden eigentlich heiße, und indem er Nus mit | „ruhigem Sinn“ und Pneuma mit „bewegter Seele“ übersetzt, ruft er aus: „Pneuma, Pneuma, was wäre Nus ohne dich!“ Er könnte das jetzt an unserer Kunst mit Augen sehen: sie schafft aus Nus ohne Pneuma, wie Rimbaud hinwieder aus Pneuma ohne Nus schuf.





## Der russische Christ

Nachdem Dostojewski versehen war, ließ er sich noch aus der Bibel vorlesen, derselben abgegriffenen Bibel, die schon den Sträfling nach Sibirien begleitet hatte. Seine Frau schlug die Stelle im dritten Kapitel Matthäus vierzehn auf. „Johannes“, heißt es da, „wehrte ihm und sprach: Ich hätte not, von dir getauft zu werden, und du kommst zu mir? Jesus aber antwortete und sagte: Laß mich, denn alle Gerechtigkeit muß erfüllt werden!“ So weit las sie; da sagte Dostojewski: „Du hörst: Laß mich! Das heißt, daß ich sterben muß.“ Nach einigen Stunden starb er, ein Blutgefäß war gerissen. Gleich drang in den engen Raum, wo noch überall beschriebene Blätter unordentlich herumlagen, so viel unbekanntes Volk von der Straße wehklagend herauf, daß, als dann auch die Freunde, darunter der Vicomte de Vogüé, der dies erzählt, eilends kamen, sie Mühe hatten, sich durchzudrängen, um noch einmal sein Angesicht zu sehen, das, endlich vom Schleier des Leids entblößt, im Traum zu lächeln schien. Die fremden Menschen stritten sich um die Rosen auf seinem Sterbebett, und immer drang noch neues Volk aus der Stadt herein: *il semblait que toute la rue montait*; die Frau, mit den beiden Kindern im Andrang fast erstickend, schrie vor Angst auf; die Kerzen, niedergebrannt, erloschen, und das heiße, vom Jammer dieser ungeheuren Menge vorwärts stoßender Menschen dampfende Zimmer lag nur noch im ungewissen Schein der kleinen Lampe vor den Heiligenbildern. Und immer kam noch neues Volk aus der Stadt herauf, Rußland selber schien zu kommen, das unbekannte Rußland, um seinen Dichter noch einmal zu sehen; fast hätten sie sich geprügelt zum Abschied von ihm. „*Cet hommage scandaleux*,“ sagt de Vogüé, „*c'était bien celui qu'il eût aimé*.“ Zwei Tage später war das Begräbnis. Auf zwanzigtausend schätzt man, die hinter dem Sarg gingen, durch ein Spalier von Hunderttausenden: Prie-

ster, | Mönche, Studenten, Gymnasiasten, Schulkinder, Nihilisten 167  
 und Nihilistinnen, jene am Plaid auf der Schulter, diese durch  
 die kurzgeschorenen Haare kenntlich, alle literarischen Vereine,  
 die wissenschaftlichen Korporationen, Abgesandte der Städte, die  
 Kaufmannschaft Moskaus, Bauern, Landstreicher und Bettler, ein  
 Wald von Kreuzen, Fahnen und Kränzen; und in der Kirche wurde  
 der Sarg von den kaiserlichen Prinzen, dem Unterrichtsminister  
 und den Würdenträgern des Staats erwartet. Für jeden der Teil-  
 nehmer hatte das Erlebnis aber einen anderen geheimen Sinn: den  
 einen war's ein Triumphzug der Revolution durch die Stadt des  
 Zaren, den anderen eine Huldigung der Nation vor dem Genius des  
 Vaterlands, wieder anderen der Schmerz eines ganzen Volkes, den  
 zu verlieren, an dem es sich erst selbst gefunden hatte. Noch mehr  
 aber war es: auch alle die Namenlosen gingen mit, die sich sonst  
 verkriechen, die Kinder „zufälliger“ Familien, alle die „Beleidigten  
 und Erniedrigten“, die Verstoßenen, die Rechtlosen hatten hier  
 einmal ein Recht, sich zu zeigen; ihr großer Tag war das Begräbnis  
 Dostojewskis. Und so bewies es, daß er, sei's durch sein Werk, sei's  
 durch den Hauch seines Wesens, erreicht hatte, jedem Russen etwas  
 zu sein; durch ihn war doch endlich wieder einmal der Beruf des  
 Dichters erfüllt worden.

Wodurch in seinem Werke oder in seiner Person er so zur sym-  
 bolischen Gestalt Rußlands geworden war, diese Frage geht Russen  
 an. Dmitri Mereschkowski und Wolynski vor allem, polemisch auch  
 Gorki, haben Antwort gegeben. Wieviel aber von ihm auch heute  
 noch als lebendige Kraft in den neuen Russen wirkt, und ob sie  
 so stark sind, daß er auch ihrem neuen Rußland dereinst wieder  
 zur symbolischen Gestalt werden kann, davon hängt vielleicht ihre  
 Zukunft ab, ja vielleicht sogar mit auch unsere. Doch ist er ja jetzt  
 längst mehr als ein großer russischer Dichter, vielleicht der größte  
 von allen; er gehört längst nicht mehr bloß den Russen, er | gehört 168  
 der Welt. Überall wirkt er, auch auf manchen, der ihn kaum dem  
 Namen nach kennt, der keine Zeile von ihm gelesen hat, der von sei-  
 nem erhabenen armseligen Leben nichts weiß. Raskolnikoff, der Idiot  
 und Aljoscha sind Gestalten von so gewaltiger eigener Lebenskraft,  
 daß sie sich aus seinen Werken entfernen, ihren Standort verlassen

und sozusagen ein Dasein auf eigene Faust beginnen konnten, so wie Faust, Hamlet und Don Quichotte längst aus der Dichtung in die Wirklichkeit zurückgekehrt und namhafter als ihre Dichter sind.

Wie seit Goethe nur noch Balzac, Dickens, Ibsen und Tolstoi gehört Dostojewski der Welt: „one of the greatest writers that the world has ever seen“ nennt ihn Maurice Baring, der Engländer, der erst seinen lange zögernden Landsleuten ein Verständnis für ihn aufdrang. In Frankreich war das schon durch jenen Vicomte de Vogüé geschehen, dessen Buch „Le Roman Russe“ 1886 erschien. Wie stark um eben diese Zeit Dostojewski auch in Italien zu wirken begann, beweisen seine Spuren in den ersten Werken des jungen d’Annunzio. Über Frankreich scheint nun ebenso Nietzsche mit Dostojewski bekannt geworden zu sein. „Ich rechne“, schreibt er aus Turin an Brandes, „irgendein russisches Buch, vor allem Dostojewski (französisch übersetzt, um des Himmels willen nicht deutsch!), zu meinen größten Erleichterungen.“ Er empfand ihn sogleich in voller Größe, wenn er ihm freilich im Tiefsten doch durchaus widersprechen mußte: „Ich schätze ihn als das wertvollste psychologische Material, das ich kenne; ich bin ihm auf eine merkwürdige Weise dankbar, wie sehr er auch immer meinen untersten Instinkten zuwider geht. Ungefähr mein Verhältnis zu Pascal, den ich beinahe liebe, weil er mich unendlich belehrt hat, der einzige logische Christ.“ 1882 erschien der Raskolnikoff deutsch; es war in der bismärckisch gesinnten Jugend vom Verein Deutscher Studenten, daß ich, an 169 der Berliner Universität, den Namen Dostojewskis zum ersten | Male vernahm, 1884; eben waren auch die Karamasoffs deutsch erschienen. In Wien ist es Siegfried Lipiner gewesen, in jungen Jahren schon fast berühmt, von Nietzsche geschätzt, später seine merkwürdige Begabung verzettelnd, der in seinem Kreise, zu dem auch Viktor Adler und Engelbert Pernerstorfer gehörten, für Dostojewski, namentlich aber für die Karamasoffs, mit Leidenschaft warb. Niemand aber hätte sich damals träumen lassen, was dieser beunruhigende Russe, dessen unleugbare Kraft durch einen Zusatz von Kolportageromantik den guten Geschmack abstieß, was dieses wüste Werk, in dem der alte Goncourt nichts als einen Aufguß des

bewährten französischen Naturalismus, nur noch mit etwas Edgar Poe gepfeffert, fand, den jungen Leuten werden sollte, die bald darauf als „jüngstes Deutschland“ lärmend öffentlich aufmarschierten. Es gehört ja zu den Eigenheiten unserer Entwicklung, wie stark auf ihren Geist in entscheidenden Augenblicken immer wieder fremde Literaturen einwirken; gleich die deutsche Prosa selbst, das Deutsch, das wir heute schreiben, dieses Kunstdeutsch steht doch von Anfang an zunächst so sehr im Zeichen Italiens und unter seinem Einfluß, daß Burdach einmal, ohne paradox zu werden, „Dante den Mitbegründer der neuhochdeutschen Schriftsprache“ zu nennen wagen konnte; dann wieder, im 18. Jahrhundert und noch weit in die Romantik hinein, wird Shakespeare der Führer der deutschen Dichtung, er wird beinahe sozusagen zum deutschen Dichter. In derselben Art, auch fast bis zum selben Grade, freilich nicht auf so lange Zeit, ist für „die Jüngsten“ der achtziger Jahre Henrik Ibsen ein deutscher Dichter geworden, ja fast schien es zuweilen: der deutsche Dichter. Hier fanden sie noch irgend etwas, das ihnen an den bewunderten Franzosen doch immer fehlte. Diejenigen aber, denen dann doch auch an Ibsen wieder noch irgend etwas zu fehlen schien, weil dieser ewige Frager ja niemals Antwort gab, wendeten sich schon damals an den Russen. Ibsen war rasch eine Modege|worden; seit 1910 begann sie langsam nachzulassen. Dostojewski 170 war den jüngsten Deutschen zunächst ein Kuriosum. Allmählich erst entdeckten sie dann noch, daß er ein Dichter ist, der Antworten hat. Merkwürdig kam ihnen das vor. Daß einer nach Antworten sucht, ja wahrhaftig Antworten zu finden meint, kann denn das überhaupt sein? Es hing vielleicht mit eben dem zusammen, worin gerade seine Kuriosität bestand. Er war so lange bloß ein Kuriosum, er hatte kein Führer dieser deutschen Jugend werden können, weil sich nicht leugnen ließ, daß dieser gewaltige Künstler, dieser Seelenkenner, Seelendeuter, mit allen Abgründen der menschlichen Natur vertraut, Geist von unserem Geiste, Fleisch von unserem Fleische, nun aber dabei die Marotte hatte, Christ zu sein, ein gläubiger Christ, oder sich doch um diesen Christenglauben zu bemühen und ohne diesen Christenglauben das Menschenleben unmöglich zu finden, lauter Dinge, die sich ein gebildeter Deutscher jener

Generation überhaupt gar nicht mehr vorstellen und die er wirklich nur einem Russen verzeihen konnte, an dem derlei schließlich sogar von einem gewissen exotischen Reiz war. Zu seinem Erstaunen erfuhr der junge Deutsche aus diesen russischen Romanen, daß es also augenscheinlich in einem Teile der Welt, eine Tagesreise von Berlin, noch lebendiges Christentum gab, nicht als Form, als Erinnerung, als Brauch bloß, sondern als Lebensmacht.

Auch Balzac ist Christ, die *Comédie humaine* ist katholischer Wuchs, schon ihre Konzeption ist durchaus katholisch, und wer nur erst darauf horcht, kann den tiefen katholischen Klang seiner Gestalten, aller, der sublimsten wie der gräßlichsten, nicht überhören. Aber es muß niemand darauf horchen; auch darin wieder ist Balzac ganz katholisch, daß er sich nichts davon merken läßt; sein Werk ist ganz von unserem Glauben durchdrungen, der aber gerade darum nirgends darin in Frage steht, und schon gar nicht in Diskussion, wie doch etwa gesunden Menschen nicht einfällt, sich  
171 ihrer Gesundheit zu | rühmen oder anderen Gesundheit anzuraten; erst Kranke bemerken überhaupt das Problem der Gesundheit. Bei Dostojewski dagegen steht immer das Christentum in Frage; es steht hier überhaupt nichts anderes in Frage, ihm ist das Christentum die Frage aller Fragen, es ist ihm die Lebensfrage selbst, über die nun fortwährend diskutiert wird, und mit der ganzen ungehemmten Diskussionswut der Russen. Seine Romane gleichen solchen russischen Wagenfahrten, die vor jedem Heiligenbild halten, der Kutscher bekreuzigt sich, der Insasse steigt aus und kniet ein Gebet lang vor dem Bilde; so halten die Lebensfahrten Dostojewskis immer wieder zum Gebet. Der Russen Art, Andacht zur Schau zu stellen, hat für abendländische Gewohnheiten oft fast etwas Indiskretes: in der Indiskretion, mit der Dostojewski ins volle Licht der Öffentlichkeit stellt, was den Deutschen jener Generation immer mehr zur „Privatsache“ wurde, die jeder bei sich allein „im stillen Kämmerlein“ abzutun hätte, wurzelt seine Bedeutung für uns. Wir lernten hier eine ganz neue Psychologie kennen, eine nämlich, in der alles auf Gott bezogen wird.

Und man erinnere sich nun aber auch der Geistesart, die das Werk Dostojewskis bei seinem Eintritt in Deutschland vorfand. Er

trat hier zunächst mit dem Raskolnikoff auf, dem schon dadurch, daß er, 1888, in der Universalbibliothek erschien, gleich ein großes Publikum gesichert war. Es griff gierig nach dem reizenden Futter, und daß er sich von Eugen Sue doch vielleicht irgendwie noch unterschied, wurde kaum bemerkt. Die Karamasoffs aber blieben jahrelang noch das Geheimnis einer langsam im stillen wachsenden Gemeinde, deren im Grunde von Flaubert beherrschter Geschmack es schwer genug hatte, sich mit der Maßlosigkeit, mit der vermeintlichen Formlosigkeit eines Ungetüms abzufinden, das als Urkunde vorher noch niemals eingestandener Menschlichkeiten von der größten Bedeutung, aber künstlerisch doch kaum zu zählen schien. Erst mit der großen Dostojewski-Ausgabe des Münchener Verlags R. 172 Piper begann unter uns Dostojewski ins Weite zu wirken. 1906 erschien ihr erster Band, Die Dämonen. 1907 folgten Die Karamasoff, Die politischen Schriften, Aus dem Dunkel der Großstadt, 1908 Raskolnikoff, Das Gut Stepantschikowo, Aus dem Totenhaus. 1909 Der Idiot, 1914 Der Jüngling; die kleineren Werke schlossen sich an. Drei Bände fehlen noch (der Rest aus dem „Tagebuch eines Schriftstellers“), dann haben wir Dostojewski ganz. Wenn er jetzt wirklich, wie Franz Servaes vor Jahren schon vorausgesagt hat, unser geworden und ihm bei uns „ein Platz eingeräumt ist, nicht allzu weit von seinem größten germanischen Bruder, von Shakespeare“, wenn er jetzt, wie Shakespeare einst, in einem gewissen Grade den deutschen Geist mitbestimmt, und wenn wir ihn also wie Shakespeare in unserer Literatur nicht mehr entbehren, ja sie vielleicht uns ohne ihn gar nicht mehr denken könnten, dies ist vornehmlich der Ausgabe Pipers zu danken. Der Inselverlag brachte den Idioten, Die Karamasoff, Raskolnikoff, Die Teufel und Erzählungen, von Röhl und Nötzel übersetzt, und wenn bei Piper Mereschkowski und Wolynski uns Dostojewskis russisches Antlitz zeigen, läßt im Inselverlag jetzt Stefan Zweig ihn einmal in westlicher Beleuchtung sehen.

In den achtziger Jahren, bei seinem Eintritt in Deutschland, fand Dostojewskis Werk hier noch Reste von Schöngeistern vor, einem gedämpften Goethekult ergeben, worin Goethe sacht mit Paul Heyse verschwamm, während der kräftigere Teil der älteren Genera-

tion sich schon resolut zur Sachlichkeit Gustav Freytags bekannte, damit das „Geschäft“ meinend, an Feiertagen aber sich in Geibel, Roquette und Baumbach erholend. Richard Wagner starb, ohne sich in der öffentlichen Meinung durchgesetzt zu haben, Nietzsche verzweifelte, das von Paul Lindau beherrschte Berlin billigte gnädig dem alten Fontane mehrere wohlgeratene Balladen zu. Typisch war  
 173 damals das Café Chantant des Berliner Nordens mit den Büsten | des alten Kaisers unter bunten Lampen, Heil dir im Siegerkranz, Schmachtfetzen aus lustverseuchten Kehlen, Zoten und Suff, ein patriotisch sentimentaler Bordellersatz unter Polizeiaufsicht, zur Abendandacht für Studenten, Referendare und Offiziere, für die Blüte der Nation; diese andere Seite der Butzenscheibenlyrik darf man nicht vergessen. Wer nicht selber in jener erstickenden Luft jung gewesen ist, kann den entsetzlichen Ekel der Jugend kaum ahnen, den sie dann in Alkohol ersäufen wollte, und wenn der zur Betäubung nicht reichte, in Nihilismus und einem Nihilismus der gefährlichsten Art, einem innen sitzenden, der dabei die besten Manieren hat und mit dem man Staatsanwalt werden kann, dem Nihilismus Ibsens in seiner mittleren Zeit, als er nur immer höflich fragte: ‚Ist es wirklich groß, das Große?‘, so lange behutsam an allen Dingen klopfend, bis sie hohl klangen; dieser Ibsen, mit dem unanstößig spöttischen Skeptizismus, zu dem man noch Orden tragen kann, dieser, nicht der spätere mystische war es, der damals der Jugend noch am ehesten ein zuverlässiger Ratgeber schien, auch durch den merkwürdigen, grundlos optimistischen Bodensatz in seinem Nihilismus, der ja die Nichtigkeit des Menschenlebens durchschaut, es jedoch immerhin nicht für ausgeschlossen hält, bei besserem Ausfall der nächsten Wahlen das Paradies wiederzufinden. In den Karamasoffs aber steckt das Unheil der Welt so tief, daß man eigentlich auch auf die nächsten Wahlen nicht mehr hoffen kann; in den Karamasoffs bleibt wirklich nichts als Gott übrig. Und über Gott war doch diese Jugend aber längst hinaus. Ich meine, nach reiflicher Überlegung und das Gewicht der Worte fühlend, daß man ruhig sagen darf, selbst der gläubig erzogene und vermeintlich gläubig gebliebene Teil der gebildeten deutschen Jugend habe sich damals über Gott hinaus gefühlt, da sie, wenn sie gleich das Absolu-

te nicht durchaus leugnen, ein inneres Verhältnis der Anerkennung des Absoluten, der Ehrfurcht vor dem Absoluten für ratsam | halten, an ein Leben nach dem Tode glauben mochte, dennoch sich 174 einen lebendigen persönlichen Gott mitten unter uns im täglichen Leben auf Schritt und Tritt von uns einwirkend und überall, ob wir wollen oder nicht, mittuend, nicht von uns lassend, uns unablässig begleitend, ja verfolgend, einen solchen unabwendbar gegenwärtigen, penetranten, auch im Alltag höchst aktuellen Gott auch nur überhaupt vorzustellen so völlig entwöhnt worden war, daß damals auch die Frömmsten doch eigentlich in Gott nur noch einen metaphysischen Trost fanden, vor der überwältigenden Wirklichkeit, bedrängenden Unmittelbarkeit und ungestümen Aktualität aber, mit der der Gott Dostojewskis mitten unter uns haust, zurückschraken, fast als ob es eine Lästerung wäre, so mit Gott gewissermaßen auf Du zu sein. Eigentlich sind ja Dostojewskis Atheisten selbst Gott näher als unter uns mancher fromm gewillte Mann; denn sie lassen keinen Augenblick ab, Gott zu widersprechen, zu widersagen, Gott zu bekämpfen, Gott zu verfolgen, Gott zu lästern, Gott zu höhnen, Gott zu widerlegen; sie haben fortwährend mit Gott zu tun und leugnen ihn im Grunde so wenig, als dies dem Teufel einfällt; sie wollen nur von ihm nichts wissen, während unsere Gebildeten bei aller Bereitschaft zur Anerkennung Gottes doch gelegentlich in Verlegenheit sind, in ihrem voll besetzten Weltbild auch noch irgendwo Platz für den lieben Gott zu finden. Bei Dostojewski gibt's kaum einen, der Gott erst suchen muß. Es gibt manchen, der Gott flieht. Denn bei ihm ist Gott überall da. Ja, man hat oft das Gefühl, als sei sonst überhaupt bei ihm nichts als Gott da. Dostojewskis Freund Wladimir Solowjew, der Übersetzer Kants, ein an Plotin, den Kirchenvätern, der deutschen Mystik, Schelling und Baader gereifter, unserer Kirche sich nähernder Philosoph (er ist in deutscher Übersetzung von Harry Köhler im Jenenser Verlag Diederichs erschienen), schrieb einmal an Strachow: „Ich glaube nicht nur an alles Übernatürliche, sondern, genau gesprochen, ich glaube eben nur an dieses.“ Da|mit ist präzisiert, wodurch sich auch 175 das Werk Dostojewskis unterscheidet, selbst von jedem anderen russischen, namentlich übrigens von dem Tolstois. Für das Werk



Dostojewskis ist das Übernatürliche das Primäre, hier ist zunächst nur das Übernatürliche gewiß; mit dem Übernatürlichen beginnt alles, und aus seiner Evidenz erst ergibt sich allmählich auch ein Verhältnis zur Natur, ein Verhältnis zum eigenen Dasein, das hier ja nur so weit verwirklicht wird, als ihm gelingt, an der Urwirklichkeit: an der Übernatur teilzunehmen. „Ich bin, der ich bin“: dieses Urworts gewaltige Wahrheit hat niemand tiefer empfunden als Dostojewski, für den alles nur in Gott, alles nur von Gott aus ist, dagegen das, was wir gemeinhin Wirklichkeit nennen, solange es in sich steckenbleibt, noch gar kein Dasein hat. Eigentlich stellt sein Werk nichts dar als nur immer wieder von neuem, wie der Mensch, sobald er es unternimmt, sich zu verwirklichen, Gott nicht entgehen kann.

Dies war es, was an Dostojewskis Werk bei wachsender Wirkung ins Weite, vor etwa zehn Jahren also, den deutschen Leser zunächst am meisten befremdete. Um jene Zeit war der Dünkel unduldsamer Freigeisterei doch insgeheim allmählich schon etwas unsicher geworden, und im Ekel vor den Exzessen des Betriebs, im ersten Vorgefühl des monistischen Katzenjammers, in einer wehmütigen Sehnsucht nach Flucht aus einer durchaus sinnlos gewordenen Gegenwart fing man an, auch unter den Gebildeten allmählich den Gottesbegriff wieder für zulässig zu halten, wenn auch argwöhnisch auf eine möglichst reine Fassung drängend. Gott als Forderung der Vernunft, Gott als Gemütsbedürfnis, Gott sozusagen als Hieroglyphe der tiefsten in der Menschennatur verborgenen Geheimnisse: in allen nur irgend erdenklichen Variationen wurde jetzt der Gottesbegriff auf einmal ausgebaut, mit der einzigen Einschränkung, er müsse zur Schonung unserer Autonomie ins Belieben des Menschen gestellt bleiben. Aber gerade dieser Zeit, da  
 176 Gott ein beliebtes Tischgespräch, Religion|stiften Mode, ja jeder bessere Deutsche schon, seines Extragottes stolz, eine Sekte für sich wurde, wie furchtbar mußte dieser Zeit des religiösen Zeitvertreibs der Gott Dostojewskis mit der alttestamentarischen Wucht seiner grandiosen Realität erscheinen, die selber der Anfang ist, von dem aus jederlei andere Realität überhaupt erst möglich wird. In einem dieser Romane wird einmal über Gott gestritten, und Gott wird

wieder einmal „kassiert“; da steht ein alter Hauptmann auf, nimmt seine Mütze, sagt ganz still: „Wenn es keinen Gott gibt, was bin ich dann noch für ein Hauptmann?“ und geht weg. Dieses Grundgefühl jeder menschlichen Existenz, nicht ein Gedanke etwa, sondern sozusagen das Vorerlebnis, das wir irgendwie schon mitbringen, in Urerinnerung gleichsam, daß uns das Leben ja bloß geliehen ist und von uns einst Rechenschaft davon gefordert wird, die den ältesten Zeiten der Heiden noch ganz geläufig und erst in späten Entartungen durch Reflexion zerrieben worden ist, geht den Menschen Dostojewskis nie ganz verloren; auch wenn sie Gott leugnen, wenn sie sich vor Gott verleugnen lassen, wissen sie, daß er wiederkommt und daß ihnen das alles nichts hilft, weil ihm keiner entkommen kann; denn sonst: „was bin ich dann noch für ein Hauptmann?“ In dieser Empfindung des Endes von allem, wenn man ihm den Anfang nimmt, und daß Gott schon da sein muß, damit irgend etwas werden kann, daß er es ist, worauf hin alles dieses etwas, was es sein soll, werden kann, wurzelt das Leben aller Menschen Dostojewskis. Und eben darin sind sie für ihn wesentlich anders als alles, was er „Westler“ nennt. Grauenhaft ist ihm Europa, ein Land, in dem es Menschen gibt, auch selber gute Menschen, die mit Gott unbekannt sind, die Gut und Böse nicht mehr unterscheiden oder doch den Unterschied von Gut und Böse zu verwischen trachten und im Bösen nur eine Verirrung oder Verwirrung und Ablenkung des Guten oder gar am Ende bloß ein Mißverständnis sehen. Dostojewski hat mit dem Blick des Fremden, | ja des Feindes erkannt, daß es in 177 der geistigen Entwicklung des Abendlands seit der Französischen Revolution und besonders seit dem „jungen Europa“ vor allem um das Recht auf Sünde geht: gesündigt ist immer worden, aber jetzt will der Mensch sündigen dürfen, er will beim Sündigen das Gefühl der Sünde los sein. Darum schaudert Dostojewski vor dem Westen so, darum ist ihm der „Bankerott“ Europas gewiß; darum ist ihm Europa, wie der Iwan Karamasoff sagt, nur noch „ein Friedhof, ein teuerster, allerteuerster Friedhof, aber längst schon ein Friedhof und auf keinen Fall mehr als das“. Darum gilt ihm jeder Russe, der Europäer wird, als ein „natürlicher Feind Rußlands“, ja schon „jede Berührung mit Europa schädlich und demoralisierend“; denn

Rußland ist ihm etwas, „das Europa nicht im geringsten gleicht“, denn es kennt noch den Unterschied von Gut und Böse, es kennt noch Gott, es ist „der Hüter der Wahrheit Christi“. Die ganze Reihe von „Westlern“ bei Dostojewski: gleich Raskolnikoff schon, Iwan Karamasoff, Rogoschin, Kirilloff, Swidrigailoff, Werssiloff, auch das Untier Smerdjakoff, lauter Leute, die fortwährend „ins Ausland reisen wollen“, die „keinen Verbleib mehr haben“, tragen diesen Zug, der für Dostojewski das Merkmal des Europäers ist; jedes Entweder-oder wird ihnen ein Sowohl-als-auch. Durch Entscheidung eines Entweder-oder, durch wählenden Willen allein, dadurch allein, daß ein Widerspruch abgeschieden wird, entsteht überhaupt erst Gestalt. Sowohl-als-auch ist Chaos. Wir sprechen immer vom Chaotischen der russischen Seele; für Dostojewski ist das Chaotische das Kennzeichen des Westens. Den Werssiloff läßt er sagen: „Ich weiß doch, daß ich unendlich stark bin, eben durch diese unmittelbare Kraft der Verträglichkeit mit allem, was es auch sei, die allen klugen Russen unserer Generation in so hohem Maße eigen ist ... Ich kann auf die allerbequemste Weise zwei entgegengesetzte Gefühle zu gleicher Zeit empfinden – und das, versteht sich, doch nicht aus eigenem Willen. Aber | nichtsdestoweniger weiß ich, daß das ehrlos ist, vor allem, weil es gar zu einsichtsvoll ist.“ Das empfindet Dostojewski als das Wesentliche des Europäers, daß für ihn Entgegengesetztes dasselbe sein kann, daß sich in ihm das Gute mit dem Bösen verträgt, und daß er sich dieser Vermischung des von Gott aus Geschiedenen noch als einer besonderen „Einsicht“ rühmt, wenn ihn auch ein Rest von Gewissen erkennen läßt, daß solcher „Einsicht“ überhaupt auch nur fähig zu sein „ehrlos“ ist. Wenn es gelänge, das Entweder-oder von Gut und Böse wirklich in ein Sowohl-als-auch zu verkehren, wäre Gott erloschen. Die Verwischung, ja Vermischung von Gut und Böse ist es, was Dostojewski an Europa so haßt; sie fürchtet er für die Russen, und weil er nur in den Russen allein noch eine Kraft des Widerstandes gegen sie sieht, hofft er auf sein Volk. In der großen „Auseinandersetzung“ mit Gradowsky, dem Westler, der „Aufklärung“ für das russische Volk fordert und dem er nun gelassen erwidert, es brauche sie nicht, weil es etwas Besseres hat: Christentum, heißt es: „Mag immerhin

unserem Volk Tierisches und Sündhaftes anhaften, aber eins hat es zweifellos, das ist, daß es wenigstens als Ganzes genommen (und nicht nur im Ideal, sondern in der wirklichsten Wirklichkeit) seine Sünde niemals für das Richtige gehalten hat, hält oder halten wird, auch niemals den Wunsch empfinden wird, sie dafür zu halten. Es sündigt, aber früher oder später sagt es doch: Ich habe gefehlt ... Die Sünde ist etwas Vorübergehendes, Vergängliches; Christus aber ist ewig. Das Volk sündigt stündlich und treibt Unfug, aber in besseren Stunden, in den Stunden Christi, verwechselt es nie Recht mit Unrecht.“ Dostojewski glaubte noch daran, daß das russische Volk immer wieder seine Stunden Christi hat. Ihm war der Russe der letzte Christ Europas.

Dieser russische Christ sieht auch bei Dostojewski zunächst bisweilen obenhin jenem Urchristen nicht unähnlich, für den der Graf Leo Tolstoi in älteren Jahren, nachdem er die Lust | an den 179 Würzen des Lebens verloren, so sehr zu schwärmen begann, daß er zeitweise sogar sich selber eine urchristliche Diät verordnet hat. Der Stock des geschichtlichen Urchristentums bestand aus Enterbten; der Graf Tolstoi, nachdem er der vornehmen Herren und Damen müde geworden, erholte sich unter Enterbten, Dostojewski hatte das nicht nötig, weil er selbst enterbt aufgewachsen, weil das für ihn nicht wie für den Grafen etwas Pittoreskes, sondern das Natürliche war; die Höhle war für Urchristen eine Zuflucht, für Tolstoi ein Sport, für Dostojewski sein Zustand. Weiter geht die Ähnlichkeit nicht. Tolstoi hat mit einem Höhlenchristentum gespielt, Dostojewskis Christ flüchtet nicht, er will die Welt erobern. Für Tolstoi hat das Christentum einen antiquarischen Reiz; es blickt gerührt auf den Anfang zurück. Dostojewski schaut ungeduldig nach der Zukunft, sein aggressives Christentum kann die Wiederkunft Christi kaum mehr erwarten; es ist der triumphierende Christ, dessen Garde Dostojewski im russischen Volke sieht. Sozusagen ein barocker Adventist ist Dostojewski: Barockchrist in seinem freudigen Drängen zur unmittelbaren Tat, die hier auf Erden schon in jedem Atemzug überall Gott bekennen und unser ganzes Dasein in einen ununterbrochenen lebendigen Gottesdienst, in ein einziges schallendes Zeugnis für Gottes Willen verwandeln

will, Barockchrist auch im Vertrauen zu diesem irdischen Leben, in der Zuversicht zum Leben, das man, wie Aljoscha sagt, „vor der Logik lieb gewinnen muß“ (und auch wenn Aljoscha geheimnisvoll beteuert, man müsse das Leben selbst ja noch mehr als den Sinn des Lebens sogar lieben, ist das aus einer durchaus barocken Unterwerfung unter das unmittelbare Diktat des Willens Gottes, an dem der menschliche Verstand nicht zu deuteln hat, gesprochen), und ebenso Barockchrist auch noch in der den Stolz des Vernunftmenschen unerträglich demütigenden Erkenntnis, die Goethe auf die knappe Formel gebracht hat: „Erfahrung fast immer eine Parodie  
180 auf die | Idee“ (worüber mehr in meinem Aufsatz „Blaise Pascal“), aber Adventist hinwieder in der Sicherheit des stürmischen Vorgefühls, daß jetzt die Zeit naht, wo Gott den Menschen nicht mehr bloß seine „Gewitter“ schickt (wie’s der Dmitri in den Karamasoffs nennt), sondern der auferstandene Christ selber wiederkehrend mit seinen Scharen in den letzten Kampf zieht; der Adventist ist vielleicht sogar das Stärkste in Dostojewski, der vom Unglauben seiner Zeit immer wieder in verlassenen Stunden so bedroht wurde, daß er oft am Verzweifeln war, aber auch in solchen Anfällen des Zweifels noch, ob es Gott überhaupt gibt, keinen Augenblick daran zweifelte, daß Gott dereinst kommen muß (dieser Atheismus, von dem ein Schatten zuweilen über Dostojewski selbst, niemals in sein Werk flog: ein Atheismus für die Gegenwart, aber mit einem Gott in der Zukunft, taucht auch bei Samuel Butler auf, von dem ihn dann Shaw übernommen hat).

Barockchrist, wäre Dostojewski doch eigentlich also der katholischen Kirche sehr nahe. Er weiß es nur nicht, weil er es nicht wissen will. Sein „östliches Ideal“, das er selber definiert als „die geistige Vereinigung der Menschheit in Christo, aus der sich zweifellos auch die rechte staatliche wie soziale Vereinigung ergeben muß“, ist im Grunde katholisch. „Die historische Wirklichkeit, sagt Mereschowski, ist dem historischen Schema Dostojewskis vollkommen entgegengesetzt: die Idee der universellen geistigen Vereinigung der Menschheit in Christo hat nur in der westlichen Hälfte des Christentums, im Katholizismus, existiert, während sich die östliche Orthodoxie von dieser Idee nicht einmal hat träumen lassen“. Aber

Dostojewski leugnet dies; er sieht in unserer Kirche keine geistige, sondern eine „gewaltsame“ Vereinigung, nur die Fortsetzung der römischen Weltherrschaft, den Ausdruck „der größten Idee der Welt, einer Idee, die aus dem Kopfe des Teufels entsprungen zur Zeit der Versuchung Christi in der Wüste“. Das läßt sich aus gelegentlichen Verstimmungen oder Erbitterungen, wie darüber etwa, daß im Russisch-Türkischen Krieg der Heilige Vater politisch gegen das orthodoxe Rußland für den Islam Partei nahm, allein nicht erklären. Jedem Wort, wann immer er von der katholischen Kirche spricht, hört man ein grimmiges Pathos an: er haßt sie. Das nie ganz unterdrückte Bedürfnis nach Haß, das im Dunkel jedes Menschenherzens kauert, das wir uns nur selber nicht eingestehen wollen, das wir so gern mit sittlichen Entrüstungen maskieren, Dostojewski sammelt es, um diesen abgesparten, verhaltenen, mit Zinsen angewachsenen Haß, seinen ganzen inneren Vorrat an Haß, die Hassesraserei, von der gerade die liebenden Menschen, gleichsam als wollte die Natur sich wiederherstellen, oft insgeheim bedroht sind, nun jauchzend auf unsere katholische Kirche loszulassen, die für ihn, mit einer jener dämonischen Steigerungen, deren ungeheures Übermaß sich nur noch bei Dante findet, der Antichrist selber ist. Überall sieht er „katholische Verschwörungen“, und wo nur immer in der weiten Welt Böses geschieht, ist „Rom“ am Werk, Todesangst hat er vor unserer Kirche, sie muß ihn irgendwie ganz tief in seiner inneren Existenz bedrohen, sein Lebensnerv selber fühlt sich hier offenbar in Gefahr. Vielleicht ist noch niemals ein Mensch, der nicht katholisch aufgewachsen ist, unserem katholischen Glauben so nahe gekommen wie Dostojewski, nämlich in seiner bewußten Erkenntnis, in allem, was seiner Vernunft und seinem Gewissen für das Rechte galt; aber dahinter lag dann im Unbewußten noch irgend etwas anderes versteckt, das ihm instinktiv viel wichtiger war als die sämtlichen Forderungen von Vernunft und Gewissen; irgendetwas Geheimstes tief in ihm widerrief alle seine bewußten Satzungen, und dieses Geheimste, das er irgendwie doch als unerläßlich, als seine letzte Triebkraft empfand, gab sich ihm als Haß des katholischen Glaubens kund. An der Wurzel seines Wesens war er nämlich gar nicht, wie er meinte, ein Religiosus, sondern er

182 war Nationalist. In den ganz unbe|wachten Augenblicken, wo eines Menschen Seele, von Vernunft und Gewissen ungestört, nur auf ihren geheimen Eigenwillen hört, hat Dostojewski sich sicherlich nicht vorstellen können, daß unser Herr Jesus am Kreuze für die ganze Menschheit gestorben ist; er hat im Tiefsten geglaubt, daß sein Christ, der russische, nur für das russische Volk gestorben ist, die anderen Völker aber, um an der Erlösung teilnehmen zu können, zuvor erst Russen werden müßten. Das war's auch, weshalb hinter seinem Sarge der Pope mit dem Nihilisten, der Prinz mit dem Landstreicher ging, im Gefühl, daß dieses eine Letzte, worauf es jedem von ihnen im Grunde ganz allein ankam, auch dieses Toten tiefster Lebensdrang, Lebenssinn, Lebensgrund, daß auch in ihm, wie in ihnen allen, das Stärkste der Instinkt der Russen-selbstsucht, der der Russenmachtgier war. Niemand war demütiger für sich, niemand hochmütiger für sein Volk, niemand hat stärker gehaßt als dieser gewaltig Liebende. Wie wir in der Geschichte des Abendlands bei zunehmender sittlicher Bildung allmählich Selbst-sucht immer mehr von Liebe verdrängt sehen, bald aber zugestehen müssen, daß sie doch eigentlich nur abgedrängt wird, daß sie nur übersiedelt, vom Einzelnen ins Volk, daß das Laster, das an den Einzelnen verschwindet, als Nationaltugend wiederkehrt, daß laut am Volke gerühmt wird, wessen jeder Einzelne sich schämte, daß bei wachsender Humanität der Einzelnen die Völker sich wirklich, wie Grillparzer prophezeit hat, immer mehr wieder der Bestiali-tät zu nähern scheinen, so hat Dostojewski die reinsten Diastolen seiner Liebe zur Menschheit immer mit teuflischen Systolen von Völkerhaß bezahlen müssen. Es gab schon im Urchristentum Judenchristen, die durchaus der Vorstellung unzugänglich blieben, auch Heiden könnten Christen werden; Judentum schien ihnen als Zugang zum Christen unerläßlich. Dieses Judenchristentum spukt bis auf den heutigen Tag in allen christlichen Nationen; Christus  
183 soll nationalisiert werden. Noch heute fällt es zuweilen sehr guten | französischen Katholiken unendlich schwer, sich einen deutschen Katholiken möglich zu denken. Und so blieb Dostojewski zwischen seinem ungeheuren Verlangen nach einer Weltherrschaft der christ-lichen Wahrheit und seiner Unfähigkeit, sich einen Christen zu

denken, der kein Russe wäre, ratlos eingeklemmt; die Welt muß christianisiert werden, aber das kann sie für sein Gefühl nicht, bevor sie russifiziert ist; so muß sein russischer Christus erst noch einmal bluten, vom Blut aller nichtrussischen Völker. Jeder Mensch hat tief in sich irgendein Paradox, in dem recht eigentlich das Geheimnis seiner Individuation sitzt; was aus jedem von uns erst eben dieses Unikum von einmaliger unersetzlicher Erscheinung in der Welt macht, ist immer irgendein unlösbarer Widerspruch, an dessen Unlösbarkeit sich von Tag zu Tag unser Leben von neuem entzündet; mit ihm fertig sein heißt sterben. Dostojewskis Paradox war, daß er die ganze Menschheit lieben mußte und nur Russen lieben konnte. Daraus ergab sich ihm zunächst die Frage: Warum kann ich, der alle lieben will, nur Russen lieben? Und: Wenn ich doch die ganze Menschheit liebe, warum muß ich alle nichtrussischen Völker hassen? Er antwortete sich: Weil, was ich liebe, die wahre Menschheit ist, so wie Gott sie will, nicht aber die jetzige, die noch kein wahres Bild der Menschheit ist, weil also die wahre Menschheit, jene, die ich liebe, erst verwirklicht werden muß, und weil die Kraft zur Verwirklichung dieser wahren Menschheit nur der Russe hat, der doch auch, wenn er andere Völker haßt, gar nicht sie selbst, nicht das, was sie sind, haßt, sondern nur, daß sie's noch nicht sind, nur ihren falschen Schein haßt, eben aus Liebe haßt, sie sozusagen schöpferisch haßt, nämlich um ihnen durch seinen Haß erst ihre wahre Gestalt zu geben. Und so folgert er daraus, daß nur das russische Volk allein ein Recht hat, Nationalist zu sein, weil durch seinen Nationalismus aller Nationalismus überhaupt aufgehoben und die Menschheit hergestellt wird; denn in den anderen | Völkern „lebt jede nationale Persönlichkeit einzig 184 für sich und in sich; wir aber werden, wenn unsere Zeit kommt, gerade damit beginnen, daß wir die Diener aller werden um der allgemeinen Versöhnung willen. Das ist unsere Größe, denn es führt zur endgültigen Vereinigung der Menschheit. Wer der Höchste im Reiche Gottes sein will, der werde der Diener aller. So verstehe ich die russische Prädestination in ihrem Ideal ... Dieses soll die wirkliche Errichtung der Wahrheit Christi sein, dieser Wahrheit, die einzig noch im Osten erhalten wird, die wirkliche neue Errichtung



des Kreuzes Christi und die Verkündigung des endgültigen Wortes der Rechtgläubigkeit, deren Haupt schon längst Rußland ist. Das wird ja das Ärgernis sein für alle Starken dieser Welt, die bis jetzt hinieden triumphiert haben, die immer auf ähnliche ‚Erwartungen‘ mit Verachtung herabsehen und nicht einmal begreifen können, wie man ernstlich an die Brüderlichkeit der Völkerschaften glauben kann, an einen Bund, der auf der Basis der Alldienstbarkeit der Menschheit gegründet ist, und endlich selbst an die Erneuerung der Menschen auf Grund der wahrhaften Lehre Christi.“ Der Aufsatz in dem das steht (im Russisch-Türkischen Krieg geschrieben), so hinreißend durch den gewaltigen Herzensdrang seiner Sophistik, klingt in einen Ruf zum Marsch auf Konstantinopel aus.

Aber sein eigenes Paradox wird ihm nicht bloß zum russischen, es wird ihm zum Weltparadox. Er ist in aller blitzenden Sophistik seines Verstandes doch tief bei sich von einer so grimmig unerbittlichen Wahrhaftigkeit, daß er schließlich allen Völkern ein Recht auf dasselbe Paradox zugeben muß. „Jedes große Volk glaubt und muß glauben, daß in ihm, und nur in ihm allein, die Rettung der Welt liegt, daß es bloß lebt, um an die Spitze aller Völker zu treten, sie alle in sich aufzunehmen und sie in voller Übereinstimmung zum endgültigen, allen vorbestimmten Ziele zu führen. Ich behaupt<sup>185</sup> te, daß es so mit allen großen Völkern der Erde war, mit den | ältesten wie mit den jüngsten, daß nur dieser Glaube allein sie bis zur Möglichkeit, jedes zu seiner Zeit einen großen Einfluß auf die Schicksale der Menschheit auszuüben, erhoben hat . . . Der Glaube, daß du der Welt das letzte Wort sagen willst und kannst, ist das Unterpfand für das allerhöchste Leben der Nationen; nur die eines solchen Glaubens fähige Nation hat das Recht auf ein höheres Leben.“

Die beiden primären Lebensmächte Dostojewskis sind Christus und Rußland. Sie verwachsen ihm. Er kann sie nicht mehr unterscheiden. Christus wird zum Russen, der nun aber die Welt erlösen soll; einem Nationalgott wird eine katholische Sendung gegeben. Darin besteht das Paradox Dostojewskis, das er nun aus einem persönlichen zum nationalen, allmählich aber zum Paradox der Menschheit steigert. Es ergibt als gemeinsames Ideal ein

Weltfriedensreich, aber da ja jedes andere der Völker auch sich zur Herrschaft über dieses Weltfriedensreich berufen glaubt „und glauben muß“, als gemeinsame Praxis einen ewigen Weltkrieg aller mit allen, eben um das Weltfriedensreich. Es ist ein Versuch, als Nationalist katholisch zu sein; daher auch Dostojewskis Bruderhaß gegen den Katholizismus. Er wäre gern irgendwie Kain und Abel zugleich. Daher auch seine Wirkung auf alle Nationen des Abendlands; jede findet hier ihren geheimsten Wunsch einer von ihr beherrschten Völkergemeinschaft. Schon Ludwig XIV. hat diesen Traum geträumt, noch lauter Napoleon. In allen christlichen Völkern steckt noch ein unbezwungener Rest von Selbstsucht aus der vorchristlichen Zeit. Sie sehnen sich, lieben zu lernen, aber sie wollen doch auch ihr Bedürfnis zu hassen nicht preisgeben. Sie wünschen sich, hassen zu dürfen aus Liebe. Sie wollen, vor sich selber und vor den anderen, ihren Haß auf Liebe gründen, und wenn sie den Erdkreis beherrschen, soll er anerkennen, daß sie damit der Menschheit dienen. Napoleonismus war der gewaltigste Versuch. Ihn kopieren seitdem alle Völker, in denen eine starke Sehnsucht nach christlicher Liebe mit einer ebenso starken völkischen Selbstsucht ringt. Dieses unentschiedene Ringen: das Thema der abendländischen Geschichte seit der französischen Revolution hat keinen mächtigeren Ausdruck gefunden als in Dostojewskis russischem Christen. 186

# Kategorischer Imperativ in Wissenschaft und Kunst

(Gesprochen in der Generalversammlung des Salzburger katholischen

187

Universitätsvereins am 16. Oktober 1921.)

Kaum war der heilige Paulus in Athen angelangt, als sogleich die, wie wir heute sagen würden, Intellektuellen, Literaten, Geistigen der Stadt, die Jünger Epikurs und der Stoa nämlich, aufmerksam wurden und aus seinem Munde Näheres über die neue Lehre hören wollten. Denn auch schon die Athener, wie wir aus der Apostelgeschichte sehen, Einheimische wie Zugereiste, hatten nichts lieber, als über Neuigkeiten zu reden und Neuigkeiten zu hören. Sie gaben also nicht nach und geleiteten ihn auf den Areopag, und da stand er nun auf altherwürdiger Stätte vor diesen eleganten, geistreichen, witzigen, spöttischen, blasierten, schon etwas müden, aber immer noch neugierigen Athenern, der Fremde, der geheimnisvolle Mann mit dem verzehrenden, noch von Gottes leuchtendem Angesicht geblendeten Blick, der schweifende, verfolgte, gehetzte, bedrohte, gehaßte, in Gefangenschaft, Not, Mühsal, Gefahr und Abenteuern aller Art zu Wasser und zu Lande geprüfte, niemals ermüdende, zum Schauspiel der Welt gewordene Jude, der sie fast an ihren Dulder Odysseus erinnern mochte. „Männer von Athen,“ so begann er zu reden, „ihr seid offenbar deisidämonisch!“ Dafür haben wir kein deutsches Wort: „allzu abergläubig“ übersetzt es Luther und sagt damit zuviel, denn im Griechischen klingt der Tadel nicht so hart, sondern nur vor einem Übermaß von Gottesfurcht warnend; Schott in seinem Meßbuch übersetzt es: „übergläubig“. Also: „Bis zum Aberglauben fast scheint ihr die Götter zu fürchten, ihr Männer von Athen! Denn, als ich durch eure Stadt ging, um mir eure

Heiligtümer anzusehen, da fand ich einen Altar, auf dem geschrieben stand: Dem unbekannten Gott. Nun also, das, was ihr schon an|betet, ohne daß ihr es kennt, das will ich euch verkündigen: den 188  
 Gott, der die Welt und alles in ihr geschaffen hat, den Herrn des Himmels und der Erde, in dem wir leben und weben und sind, wie das ja schon auch einige von euren Dichtern ausgesprochen haben, indem sie sagten: Seines Geschlechts sind auch wir!“ Schöner, als in diesen ersten Worten Pauli an Athen ist niemals der Ruhm der Griechen verkündet, niemals ist stärker das ahnungsvolle Vorgefühl anerkannt worden, durch das dieses begabteste von allen Völkern, die bisher auf Erden erschienen sind, immer schon, freilich nur in einer noch dumpfen und ratlosen Art, die Wahrheiten unseres Glaubens gleichsam gewittert hat. Einen attischen Moses hat darum Eusebius, der Vater der Kirchengeschichte, Plato genannt, staunend, wie rein das Christentum aus manchen Dialoge, ja wie geradezu paulinisch er oft spricht, und der heilige Augustin hat sich das gar nicht anders erklären können, als durch die Vermutung, Plato müsse bei seinem Aufenthalt in Ägypten dem Jeremias begegnet sein oder er hätte dort Gelegenheit gehabt, die Propheten zu lesen. Augustin hat auch ein Verzeichnis aller christlichen Stellen bei Plato angelegt, und von Plotin, Porphyrius und Jamblichus sagt er: Nulli nobis quam isti proprius accesserunt. Das gibt ja den platonischen Dialogen ihren unvergeßlichen Klang, daß sie immer noch mehr sagen zu wollen scheinen, als sie sagen können, das Herz klopft ihnen vor Ungeduld und Erwartung, die christliche Wahrheit ist's, die ihnen schon gleichsam auf der Zunge liegt. Darum ist Plato von unserer Kirche stets in Ehren gehalten worden, und der Künstler des Altarbildes in der Katharinenkirche zu Pisa, das den Triumph des heiligen Thomas von Aquino darstellt, hat dies dadurch ausgedrückt, daß er den Heiligen nicht bloß mit einem leuchtenden Kreise von Patriarchen und Propheten umgibt, sondern den Doctor universalis mitten zwischen Aristoteles und Plato setzt, aus deren Schriften ihm das Licht griechischer Weisheit 189  
 zufließt. |

Jenes Herzklopfen nach der Wahrheit vernehmen wir vielleicht in keinem der platonischen Dialoge so stark als im Phaedon. Da

sehen wir Sokrates sich auf den Tod vorbereiten. Schon ist das Urteil gefällt, und wenn die Sonne sinkt, kehrt das heilige Schiff von Delos heim, dann ist die Frist vorbei, das Urteil muß geschehen, der Becher mit dem Gift wird ihm gereicht. Womit aber verbringt Sokrates seine letzten Stunden? Er sitzt und macht Verse. Schon vor Tagen lief ein Gerücht durch die Gassen Athens: Sokrates hat einen Hymnus auf den Apoll verfaßt! Und nun sitzt er noch immer und macht Verse! Seine Jünger hören es staunend, sie können's kaum glauben, können es sich nicht erklären! Es sieht ihm doch auch gar nicht gleich! Sokrates und Verse? Der kluge Redner, der Weisheit beflissen, geistreich, witzig, spöttisch, ein ausgesprochener Verstandesmensch, so gar nicht lyrisch gestimmt, eher mit Zügen eines Schulmeisters, eines Wanderlehrers, eines Landpredigers? Die Nachricht, dieser „Enthusiast der Nüchternheit“ mache Verse, mag auf Athen gewirkt haben, wie wenn in Königsberg der alte Kant eines Tages auf einem Madrigal oder Sonett ertappt worden wäre. Doch dem guten Sokrates bleibt nichts übrig, als es beschämt einzugestehen: ja, es ist wahr, er dichtet, er macht wirklich Verse auf seine alten Tage! Und seltsam ist der leise Ton zögernder Reue, den sein Bekenntnis hat. Irgendwie muß er offenbar tief bei sich unsicher, sein ganzes Treiben muß ihm auf einmal fragwürdig, an seiner Rangordnung der Werte muß er irre geworden sein. Verlegen entschuldigt er sich zunächst, die Herren Dichter von Beruf möchten ihm das doch um Gottes willen nicht übelnehmen, er will ihnen ja keineswegs Konkurrenz machen! Und stockend kommt's erst allmählich heraus: sein Traumgesicht ist schuld, dasselbe, das ihn zeitlebens schon immer verfolgt hat, aber jetzt quält ihn beim Abschied auf einmal die Furcht, ob er es denn nicht am Ende mißverstanden, ob er es sich nicht vielleicht bisher immer ganz falsch  
190 ausgelegt | hat. Es ist ihm in allerhand wechselnden Gestalten erschienen, doch immer mit denselben Worten, alle sagten ihm immer wieder: „Mach Musik, Sokrates! Halte dich zur Musik!“ Das hat er sich nun bisher immer als Bestätigung, Aneiferung, Versicherung seines Berufs, des Philosophierens nämlich, gedeutet, und erst jetzt, in der Erwartung des Todes, ist ihm eingefallen, er könnte sich aber auch geirrt, das Traumgesicht könnte vielleicht damit am

Ende gar nicht sein philosophisches Musizieren, sondern einfach die ganz gemeine Musik gemeint haben, Musik von der Art, wie sie die Dichter machen. Dies sei der Grund, weshalb er sich also vor seinem Tode noch geschwind hingesetzt, um Verse zu verfassen, auf alle Fälle. Das merkwürdig ironische Licht, das hier um Sokrates spielt und seine Todesstunde fast in eine Rembrandtstimmung taucht, versteht freilich nur, wer mit dem schillernden Begriff vertraut ist, den das Wort Musik im Griechischen hat: es irisiert, es kann alles mögliche bedeuten, es ist dehnbar. Meistens wird darunter einfach „Bildung“ verstanden, Bildung überhaupt; im engeren Sinne dann aber vornehmlich philosophische Bildung, so hat ja Sokrates zeitlebens seine Mahnung verstanden und darüber ganz vergessen, was es im Grunde zunächst meint, nämlich alles, was von den Musen kommt. Μῆνιν ἄειδε θεά beginnt die Ilias, und Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, ruft der Dichter der Odyssee ganz wie es im Offertorium der heiligen Messe heute heißt: Da sermonem rectum in os meum! Es ist dieselbe Empfindung, die den englischen Dichter William Blake von seinen Werken einmal sagen ließ: „Ich bin nur der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit“, und aus derselben Empfindung heraus hat Goethe die „glücklichsten Augenblicke der besten Meister“, in welchen sie „sich der höchsten Kunst nähern“, diejenigen genannt, „wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird“, aus derselben Empfindung, in der er ein anderes Mal sagt, „die wahre Produktionskraft liege doch am Ende immer | im Bewußtlosen“. Und so glaubt Sokra- 191

tes, der jene Mahnung des Schutzengels, Musik zu machen, bisher immer als ein Gebot, philosophierend, das heißt: der Kraft seines eigenen Geistes vertrauend die Wahrheit zu suchen, verstand, sie nun in jener letzten tiefsten Selbstbesinnung, zu der ihn die Nähe des Todes zwingt, auf einmal ganz anders deuten zu müssen, als Aufforderung nämlich, den Musen zu dienen; er fühlt jetzt, daß der Mensch sich nichts nehmen kann, wenn es ihm nicht von oben gegeben wird! Musik ist, was von den Musen kommt, und dieses Wort Μοῦσα wurzelt in dem geheimnisvollen Laut Ma, der auch in den Worten μάομαι, μάνομαι, μένος, μήτις, μαυθάνω steckt und immer eine Bewegung anzeigt: μαυθάνειν, lernen, heißt in innere

Bewegung kommen,  $\mu\eta\tau\iota\varsigma$ , Sinn, ist angesammelte, sozusagen aufgesparte Bewegung, Musik aber ist den Griechen gleichsam ein Echo von der Bewegung der Sterne, das Ohr der Griechen glaubt in der Musik die heiligen Zahlen, die den Schritt der Gestirne regieren, widerklingen zu hören, und wenn der Dichter die Muse ruft, so hat das den Sinn, daß er sich von ihr erhofft, von oben her in eine Bewegung gesetzt zu werden, deren er sich selber aus eigener Kraft unfähig fühlt; er ruft die Kraft herbei, die ihn mit dem Göttlichen in Verbindung setzen soll. Man muß kein Grieche sein, um zu bemerken, daß der Dichter ohnmächtig ist, wenn ihm nichts einfällt, und daß es ihm unmöglich ist, den Einfall herbeizuzwingen, den Einfall zu kommandieren. Aber der Grieche hatte noch in seiner frischen Empfänglichkeit unverdorbenen Natursinn genug, um sich einzugestehen, daß jeder Einfall von oben kommt, als „ein unverhofftes Geschenk von oben“, wie Goethe, dieser letzte Grieche, den schöpferischen Einfall, der die Voraussetzung jeder echten wissenschaftlichen oder künstlerischen Tätigkeit ist, zu nennen gewohnt war. Und jetzt verstehen wir auch erst ganz, was gemeint ist, wenn sich der alte Sokrates unmittelbar vor seinem

192 Tode noch geschwind hinsetzt, um | Verse zu machen: es ist ein weltgeschichtlich symbolischer Akt, der schärfste Verstand Athens legt damit ein öffentliches Bekenntnis ab, daß des Menschen eigene Kraft nicht ausreicht, sich Können und Wissen selber zu nehmen, daß zu Wissenschaft und Kunst mehr gehört, als der Mensch aus sich selber allein vermag, daß er zur Wissenschaft und Kunst die Hilfe von oben, den Segen Gottes braucht.

Und eben das, was uns hier in dieser melancholischen Szene das begabteste Volk der Weltgeschichte auf der Höhe seiner Einsicht durch den Mund des schon von Todesnähe verklärten Sokrates, des Weisesten seiner Weisen sagt, was uns Plato und seine Schüler immer wieder mit anderen Worten wiederholen, was ebenso dann auf der Höhe des Mittelalters sein größter Dichter ausspricht, Dante, wenn er am Eingange zu seiner Monarchie, keiner Dichtung also, sondern einer gelehrten Schrift versichert: *Arduum quippe opus et ultra vires aggredior, non tam de propria virtute confidens, quam de lumine Largitoris illius qui dat omnibus affluenter et non*

improperat (an ein Werk über meine Kraft wag ich mich, nicht so sehr meiner Begabung vertrauend, als vielmehr dem Licht jenes Spenders, der allen reichlich gibt), was bald darauf im Frühlingserwachen der Renaissance Boccaccio in seiner Danteschrift dadurch ausdrückt, daß er einmal alle Poesie geradezu Theologie nennt, eben das kehrt in den Büchern, die sozusagen das Testament der letzten, der tiefsten Weisheit Goethes, auch eines solchen Deisdämonischen, eines bis zum Abergläubischen übergläubigen, obwohl er in einer Gott entfremdeten Zeit aufgewachsen war, enthalten, in der Farbenlehre und überhaupt den naturwissenschaftlichen Schriften ganz ebenso wieder, die nicht aufhören, uns, fast auf jeder Seite, zu mahnen, daß zur Wissenschaft alles Wissen allein nicht ausreicht, daß zur Wissenschaft mehr als bloßes Wissen gehört, daß dazu noch „Ideenvermögen“ gehört, etwas Schöpferisches, das dem Verstande versagt bleibt, daß dieser „löbliche | Menschenverstand“<sup>193</sup> seine Grenzen hat, die er nicht überschreiten kann, ohne sogleich „absurd“ zu werden, daß also, wenn wir uns nicht damit begnügen wollen, immer nur „in Millionen Einzelheiten umherzutasten“, wir vielmehr „mit allen liebenden, verehrenden, frommen Kräften in die Natur und das heilige Leben derselben einzudringen“ trachten müssen, daß auch der Forscher die Hilfe von oben so wenig entbehren kann als der Dichter, denn, wie er einmal, mit grandioser Entschiedenheit jener Forderung einer voraussetzungslosen Wissenschaft widersprechend, geradezu sagt: „In der Wissenschaft bedarf es eines kategorischen Imperativs so gut wie im Sittlichen!“

Sokrates, Dante und Goethe bekennen, daß Menschenkraft, in sich verstockt, allein nicht ausreicht zu Wissenschaft und Kunst, nicht ausreicht zur Fülle der Wahrheit und Schönheit, nicht ausreicht ohne den belebenden, alles erst bewährenden Hauch von oben. Veni Creator Spiritus, den „herrlichen Kirchengesang“, wie er ihn nennt, hat Goethe immer wieder von Herzen angestimmt, er hat ihn selbst übersetzt, er hat gerühmt, wie „gewaltig“ er „geist- und kraftreiche Menschen anspricht“, er wußte, daß alles Mühen um Wissenschaft und Kunst ohne den Creator Spiritus ohnmächtig bleibt. Wir können annehmen: der platonische Sokrates, wie Dante, wie Goethe, wären alle drei heute sicherlich Mitglieder unseres Salzburger katholischen Universitätsvereins!



„In der Wissenschaft bedarf es eines kategorischen Imperativs so gut als im Sittlichen!“ Man denke diesen Satz bloß aus, bis ans Ende, und man hat das Programm unseres Vereins. Denn der „lößliche Menschenverstand“, dem doch eben durch diesen Imperativ erst geholfen werden soll, kann selber ihn uns ja nicht geben: Das wäre der Versuch Münchhausens, sich am eigenen Zopf aus dem Sumpf zu ziehen. Woher sonst also sollen wir uns den der Wissenschaft wie der Kunst unentbehrlichen Imperativ denn  
 194 holen als aus unserem alten | angestammten Glauben? Nein, nicht „beschränken“, wie Mißverständnis uns gern beschuldigt, wollen wir die Forschung, nein, umgekehrt: befreien wollen wir sie, befreien aus ihrer mutwilligen Einschränkung, aus der Beschränkung auf den leeren, eitlen, bloßen Verstandesbetrieb, den ewig unfruchtbaren, der diesen entsetzlichen Bankrott der Wissenschaft verschuldet hat! Und nicht „binden“ wollen wir die Forschung, sondern wir wollen den jetzt von allen höheren Seelenkräften, den ahnenden Kräften, den Ideenkräften abgebundenen Forscher wieder verbinden mit den Geheimnissen, den ewigen Brunnen aller Schaffenskraft. Auf jenem Pisaner Altarbild vom Triumph des heiligen Thomas von Aquino steht in der Mitte der Heilige selbst, links und rechts von ihm Aristoteles und Plato, das Licht ihrer Schriften auf ihn ausgießend, darüber ein Kreis von Patriarchen und Propheten, in deren Licht nun aber erst von oben her noch ein gewaltiger Strahl des alles überleuchtenden Heilands fällt: und dieses ganze Licht von überall, Erdenlicht und Himmelslicht, die Summe dieser ganzen Leuchtkraft sammelt der Doctor universalis dann in seiner Brust und bringt sie der Menschheit zu. Das ist nicht bloß ein Bild des Heiligen von Aquino, dieses mächtige Sinnbild ist noch weit mehr: Hier ist gleichsam der höchste Begriff echter Wissenschaft gemalt!

Aber brauchen wir eigentlich erst dieses Pisaner Bild? Haben wir nicht selber eines? Haben wir hier in Salzburg nicht einen anderen Ausdruck begnadeter Wissenschaft und Kunst näher? Wir brauchen uns doch nur umzusehen! Unsere Stadt, wie sie da jetzt vor unseren Augen steht, dieses Wunder, in der ganzen Welt gepriesen, ist das Werk von nicht ganz zwei Jahrhunderten. Wie das alte romanische, gotische, lombardische Salzburg eigentlich ausgesehen

haben mag, können wir kaum ahnen, seine Züge lassen sich nur noch von der Phantasie treuer Forscher erraten; Dr. Martin ist unter uns vielleicht der einzige, der das vermag. Was wir lieben, was | wir mit Augen sehen, was die Welt hier staunend verehrt, die- 195  
 se ganze unvergleichliche, unbeschreibliche, unerklärliche, in ihrer Art auf Erden einzige Schönheit ist entstanden etwa seit 1620 bis 1800, als Ausdruck einer von der Salzburger Universität beherrschten Zeit – denn wir hatten sie ja schon einmal, die katholische Universität, wir wollen ja nichts Neues, wir wollen ja nur wieder, was einst war, wir wollen den Glanz der größten Zeit wieder, da unsere Alma Benedictina, die Salzburger Universität, schon von dem gewaltigen Wolf Dietrich geplant, von Marcus Sitticus, dem melancholischen Neffen des heiligen Borromäus, dem Träumer von Hellbrunn, sorgsam vorbereitet, endlich 1622 von Paris Lodron, den ein Geschichtschreiber den Perikles Salzburgs genannt hat, begründet, da diese Alma Benedictina die geistige Führung Ettals, Lambachs, Kremsmünsters und der Wiener Schotten übernahm, die Führung des benediktinischen Barocks. Die Herrlichkeit dieses Benediktiner Barocks, später unter der Nachwirkung josephinischer Denkart verleugnet und gewaltsam in Vergessenheit gebracht, ist erst in unseren Tagen von Josef Nadler wieder entdeckt worden, und allmählich haben wir erst erkennen gelernt, daß es an Fülle, Kühnheit, Größe, Macht und Entschiedenheit des Geistes in der neueren Geschichte vielleicht nur mit dem elisabethinischen England verglichen werden kann. Ein Mann etwa, wie Simon Rettenbacher, im Aigener Tal geboren, der größte Polyglott seiner Zeit, Odendichter, Dramatiker, Komponist und Pater comicus, das heißt: Regisseur des Aulatheaters zugleich, aber auch noch Satiriker und Journalist dazu, fast unheimlich durch die Weite seiner Begabung, oder auch sein Rival, Otto Aicher, der Lehrer Abraham a Santa Claras, ebenfalls Gelehrter und Dichter zugleich, oder noch Maurus Lindemayr, Oberösterreicher von Geburt, aber Schüler Salzburgs, der Oden, aber auch Dialektpossen von einer fast Goldonischen Verve schrieb, das sind Erscheinungen von einer inneren Bewegung, | daß unsere Bewunderung fast ratlos vor ihnen steht. Und am 196  
 Ausgange dieser größten Zeit Salzburgs ist ja der Geist unserer

Alma Benedictina dann noch ganz zuletzt in einem Salzburger Buben tönend geworden, durch ihn tönt er in die Ewigkeit fort; Wolfgang Amadeus Mozart hieß der Bub.



## Das alte Wahre

Wenn der deutsche Rezensent sich einmal einen guten Tag machen will und ein Buch gelten läßt, so glaubt er es sich aber schuldig, dann wenigstens einschränkend zu versichern, freilich dürfe der Autor sich deshalb nicht einbilden, uns mit neuen Erkenntnissen beglückt zu haben. Womit denn das Lob wieder unschädlich gemacht und das Buch dennoch glücklich abgetan ist. Denn der deutsche Leser teilt ja den Aberglauben des deutschen Rezensenten: den Aberglauben an die Wundermacht des Neuen. Wer aber könnte sich denn überhaupt jemals neuer Erkenntnisse rühmen dürfen? Im Nikolaus Cusanus stehen schon alle Gedanken der neueren Philosophie, und was im Nikolaus Cusanus steht, haben die Pythagoräer auch schon gewußt; sie wußten es aus Ägypten. Neu ist immer nur der Irrtum, den jede Zeit der alten Wahrheit beisetzt. Irrtum scheint ein notwendiges Ingrediens, um Wahrheit schmackhaft zu machen, und gar uns heute kommt es bei weitem mehr darauf an, daß sie schmeckt, als ob sie wahr sei. Ja sie schmeckt offenbar in ganz kleinen Dosen noch am besten, und um die Dosierung der Wahrheit mit Irrtum geht's eigentlich ganz allein: was wir Geschichte der Philosophie nennen, ist im Grunde hauptsächlich eine Geschichte dieser Dosierungen. Die Philosophen rühren die Wahrheit immer wieder mit dem Löffel eines anderen Irrtums um: der Schaum, den das gibt, wird der Geist der Zeit geheißt. Die Weisen aber lächeln zu dem lauten Lärm und erinnern sich still des erlösenden Goethespruchs:

Das Wahre war schon längst gefunden,  
 Hat edle Geisterschaft verbunden:  
 Das alte Wahre, faß es an!

Alle Wissenschaft ist ein unablässig vergeblich erneuter Versuch,  
 das ganze Geheimnis der Wahrheit, der uralten unabänderlichen  
 198 einen Wahrheit auszusagen, und alle Kunst | ist der ewige Versuch,

uns die ganze Wahrheit enthüllt erscheinen zu lassen, so daß wir mit Augen sehen, mit Ohren hören, mit Händen greifen könnten, was bestimmt ist, unserer irdischen Vernunft unfählich zu bleiben. In den alten Zeiten finden wir darum den Künstler überall im Dienste der Priester; Kunst fängt überall als Mundstück des Glaubens an. In griechischen Urzeiten ist das Amt, das später der Dichter übernimmt, zunächst noch geteilt. Auf heiligen Bergen bricht aus tiefen Schlünden grauser Dampf hervor, die wilde Seherin betäubend, bis der schäumende Mund der zuckend Verzückten einen Schwall von Worten auswirft: das Orakel. Sie versteht es aber selber nicht, sie weiß es nicht zu deuten. Dazu muß erst der Priester gerufen werden, der Prophet, wie der genannt wird, dem zwar die Gabe versagt ist, selber Orakel zu empfangen, selber des Urstroms von Verkündigungen teilhaft zu werden, dem aber dafür eine andere Kraft gegeben ist, die wieder der Seherin fehlt: sie kann den trüben Zufluß nicht klären, die Betäubte kann den Sinn der Betäubungen nicht vernehmen, der Priester ist's, der auszusprechen weiß, was von der Seherin empfangen worden ist. Er bringt in das von ihr Erschaute nun erst den Sinn, er bringt das Orakel zur Besinnung. Hypokrit wird er genannt, ein kritischer Interpret ist er, der Ordner, Deuter und Kündler der von bebenden Lippen taumelnder Verzückung erbrochenen Schreie. Das Orakel der Griechen ist so sinnlos wie jedes Element. So braucht es, um gebraucht werden zu können, erst einen, der es zurecht macht. Darum wird der Prophet, der dies übernimmt, Poet genannt. Poet heißt Macher. Poet ist, wer aus Eingebungen, indem er Menschensinn in sie bringt, etwas Brauchbares macht. Poet ist, wer den Anhauch von Verzückungen für den menschlichen Gebrauch herzurichten weiß. Es müssen dann unter den Griechen entweder Seher, die zur Gabe der Verzückung auch noch die der Besinnung hatten, erschienen sein oder Propheten, die sich zur angeborenen | Kraft der Deutung auch noch die passive 199 der Erleuchtung aneigneten, denn allmählich sehen wir die beiden Elemente der Weissagung miteinander verwachsen: das Gehör für den Zuruf der Eingebung trifft mit der Gewalt, nun den eigenen Sinn darauf antworten zu lassen, in derselben Person zusammen, und was bisher Sibyllen und Propheten gemeinsam besorgten, über-

nimmt hinfort der Dichter allein. Sibylle nicht bloß, sondern auch gleich noch ihr Prophet in einer Person zu sein, das ist fortan die Sendung des griechischen Dichters, es ist den Griechen die Sendung der Kunst. Ihre Werke sind unerreicht an völligem Gleichgewicht von Eingebung und Ausdeutung, von Zudrang und Abwehr, von Flut und Damm: kein Anruf der Himmlischen, dem der griechische Dichter nicht gleich selber Rede steht, keine Frage von oben, der sein Herz nicht antwortet, kein Geschenk, das er nicht erwidert, indem er es sich aneignet durch die Tat, und wenn die Himmlischen schweigen, hat er Ehrfurcht und harrt in Geduld, er ist niemals vorlaut. Noch bis in ihre letzten Entartungen hinein bewahrt sich die griechische Kunst den Sinn dafür, daß der Künstler selber nicht anfangen kann, daß er auf das Zeichen von oben warten muß und daß ihm durch den „Einfall“ ganz genau zugemessen ist, wie viel von seiner eigenen Kraft er aufwenden muß, aufwenden darf. Ein Werk hat nur dann das rechte Maß, wenn auf den „Einfall“, auf diesen Überfall von oben, der Künstler antwortet mit einem Ausfall von ganz derselben Kraft. Alles zu können, was ihm der Einfall abverlangt, und nichts zu wollen, als was ihm der Einfall abverlangt, ist das Geheimnis des echten Künstlers. Im vierzehnten Kapitel des ersten Korinther Briefes ist es ausgesprochen: „psallo to pneumatī, psallo kai to nū, ich will lobsingen mit dem Geiste, ich will auch lobsingen mit dem Verstand!“ Und wenn einer zwar Eingebungen hat, aber sie nicht auslegen, nicht gleich selber auch ihr Dolmetsch  
 200 sein kann, der soll schweigen, rät ihm Paulus. In diesen Sätzen | ist, nebenher, auch das Grundgesetz aller Kunst enthalten, man käme mit ihnen zur Ordnung der Kunstgeschichte völlig aus. Im Briefwechsel mit Schiller und mit Zelter, in den Gesprächen Goethes, bei Hölderlin, Novalis und Kleist steht auch nicht mehr. Und in jedem Kunstwerke, dem dieser Name gebührt, steht es auch.

Licht ist weiß, bis es auf ein Dunkles stößt: gleich bricht dann die Welt der Farben daraus hervor. „Daß eine Grenze notwendig sei, um Farben hervorzubringen“, diesem Aperçu verdankt Goethe den Empfang seiner Farbenlehre. Einfall gleicht dem Lichte. Auch er muß, um produktiv zu werden, erst auf einen Widerstand stoßen. Nur wenn Stoß der Eingebung und Gegenstoß des Eigensinns

einander durchaus waghaltend, entsteht die gewaltige Meeresstille der ganz großen Kunst, in der wir uns oft, einen Atemzug lang, allen Drucks der Individuation frei glauben. Solcher völliger Ausgleich der beiden Kräfte, bei dem man nicht mehr sagen kann, ob Eingebung den Eigensinn des Künstlers aufgezehrt hat oder selber von ihm aufgezehrt worden ist, wo beide sich vernichten, um zusammen in ein Höheres einzugehen, wo der Künstler sich des Einfalls ebenso stark bemächtigt, als der Einfall den Künstler überwältigt, bringt sozusagen das verlorene Paradies wieder: im vollendeten Kunstwerk scheint die Trennung aufgehoben, zu der wir uns sonst immer verdammt, in die wir uns verbannt fühlen, und das Kerkertor unserer Einsamkeit springt auf. Denn das vollendete Kunstwerk läßt uns fühlen, es läßt uns mit Augen sehen und mit Händen greifen, daß der Künstler, von Eingebung überdrungen, sich ihrer erschreckenden Gewalt zu stellen, sich mit ihr zu messen, sie zu bestehen vermag durch eine Kraft in ihm selbst, der er so deutlich die göttliche Herkunft anmerkt als jenem Zuruf von oben: jedes echte Kunstwerk wirkt auf uns als ein Selbstgespräch Gottes, er ist es, der anfragt, er, der darauf antwortet, er ist es, der im Einfall auf den Künstler einspricht, und wie|der ist es er, der 201 durch das Werk aus dem Künstler zurückspricht und indem er sich widerspricht, sich eben damit erst völlig entspricht. Es liegt an mir, wenn dies etwas mysteriös klingt, an meiner Unzulänglichkeit, aber wer es einmal erlebt hat, wird es schon verstehen, und wer es nicht selber erlebt hat, lernt es doch nie begreifen.

Künstler ist, wer Einfälle hat, dazu dann aber auch noch die Kraft, Einfällen zu begegnen, Einfällen etwas entgegenzusetzen, Grenzen zu setzen, einen Damm zu setzen: erst indem Einfälle auf Widerstand stoßen, an dem ihre Flut sich staut, erscheinen sie, es entsteht ein Kunstwerk, das vollkommen ist bei völlig gleichem Ausmaß der beiden Kräfte. Ja man kann sagen, daß das vollkommene Kunstwerk nur in dieser Messung der eingebenden Kraft mit einer gleich starken auffangenden Kraft besteht. Daher sieht auch ein vollkommenes Kunstwerk dem anderen so zum Verwechseln gleich: der Parthenonfries, der Isenheimer Altar, ein Sonett Shakespeares, die chromatische Phantasie, Harzreise im Winter, sie



sind im Grunde doch alle nur immer wieder dasselbe Werk, aus tausend Quellen ewig derselbe Trunk. Wenn Kunstwerke sich voneinander unterscheiden, danken sie's nur ihren Unzulänglichkeiten. Der Hauptunterschied ist, auf welcher Seite die Kraft nachläßt, ausläßt, ob reich flutender Eingebung der Widerstand fehlt, an dem allein erst die bewegte Welle sich zu kristallner Kugel ballen kann, ob ihr der Eigensinn des Künstlers, Halt gebietend, fehlt, oder ob umgekehrt hoher Eigensinn des Künstlers ohnmächtig bleibt, weil seiner bildenden Kraft nicht genug bildsamer Einfall zugereicht wird: jenes werden wir an den immer von Zeit zu Zeit wiederkehrenden Epochen von „Sturm und Drang“ gewahr, dieses an Epochen, die wir, ganz falsch, „klassizistisch“ zu nennen gewohnt sind. Der letzte „Sturm und Drang“ war der Impressionismus, überreich an Einfällen, denen er nur aber niemals Gestalt zu gebieten wußte.

202 Was wir jetzt Expressionismus nennen, scheint eine tiefe Selbstbesinnung des Künstlers auf sein Amt: den Einfall, indem er ihn in die Schranken, indem er ihn zurechtweist, zu beherrschen durch Gestalt. Im Expressionismus scheint alles zur echten Kunst bereit, alles zum Empfang der Eingebung bereit, aber sie läßt bisher noch immer auf sich warten. Mit dem Zehntel von Einfällen, die von jedem kleinen Impressionisten vergeudet wurden, könnte der Expressionismus, mit seiner hohen Einsicht ins Wesentliche der Kunst, mit seiner ungeduldligen Bereitschaft zum gebührenden Empfang des Einfalls, zur tätigen Antwort auf den Einfall, zum gestaltenden Gegenstoß, mit seiner leidenschaftlichen Bildkraft die große Kunst wiederbringen. Doch er harrt vergeblich, es fällt ihm nichts ein. Dem Impressionismus fehlte der Becher, dem Expressionismus fehlt der Wein.

Verstört aber wurden alle Bemühungen des Impressionismus, verstört werden alle Bemühungen des Expressionismus durch den Wahn, es handle sich in der Kunst darum, neu zu sein. Die Kunst ist alt, und es handelt sich in der Kunst immer nur wieder um dasselbe: einer Eingebung ihren Ausdruck zu geben. Und alle Kunstlehre kann dem Künstler nur immer wieder sagen: Das alte Wahre, faß es an!

Was ist die Welt anders als die unsichtbare Erscheinung Gottes, was ist Gott anders als die Unsichtbarkeit des Sichtbaren? Wer über dies dunkle, seltsam schillernde, leicht auch vom Rechten ableitende Wort des Cusaners nachsinnt, wird es am ehesten auf die Kunst anwenden können. Denn eben an der Stelle, wo die Unsichtbarkeit ersichtlich zu werden scheint, an der Stelle der Umschaltung der Unsichtbarkeit in Erscheinung liegt der Raum der Kunst.

## EDITORISCHE NOTIZ

Diese Ausgabe der „Sendung des Künstlers“ folgt dem Text der Erstauflage im Insel-Verlag, Leipzig 1923.

Der ursprüngliche Seitenumbruch ist im Text durch „ | “ markiert und die Zahl der neu beginnenden Seite jeweils in der Marginalspalte vermerkt. Ergänzungen des Herausgebers sind in eckige Klammern gesetzt.

Offensichtliche Satzfehler wurden berichtigt. Orthographische Besonderheiten wurden nur dann berührt, wenn aus Schreibweisen im übrigen Text ersichtlich ist, dass es sich um Fehler handelt. Wenn orthographische Varianten innerhalb der einzelnen Artikel durchgehalten sind (wie es etwa bei „geborener/geborener“ oder bei „westöstlichen/West-östlichen“ der Fall ist), wurde von Korrekturen abgesehen. In die Interpunktion wurde nur eingegriffen, wenn Verständnisschwierigkeiten entstehen könnten. Eine Ausnahme bildet die stillschweigende Ersetzung doppelter Anführungszeichen („...“) durch einfache (‘...’) innerhalb bereits geöffneter Anführungszeichen. Alle anderen Eingriffe in den Text werden ausgewiesen.

Korrigiert wurden demgemäß folgende Stellen:

- S. 6      versichert Sokrates, bleibt das Gedicht **statt** versichert  
Sokrates, beibt das Gedicht
- S. 37      Πάντα γὰρ ἐξ ἀλόγων ἔστί τὰ γείνομενα. **statt** Πάντα γὰρ  
ἐξ ἀλόγων ἔστί τὰ γείνομενα.
- S. 38      das unaussprechliche Wunder **statt** das unausprechliche  
Wunder
- S. 43      von Jahrzehnt zu Jahrzehnt interviewt **statt** von Jahr-  
zehnt zu Jahzehnt interviewt
- S. 48      scheint es mir unverkennbar, wie sie **statt** scheint es mir  
unerkennbar, wie sie

- S. 56 ist das Wesen jeder Meisterschaft **statt** ist das Wesen jener Meisterschaft
- S. 56 ἐπικρατεῖν δύνασθαι **statt** ἐπικρατεῖν δύνασθαι
- S. 58 sei's eines Shakespearischen Sonetts **statt** sei's eines Shakespearischen Sonets
- S. 58 auf sein Minimum von Gestalt verdichtet **statt** auf sein Minimum von Gestalt, verdichtet
- S. 73 mitten im Biographismus, wenn auch **statt** mitten in Biographismus, wenn auch
- S. 75 geht in beiden Fällen drauf. **statt** geht in beiden Fällen darauf.
- S. 77 wish to depict sixteenth century Scotland **statt** wish to depict sixteenth century Scotland
- S. 92 der bestdenkbare Unterrichtsminister **statt** der bestgedenkbare Unterrichtsminister
- S. 92 Hier schrieb Grillparzer am 15. Juli **statt** Hier schrieb Crillparzer am 15. Juli
- S. 96 dessen „Originalität“, so bewundernswert, dennoch **statt** dessen „Originalität“, so bewundernswert, dennoch
- S. 96 nicht entgehen“ kann; freilich **statt** nicht entgehen können“; freilich
- S. 98 μαντεύοο Μοῖσα, προφατεύζω δ' ἐγώ **statt** μαντεύοο Μοῖσα, προφατεύζω δ' ἐγώ
- S. 100 der augenfrohe Gestaltungsdrang **statt** der augenfrohe Gestaltendrang
- S. 102 das merkwürdigste Beispiel einer solchen **statt** das merkwürdigste Beispiel einer solchen
- S. 123 einen Teil der Zeit begreifen, die an diesem **statt** einen Teil der Zeit begreifen, der an diesem
- S. 135 under the laws divine **statt** under the laws divins
- S. 147 von Nietzsche geschätzt **statt** von Nietzche geschätzt
- S. 153 doch insgeheim allmählich schon etwas unsicher **statt** doch insgemein allmählich schon etwas unsicher
- S. 155 des von Gott aus Geschiedenem noch **statt** des von Gott aus Geschiedenen noch

# ÜBERSETZUNGEN

Von Katharina Natalia Piechocki (Französisch und Italienisch) und  
Alfred Dunshirn (Altgriechisch und Latein)

- S. 1 de arte poetica : über die Dichtkunst
- S. 2 Ars poetica : Dichtkunst
- S. 4 faute de mieux : in Ermangelung eines Besseren
- S. 5 si quantum ... : wenn ich, wie viel ich begehre, auch vermöchte
- S. 5 Ingenium, mens diviniior ... : Talent, ein göttlicherer Sinn und ein Mund, der Großes tönen wird
- S. 6 Ingenium misera ... : Weil Demokrit glaubt, dass Talent glücklicher ist als die ärmliche Kunst und er die gesunden Dichter vom Helikon ausschließt
- S. 6 Scribendi recte ... : Verständig sein ist Anfang und Quelle des richtigen Schreibens!
- S. 6 Negat sine furore ... : Demokrit behauptet, dass niemand ohne Rasen ein großer Dichter sein kann, was auch Platon sagt
- S. 6 saepe audiivi ... : Oft hörte ich, dass niemand ein guter Dichter ohne Entflammung des Sinns, was von Demokrit und Platon in ihren Schriften überliefert sein soll, und ohne einen gewissen Zuhauch gleichsam einer Raserei sein kann.
- S. 6 ek technes : durch Kunstfertigkeit
- S. 6 aneu Mouson manias : ohne Raserei der Musen
- S. 6 tu sophronuntos : des Besonnenen
- S. 7 sine quodam ... : ohne einen gewissen Zuhauch gleichsam einer Raserei
- S. 7 sapere : verständig sein
- S. 12 Così n'andammo ... : Inzwischen wir bis zu dem Lichte gingen [deutsche Übersetzung von Carl Streckfuß, 1876]

- S. 12 that hath music in himself : der Musik in sich hat
- S. 13 general reader : Durchschnittsleser
- S. 15 Cras ingens iterabimus aequor! : Morgen werden wir wieder die ungeheure Meeresfläche befahren!
- S. 18 moros ... taciturn : mürrisch ... schweigsam
- S. 21 Cénacle : Abendmahlsaal
- S. 26 con una scelta ... : mit einer Auswahl neu übersetzter Gedichte
- S. 27 biografismo ... psicologismo : Biographismus ... Psychologismus
- S. 27 al sublime rigore ... : an der sublimen Strenge des poetischen Gesetzes
- S. 27 che in lui ... : dass in ihm das Leben gewissermaßen den Teil verschlang, beziehungsweise diesen oft daran hinderte, zu wachsen und erwachsen zu werden
- S. 27 trastullo academico e confusione : akademische Spielerei und Wirrwar
- S. 28 Creator spiritus : Schöpfer-Geist
- S. 30 Coincidentia ... oppositorum : Zusammenfall ... Gegensätze
- S. 37 Πάντα γέλως καὶ ... : Alles ist Lachen und alles ist Staub und alles ist das Nichts, / Denn alles Gewordene ist aus Nichtrationellem.
- S. 41 Goethe was his ... : Goethe war sein bevorzugter Lehrer ebenso wie sein bevorzugter Dichter, und sein Ziel war es, die Größe dieses Mannes der angelsächsischen Welt deutlich zu machen.
- S. 41 profoundly un-Christian spirit : grundlegend unchristlicher Geist
- S. 41 elusiveness : ausweichendes Verhalten
- S. 41 of the safest ... : der sichersten und klügsten Führer des Lebens
- S. 41 most glaring fault : eklatantesten Fehler
- S. 42 every book he ... : jedes Buch, das er schrieb, war eine Antwort auf die unmittelbaren Einflüsse, deren Subjekt er zufällig war

- S. 42 influences : Einflüsse
- S. 47 Veni Creator Spiritus : Komm Schöpfer-Geist
- S. 56 ἐπικρατεῖν δύνασθαι : beherrschen zu können
- S. 58 [am Ende des] Purgatorio : [am Ende des] Fegefeuers
- S. 59 Non mi lascia . . . : Drum hemmt der Zaum der Kunst mein Weiterdringen [deutsche Übersetzung von Carl Streckfuß, 1876]
- S. 59 lo fren dell' arte : der Zaum der Kunst [deutsche Übersetzung von Carl Streckfuß, 1876]
- S. 62 Μῆνιν ἄειδε, θεά : Das Rasen besinge, Göttin
- S. 62 Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα : Den Mann nenne mir, Muse
- S. 63 Arduum quippe . . . : Ein schwieriges Werk allerdings, das über meine Kräfte geht, gehe ich an, nicht so sehr in Vertrauen auf meine eigene Fähigkeit als auf das Licht jenes Spenders, der allen im Überfluss gibt und keine Vorwürfe macht.
- S. 63 Largitor : Spender
- S. 63 μοι ἔννεπε, Μοῦσα : nenne mir, Muse
- S. 63 ἄειδε, θεά : besinge, Göttin
- S. 63 Veni creator spiritus : Komm Schöpfer-Geist
- S. 67 valeur : Wert
- S. 72 Literary Supplement : Literaturbeilage
- S. 72 Attitude : Einstellung
- S. 74 Know ye not . . . : Wisst ihr nicht, dass ich Richard der II. bin?
- S. 75 Hamlet and the . . . : Hamlet und die schottische Erbfolge. Eine Betrachtung der Zusammenhänge zwischen dem Stück Hamlet und der schottischen Erbfolge bzw. der Essex-Verschwörung.
- S. 75 so as it naturally . . . : wie es normalerweise von einer Elisabethianischen Zuhörerschaft betrachtet würde
- S. 75 mentality of his audience : Mentalität seiner Zuhörerschaft
- S. 76 the point of view . . . : Der Blickwinkel der Elisabethianischen Zuhörerschaft
- S. 76 of a philosophical character : von philosophischer Art

- S. 77 why should not ... : warum sollte Shakespeare nicht das Schottland des 16. Jahrhunderts darstellen wollen?
- S. 77 a study of its leading traits : eine Untersuchung seiner bedeutendsten Merkmale
- S. 77 psychologically inconsistent : psychologisch inkonsistent
- S. 77 I do not think ... : Ich glaube nicht, dass Hamlet das Portrait von irgendjemand ist
- S. 77 a good deal ... : einen nicht unbeträchtlichen Anteil ange-regt von Essex
- S. 78 too much familiarity : zu viel Vertraulichkeit
- S. 78 disguise : Verschleierung
- S. 80 the ears of the groundlings : die Ohren der *groundlings* [= Theaterbesucher, die zur Zeit Shakespeares die schlechtesten und billigsten Plätze im Theater einnahmen; sie standen *on the ground*, auf ebener Erde]
- S. 82 selva oscura : finsternen Wald
- S. 82 Guardai in alto : Schaut' ich empor [deutsche Übersetzung von Carl Streckfuß, 1876]
- S. 82 O somma luce : O höchstes Licht [deutsche Übersetzung von Carl Streckfuß, 1876]
- S. 83 tricks : Tricks
- S. 83 grows to something ... : wächst zu etwas von hoher Be-ständigkeit
- S. 97 πρόμαντις δὲ ἡ χρέωσα : eine Seherin gibt Orakel
- S. 97 εἰς οἱ προφητεύοντες τοῦ ἱεροῦ : sind die Ausleger im Hei-ligtum
- S. 97 λαβεῖν μαντεύματα : Weissagungen einholen
- S. 97 τίς προφητεύει θεοῦ : wer ist Ausleger des Gottes?
- S. 98 Καλῶς, ἔχω ... : Schön, ich habe alles, was ich verlangte
- S. 98 μαντεύσο, Μοῖσα ... : Weissage, Muse, ich werde ausdeu-ten
- S. 98 Μῆνιν ᾄειδε θεά ... Ἀνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα : Das Rasen besinge, Göttin ... Den Mann nenne mir, Muse
- S. 98 τῆς δι' αἰνιγμῶν ... : Ausleger der rätselhaften Kunde und Erscheinung
- S. 98 προφητεύειν : ausdeuten



- S. 98 ἑάν μὴ εὖσημον ... : wenn ihr nicht eine wohlgestaltete Rede gebt
- S. 98 πνεῦμα : Hauch, Geist
- S. 98 μαντήιον : Orakel
- S. 98 νοῦς : Geist, Vernunft
- S. 99 προσεύξομαι τῷ ... : Ich will mit dem Geist beten, ich will aber auch mit der Vernunft beten. Ich will mit dem Geist preisen, ich will aber auch mit der Vernunft preisen.
- S. 99 ἐάν δὲ μὴ ... : Wenn es aber keinen Übersetzer gibt, schweige er in der Versammlung
- S. 99 Nus ... Pneuma : Geist ... Vernunft
- S. 99 εὖσημον λόγον : wohlgestaltete Rede
- S. 99 ἐπικρατεῖν δύνασθαι : beherrschen zu können
- S. 103 enfant gâté de la nature : von der Natur verwöhntes Kind
- S. 109 tes phantaseos hypokritai : Ausleger der Erscheinung
- S. 110 Quidam : Irgendwer
- S. 115 ἐπικρατεῖν δύνασθαι : beherrschen zu können
- S. 122 [jedes] à peu près : [jedes] Ungefähre
- S. 123 in soluta oratione ... : In der ungebundenen Rede muss, wenn man den Vers flieht, dennoch ein gewisses Maß und eine gewisse Zahl bewahrt werden.
- S. 123 naturalis, non fucatus nitor : ein natürlicher, nicht künstlicher Glanz
- S. 128 θεῶν ἐν γούνασιν κεῖται : es liegt im Schoß der Götter
- S. 132 Il faut croire à la simplicité : Man muss an das Einfache glauben
- S. 135 One's Self I ... : Eines Ich sing' ich, eines schlichten Einzelnen, / Doch offenbar' ich das Wort Demokratie, das Wort En masse,
- S. 135 Of Life immense ... : Von gewaltigem Leben in Leidenschaft, Puls und Kraft / Heiter – für die freieste Tat unter den göttlichen Gesetzen / Den Neuen Menschen sing' ich
- S. 136 L'homme et son Oeuvre : Der Mensch und sein Werk
- S. 136 Le Poème Evangile de Walt Whitman : Das Evangelium-Gedicht von Walt Whitman
- S. 139 Voyou : Gauner

- S. 139 [Shakespeare] enfant : Jung-[Shakespeare]  
 S. 139 comme un saint ... : wie ein Heiliger mit überzeugtem Glauben und Ergüssen eines erstaunlichen Mystizismus  
 S. 139 Voyelles : Vokale  
 S. 140 A noir, E blanc ... : A schwarz E weiß I rot U grün O blau - vokale / Einst werd ich euren dunklen ursprung offenbaren [deutsche Übersetzung von Stefan George]  
 S. 140 Oeuvres de : die Werke des  
 S. 140 Absurde! ridicule! dégoûtant! : Absurd! Lächerlich! Abscheulich!  
 S. 140 La Vie de : Das Leben des  
 S. 140 culte des vers bien faits : Kult der wohlgeformten Verse  
 S. 141 Chi più ... : Wer schreit schrecklicher als er, welche Stimme ist schrecklicher als jene des Züchtigers, die demjenigen gilt, der willens ist zu sündigen?  
 S. 142 merveilleuses danses du ventre : wunderbare Bauchtänze  
 S. 143 Nus ... Pneuma : Vernunft ... Geist  
 S. 145 il semblait que ... : es schien, dass die gesamte Straße heraufkam  
 S. 145 Cet hommage scandaleux : diese skandalöse Huldigung  
 S. 145 c'était bien celui qu'il eût aimé : ist genau das, was er gerne gehabt hätte  
 S. 147 one of the ... : einen der größten Schriftsteller, die die Welt je gesehen hat  
 S. 147 Le Roman Russe : Der russische Roman  
 S. 163 deisidämonisch : götterfürchtig  
 S. 164 Nulli nobis ... : Niemand kam uns näher als diese  
 S. 166 Μῆλιν ἄειδε θεά : Das Rasen besinge, Göttin  
 S. 166 Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα : Den Mann nenne mir, Muse  
 S. 166 Da sermonem rectum in os meum : Gib rechte Rede in meinen Mund  
 S. 166 Μοῦσα : Muse  
 S. 166 μάομαι, μαίνομαι ... : erstreben, rasen, Stärke, Klugheit, lernen  
 S. 166 μανθάνειν : lernen  
 S. 167 μῆτις : Klugheit

- S. 168 Veni Creator Spiritus : Komm Schöpfer-Geist
- S. 174 Hypokrit : Ausleger



# PERSONENVERZEICHNIS

Unsichere Identifizierungen und fehlende Angaben sind durch „?“ gekennzeichnet. Anspielungen wurden, soweit möglich, aufgelöst.

## A

Abel, 162  
Abraham a Santa Clara d.i. Johann  
    Ulrich Megerle (1644-1709),  
    170  
*Achilles s. Homer*, 89  
Adam, 103  
Adler, Victor (1852-1918), 147  
*Agamemnon s. Aischylos*, 132  
Aicher, Otto (1628-1705), 170  
Aischylos (525-456 v. Chr.), 132  
Aktäon, 111  
Alexander II. von Russland  
    (1818-1881), 146  
*Aljoscha Karamasoff s. Fjodor  
    Michailowitsch Dostojewski*,  
    128, 146, 157  
Ammer, K. L. d.i. Karl Anton  
    Klammer, 140  
*Anna s. Leonardo da Vinci*, 58  
*Annerl s. Clemens Brentano*, 119  
*Antigone s. Aischylos*, 132  
*Antigone s. Sophokles*, 32  
Antônio von Crato (1531-1595), 76  
Apoll, 41, 97, 165  
Aristoteles (384-322 v. Chr.), 132,  
    164, 169  
Arnim, Bettina von (1785-1859),  
    45  
Augustinus von Hippo (354-430),  
    164  
Augustus, Gaius Octavianus

Augustus (63 v. Chr.-14 n.  
Chr.), 2-4, 8

## B

Baader, Klemens Alois  
    (1762-1838), 152  
Bach, Johann Sebastian  
    (1685-1750), 12-16, 57, 58,  
    82, 95, 96, 118, 129, 133, 176  
Bacon, Francis (1561-1626), 70  
Bahr, Alois (1834-1898), 23  
Bahr-Mildenburg, Anna  
    (1872-1947), 67  
Balzac, Honoré de (1799-1850), 57,  
    147, 149  
*Banquo s. William Shakespeare*, 76  
Baring, Maurice (1874-1945), 147  
Bauernfeld, Eduard von  
    (1802-1890), 106  
Baumbach, Rudolf (1840-1905),  
    151  
Bazalgette, Léon (1873-1928), 136  
Beethoven, Ludwig van  
    (1770-1827), 12, 15, 16, 40,  
    55, 57, 66, 82, 118  
Bella von Abati (?-um 1270), 140  
Bernini, Gian Lorenzo (1598-1680),  
    31, 34, 58  
Berrichon, Paterné d.i.  
    Pierre-Eugène Dufour, 140  
Biermann ?, 29

- Bismarck, Otto von (1815-1898), 17, 43, 128, 147
- Blake, William (1757-1827), 55, 141, 166
- Blume, Ludwig (1846-1897), 12
- Boccaccio, Giovanni (1313-1375), 140, 168
- Bösendorfer, Ludwig (1835-1919), 92
- Bondi, Georg (1865-1935), 30
- Borromäus, Karl (1538-1584), 170
- Bothwell, Francis Stewart von (1562-1612), 78
- Brandes, Georg (1842-1927), 70, 147
- Brentano, Clemens (1778-1842), 119
- Březina, Otakar (1868-1929), 137
- Brockes, Barthold Heinrich (1680-1747), 121
- Brown, Peter Hume (1849-1918), 40-43, 46
- Bruckmann, Hugo (1863-1941), 9, 29, 141
- Brunelleschi, Filippo (1377-1446), 57
- Brutus d. i. Marcus Iunius Brutus Caepio (85-42 v. Chr.), 3
- Buber, Martin (1878-1965), 70
- Buchanan, Robert Williams (1841-1901), 136
- Bürger, Gottfried August (1747-1794), 169
- Burdach, Konrad (1859-1936), 24, 35, 40, 148
- Burghley, William Cecil von (1520-1598), 77, 78
- Butler, Samuel (1835-1902), 157
- Byron of Rochdale, George Gordon Noel (1788-1824), 32, 114
- C**
- Caesar, Gaius Iulius Caesar (100-44 v. Chr.), 3, 5
- Calderón de la Barca, Pedro (1600-1681), 57
- Carlyle, Thomas (1795-1881), 41
- Cassirer, Bruno (1872-1941), 36
- Cassirer, Ernst (1874-1945), 36, 40, 118
- Cervantes Saavedra, Miguel de (1547[?]-1616), 147
- Cézanne, Paul (1839-1906), 66
- Chamberlain, Houston Stewart (1855-1927), 29, 40, 45
- Cicero, Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.), 6, 123
- Claudius, Matthias (1740-1815), 121
- Claudius s. William Shakespeare*, 74, 78
- Cotta, Johann Friedrich (1764-1832), 22, 40
- Couperin, François (1668-1733), 133
- Croce, Benedetto (1866-1952), 26, 27, 33, 43, 71
- Cusanus d.i. Nikolaus von Kues, 94, 173, 178
- D**
- d'Annunzio, Gabriele (1863-1938), 147
- Dante Alighieri (1265-1321), 12, 40, 57, 58, 63, 66, 82, 95, 118, 140, 141, 148, 158, 167, 168
- Darnley, Henry (1545-1567), 77
- Darwin, Charles Robert (1809-1882), 18
- Dauthendey, Max (1867-1918), 140
- Demokrit (460-371 v. Chr.), 6, 7
- Desiderius Lenz d.i. Peter Lenz, 142
- Dessoir, Max (1867-1947), 36
- Dickens, Charles John Huffam (1812-1870), 147
- Diederichs, Eugen (1867-1930), 47, 152

- Diogenes von Sinope  
(400/390-328/323 v. Chr.), 47
- Dionysos, 5
- Dionysos s. Leonardo da Vinci*, 58
- Dmitri Karamasoff s. Fjodor Michailowitsch Dostojewski*, 157
- Dobhoff-Dier, Anton von  
(1800-1872), 91
- Don Quichotte s. Miguel de Cervantes Saavedra*, 147
- Dorothea s. Johann Wolfgang Goethe*, 21, 24
- Dostojewski, Fjodor Michailowitsch  
(1821-1881), 57, 128, 145-162
- Dufour, Pierre-Eugène  
(1855-1922), 140
- Duse, Eleonora (1858-1924), 53, 67
- E**
- Eckermann, Johann Peter  
(1792-1854), 17, 24
- Eckhart von Hochheim (um 1260-1328), 71
- Egmont s. Johann Wolfgang Goethe*, 24
- Ekkehard s. Joseph Victor Scheffel*, 122
- Elisabeth I. von England  
(1533-1603), 74-76, 78, 79, 170
- Emerson, Ralph Waldo  
(1803-1882), 135
- Engländer, Siegmund (1828-1902), 86
- Epikur (um 341- 271/270 v. Chr.), 23, 163
- Epimenides s. Johann Wolfgang Goethe*, 116
- Erdulin d.i. Johann Wolfgang Goethe, 44
- Essex, Robert Devereux of  
(1565-1601), 73-75, 77-80
- Euripides (480 od. 485/484-406 v. Chr.), 97, 142
- Eusebius von Caesarea  
(260/264-339/340), 164
- Eva, 103
- F**
- Famulus Wagner s. Goethe*, 17
- Fantin-Latour, Henri (1836-1904), 139
- Faust s. Johann Wolfgang Goethe*, 12, 14, 15, 17, 24, 29-31, 35, 37, 41, 48, 49, 57, 82, 94, 95, 116, 118, 119, 147
- Feuchtersleben, Ernst von  
(1806-1849), 23, 85-96, 99, 100, 102, 103, 119
- Feuchtersleben, Maria Magdalena von geb. Kalcher (1801-1882), 87, 90, 92-94, 102, 103
- Figaro s. Wolfgang Amadeus Mozart*, 16
- Fischer, Samuel (1859-1934), 137
- Flaubert, Gustave (1821-1880), 122, 150
- Fontane, Heinrich Theodor  
(1819-1898), 119, 151
- Fortinbras s. William Shakespeare*, 110
- Franz Joseph I. von Österreich  
(1830-1916), 105
- Freiligrath, Hermann Ferdinand  
(1810-1876), 136
- Freud, Sigmund (1856-1939), 70
- Freytag, Gustav (1816-1895), 122, 151
- Friedrich Arthur von Homburg s. Heinrich von Kleist*, 119
- Friedrich III. von Preußen  
(1831-1888), 17
- Fröhlich, Katharina (1800-1879), 105, 106
- Furtwängler, Adolf (1853-1907), 11

- G**
- Geibel, Emanuel (1815-1884), 151
- Geoffrey of Monmouth (um 1100-um 1154), 18, 135
- George, Stefan (1868-1933), 32, 124
- Gerold, Carl (1783-1854), 87
- Gilgamesch, 118
- Giotto di Bondone (1266-1337), 57, 118
- Goethe, Catharina Elisabeth (1731-1808), 45
- Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), 9, 12, 14, 15, 17-49, 55-58, 60-62, 64, 66, 69, 72, 73, 81, 82, 91, 94-100, 102, 108, 109, 112, 114-123, 131-135, 140, 141, 143, 147, 150, 157, 166-169, 173, 175-177
- Goethe, Walther Wolfgang von (1818-1885), 17
- Goethe, Wolfgang Maximilian von (1820-1883), 17
- Götz von Berlichingen s. Johann Wolfgang Goethe*, 21, 24
- Gogh, Vincent van (1853-1890), 58
- Goldoni, Carlo (1707-1793), 170
- Goll, Claire (1890-1977), 137
- Goncourt, Edmond de (1822-1896), 147
- Gorki, Maxim (1868-1936), 146
- Gourmont, Rémy de (1858-1915), 142
- Gradowski, Alexander (1841-1889), 155
- Graeser, Karl (1849-1899), 11
- Greco d.i. Dominikos Theotokopoulos (um 1541-1614), 53
- Greiner, Leo (1876-1928), 43
- Grillparzer, Anna Franziska (1767-1819), 106
- Grillparzer, Franz (1791-1872), 4, 23, 85, 87, 89, 91-96, 102, 105-110, 119-121, 159
- Grillparzer, Wenzel (1760-1809), 106
- Grimm, Herman (1828-1901), 23
- Grimm, Jacob (1785-1863), 23
- Grimm, Wilhelm (1786-1859), 23
- Grünewald, Matthias (um 1475/1480-1528), 40, 53, 57, 66, 69, 95, 176
- Guido s. Adalbert Stifter*, 124
- Gundolf, Friedrich d.i. Friedrich Leopold Gundelfinger (1880-1931), 30, 34, 40
- H**
- Habbel, Josef (1846-1916), 38
- Haldane, Richard (1856-1928), 41
- Hamlet s. William Shakespeare*, 40, 74-80, 109, 110, 147
- Hardenberg, Georg Friedrich Philipp von (1772-1801), 89, 100, 175
- Hardt, Ernst (1876-1947), 43
- Hartleben, Otto Erich (1864-1905), 25
- Hauptmann, Gerhart (1862-1946), 32
- Hebbel, Christian Friedrich (1813-1863), 64, 83, 85-90, 94, 95, 99, 100, 105, 110, 121
- Hein, Alois Raimund (1852-1937), 126
- Hekuba s. William Shakespeare*, 79, 80
- Helen s. Edgar Allan Poe*, 100, 141
- Helena s. Johann Wolfgang Goethe*, 134
- Herder, Johann Gottfried (1744-1803), 56
- Herder, Karoline (1750-1809), 21
- Hermann s. Johann Wolfgang Goethe*, 21, 24
- Hero s. Franz Grillparzer*, 107



Herodot (5. Jhdt. v. Chr.), 97  
 Heyse, Paul (1830-1914), 24, 150  
 Hildebrand, Rudolf (1824-1894),  
 24, 28

*Hippolyta s. William Shakespeare*,  
 83

Hölderlin, Friedrich (1770-1843),  
 55, 95, 100, 141, 175

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
 (1776-1822), 46

Hofmann, Albert von (1867-1940),  
 126

Hofmannsthal, Hugo von  
 (1874-1929), 32, 43, 58

Homer, 5, 55, 57, 62, 89, 98, 117,  
 118, 123, 126, 163, 166

Horaz, Quintus Horatius Flaccus  
 (65-8 v. Chr.), 1, 2, 4, 5, 7-10

Hugo, Victor-Marie (1802-1885),  
 139

## I

Iamblichos von Chalkis (um  
 240/245-um 320/325), 164

Ibsen, Henrik (1828-1906), 2, 147,  
 148, 151

*Ion s. Euripides*, 97, 142

*Iphigenie s. Johann Wolfgang*  
*Goethe*, 24, 44, 49, 62, 120

*Isolde s. Richard Wagner*, 67

*Iwan Karamasoff s. Fjodor*  
*Michailowitsch Dostojewski*,  
 154, 155

## J

Jacob, Hans (1896-1961), 140

Jacobi, Friedrich (1743-1819), 28

Jahn, Friedrich Ludwig  
 (1778-1852), 11

Jahn, Otto (1813-1869), 12, 81

Jakob I. von England (1566-1625),  
 77-79

Jeremias, 164

Johannes, 53, 145

*Johannes s. Leonardo da Vinci*, 58

Joseph II. von Österreich

(1741-1790), 170

Jupiter, 41, 47

## K

*Käthchen von Heilbrunn s. Heinrich*  
*von Kleist*, 119

Kain, 162

Kant, Immanuel (1724-1804), 29,  
 90, 152, 165

Karl August von  
 Sachsen-Weimar-Eisenach  
 (1757-1828), 1, 18, 28, 44, 45

*Kasperl s. Clemens Brentano*, 119

Kestner, Charlotte Sophie  
 (1753-1828), 46

*Kirilloff s. Fjodor Michailowitsch*  
*Dostojewski*, 155

Klammer, Karl Anton (1879-1959),  
 140

Kleist, Heinrich von (1777-1811),  
 86, 108, 109, 119, 175

Klinkhardt, Julius (1810-1881), 29

Klopstock, Friedrich Gottlieb  
 (1724-1803), 51, 100

Knebel, Luise von (1777-1852), 45

Knox, John (um 1510-1572), 41

Köhler, Harry ?, 152

Körner, Josef (1888-1950), 119

Kronos, 100

Kues, Nikolaus von (1401-1464),  
 94, 173, 178

Kuh, Emil (1828-1876), 94, 105

*Kundry s. Richard Wagner*, 17

Kurth, Ernst (1886-1946), 14

## L

La Roche, Carl (1794-1884), 133

*Laertes s. William Shakespeare*, 77

Landauer, Gustav (1870-1919), 70,  
 71

Langen, Albert (1869-1909), 70

Laterza, Giovanni (1873-1943), 26

- Laube, Heinrich (1806-1884), 107  
*Lear s. William Shakespeare*, 109  
 Leibniz, Gottfried Wilhelm  
     (1646-1716), 29, 94  
 Lenz, Peter (1832-1928), 142  
 Leonardo da Vinci (1452-1519), 46,  
     58  
 Lessing, Gotthold Ephraim  
     (1729-1781), 112, 113, 115  
 Lewes, George Henry (1817-1878),  
     25  
*Libussa s. Franz Grillparzer*, 87, 121  
 Lichtenberg, Georg Christoph  
     (1742-1799), 89  
 Lindau, Paul (1839-1919), 151  
 Lindemayr, Maurus (1723-1783),  
     170  
 Lipiner, Siegfried (1856-1911), 147  
 Lodron, Paris von (1586-1653), 170  
 Loening, Zacharias (1810-1887), 70  
 Loewe, Carl (1796-1869), 24  
 Lopes, Rodrigo (1525-1594), 76  
 Louis XIV. von Frankreich  
     (1638-1715), 34, 74, 162  
 Ludwig, Emil (1881-1948), 40,  
     43–46  
 Ludwig I. von Bayern (1786-1868),  
     60, 61  
 Luther, Martin (1483-1546), 163
- M**  
 Macaulay, Thomas Babington  
     (1800-1859), 47  
*Macbeth s. William Shakespeare*, 76  
 Maecen, Gaius Maecenas (um 70-8  
     v. Chr.), 4  
 Mahler, Gustav (1860-1911), 58  
*Mahomet s. Voltaire*, 113  
 Manet, Édouard (1832-1883), 70  
 Marcus Antonius (83/86-30 v.  
     Chr.), 3  
 Marcus Sitticus von Hohenems  
     (1574-1619), 170  
 Marées, Hans von (1837-1887), 57
- Martin, Franz (1882-1950), 170  
 Mary I. von England (1516-1558),  
     41  
 Matthäus, 145  
*Medea s. Franz Grillparzer*, 107  
 Meister Eckhart d.i. Eckhart von  
     Hochheim, 71  
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix  
     (1809-1847), 18  
 Menilek II. von Äthiopien  
     (1844-1913), 139  
*Mephisto s. Johann Wolfgang  
     Goethe*, 37  
 Mereschkowski, Dmitri  
     Sergejewitsch (1865-1941),  
     146, 150, 157  
*Merlin s. Geoffrey of Monmouth*, 18,  
     135  
 Metternich, Klemens Wenzel  
     Lothar von (1773-1859), 108  
 Meyer, Richard (1860-1914), 25  
*Michael Kohlhaas s. Heinrich von  
     Kleist*, 119  
*Mitja s. Fjodor Michailowitsch  
     Dostojewski*, 128  
 Mnemosyne, 10  
 Mörike, Eduard (1804-1875), 119  
*Mona Lisa s. Leonardo da Vinci*, 58  
 Moses, 35, 164  
 Mozart, Wolfgang Amadeus  
     (1756-1791), 4, 16, 101, 110,  
     171  
 Müller, Friedrich von (1779-1849),  
     18, 22  
 Münchhausen, Hieronymus Carl  
     Friedrich von (1720-1797),  
     169  
 Murray, John (1745-1793), 40
- N**  
 Nadler, Josef (1884-1963), 38, 40,  
     46, 100, 170  
 Napoléon Bonaparte (1769-1821),  
     18, 31, 34, 36, 46, 162

Neptun, 132  
 Nestroy, Johann Nepomuk  
 (1801-1862), 106  
 Nietzsche, Friedrich (1844-1900),  
 7, 17, 32, 111-116, 121, 124,  
 147, 151  
 Nötzel, Karl (1870-1945), 150  
 Novalis d.i. Georg Friedrich Philipp  
 von Hardenberg, 89, 100, 175

## O

Obenauer, Karl Justus  
 (1888-1973), 47  
*Odysseus s. Homer*, 118, 163  
*Ophelia s. William Shakespeare*, 78  
*Othello s. William Shakespeare*, 109  
*Ottokar s. Franz Grillparzer*, 107

## P

Pacher, Michael (um 1435-1498),  
 57  
 Pallas Athene, 5  
*Paläophron s. Johann Wolfgang  
 Goethe*, 31  
 Pan, 111  
*Pandora s. Johann Wolfgang  
 Goethe*, 24, 29, 31, 34, 36, 49,  
 95, 115, 118  
 Paoli, Betty (1814-1894), 110  
 Pascal, Blaise (1623-1662), 147,  
 157  
 Paulus von Tarsus (?-nach 60), 52,  
 98, 99, 143, 163, 164, 175  
 Perikles (um 490-429 v. Chr.), 170  
 Pernerstorfer, Engelbert  
 (1850-1918), 147  
*Phaidon s. Platon*, 164  
*Phaidra s. Sophokles*, 32  
 Phidias (um 500-um 432 v. Chr.),  
 12, 15, 57, 58, 81, 82, 95,  
 118, 123, 176  
 Philippi, Felix (1851-1921), 75  
 Pindar (522/518-nach 445 v. Chr.),  
 11, 56, 98, 99, 141

Piper, Reinhard (1879-1953), 150  
 Piso, Lucius Calpurnius Piso  
 Pontifex (48 v. Chr.-32 n.  
 Chr.), 1, 2, 4-10  
 Platon (428/427-348/347 v. Chr.),  
 6, 7, 35, 98, 99, 109, 164,  
 167-169  
 Plotin (um 205-um 270), 32, 33, 35,  
 152, 164  
 Poe, Edgar Allan (1809-1849), 100,  
 136, 141, 148  
*Polonius s. William Shakespeare*,  
 77-80  
 Porphyrius (234-?), 164  
 Portinari, Beatrice (1266-1290), 40  
*Porzia s. William Shakespeare*, 76  
 Poßbach, Cölestine von (?-1882),  
 92  
*Priam s. William Shakespeare*, 79  
 Prior, Matthew (1664-1721), 47  
*Prometheus s. Johann Wolfgang  
 Goethe*, 115  
*Prospero s. William Shakespeare*,  
 75, 108  
 Proteus, 41  
*Pyrrhus s. William Shakespeare*, 79

## R

Raimund, Ferdinand (1790-1836),  
 106  
*Raskolnikoff s. Fjodor  
 Michailowitsch Dostojewski*,  
 146, 147, 150, 155  
 Raupach, Ernst (1784-1852), 107  
 Recht, O. C. ?, 140  
 Rée, Paul (1849-1901), 111  
 Reinhard, Karl Friedrich  
 (1761-1837), 24  
 Reiß, Erich (1887-1951), 46  
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn  
 (1606-1669), 58, 95, 166  
 Rettenbacher, Simon (1634-1706),  
 170

- Richard II. s. William Shakespeare*, 73, 74
- Richard II. von England (1367-1400), 74
- Richter, Hans (1843-1916), 12
- Riemenschneider, Tilman (um 1460-1531), 57
- Rimbaud, Arthur (1854-1891), 100, 108, 139-143
- Rizzio, David (1533-1566), 77, 78
- Röhl, Hermann (1851-?), 150
- Rogoschin s. Fjodor Michailowitsch Dostojewski*, 155
- Roquette, Otto (1824-1896), 151
- Rosetti, William Michael (1829-1919), 136
- Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778), 113
- Rütten, Joseph (1805-1878), 70
- Rupert von Salzburg (um 650-718[?]), 100
- S**
- Salisbury, Robert Cecil of (1563-1612), 78
- Sappho s. Franz Grillparzer*, 107
- Saxo Grammaticus (um 1140-um 1220), 76
- Schabelitz, Jakob Lukas (1827-1899), 136
- Scheffel, Joseph Victor (1826-1886), 122
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1775-1854), 152
- Schiller, Friedrich (1759-1805), 23, 35, 38, 42, 45, 100, 112, 175
- Schlosser, Julius von (1866-1938), 26
- Schmidt, Erich (1853-1913), 17
- Schnock s. Friedrich Hebbel*, 83
- Schott, Anselm (1843-1896), 163
- Schubert, Franz (1797-1828), 24, 58, 110
- Schwind, Moritz von (1804-1871), 93
- Seneca (um 1-65), 3
- Servaes, Franz (1862-1947), 150
- Shakespeare, William (1564-1616), 40, 57, 58, 70-80, 83, 93, 95, 99, 108-110, 139, 141, 143, 147, 148, 150, 176
- Shaw, George Bernard (1856-1950), 45, 157
- Sibylle, 174, 175
- Simmel, Georg (1858-1918), 29, 40
- Sitte, Camillo (1843-1903), 11
- Sitte, Heinrich (1879-1951), 11-16, 81, 118
- Smerdjakoff s. Fjodor Michailowitsch Dostojewski*, 155
- Sobeslaw s. Adalbert Stifter*, 125
- Sokrates (469-399 v. Chr.), 6, 7, 165-168
- Solowjew, Wladimir Sergejewitsch (1853-1900), 152
- Sophie Marie Louise von Sachsen-Weimar-Eisenach (1824-1897), 17
- Sophokles (497/496-406/405 v. Chr.), 32, 132
- Southampton, Henry Wriothesley of (1573-1624), 77-79
- Speidel, Ludwig (1830-1906), 92, 93
- Stein, Charlotte (1742-1827), 21, 44
- Stepantschikowo s. Fjodor Michailowitsch Dostojewski*, 150
- Sterling, John (1806-1844), 41
- Stifter, Adalbert (1805-1868), 23, 87, 96, 108, 110, 111, 119-129
- Stilke, Georg (1840-1900), 13, 118
- Strachow, Nikolaj Nikolajewitsch (1828-1896), 152

Stuart, Maria (1542-1587), 77  
 Sue, Eugène d.i. Joseph-Marie Sue  
 (1804-1857), 150  
 Suphan, Bernhard Ludwig  
 (1845-1911), 17  
*Swidrigailoff s. Fjodor  
 Michailowitsch Dostojewski,*  
 155  
 Swinburne, Algernon Charles  
 (1837-1909), 136

**T**

Tacitus, Publius Cornelius Tacitus  
 (um 58- um 120), 2  
*Tasso s. Johann Wolfgang Goethe,*  
 21, 24  
*Teresa s. Gian Lorenzo Bernini, 58*  
*Theseus s. William Shakespeare, 83*  
 Thiersch, Friedrich (1784-1860), 11  
 Thomas von Aquin (1225-1274),  
 164, 169  
 Tiberius (42 v. Chr.-37 n. Chr.), 2  
*Timaos s. Platon, 98, 109*  
 Tolstoi, Lew Nikolajewitsch  
 (1828-1910), 147, 152, 156  
*Tristan s. Richard Wagner, 122*  
 Turnvater Jahn d.i. Friedrich  
 Ludwig Jahn, 11

**U**

Uhland, Ludwig (1787-1862), 23

**V**

Vanier, Léon (1847-1896), 139, 140  
 Varnhagen von Ense, Rahel  
 (1771-1833), 23  
 Vega Carpio, Félix Lope de  
 (1562-1635), 110  
 Velleius Paterculus (um 20 v. Chr.-  
 nach 30), 3  
 Verlaine, Paul (1844-1896), 139  
 Vernon, Elizabeth (1572-1655), 78  
 Vogüé, Eugène-Melchior de  
 (1848-1910), 145, 147

Vollmöller, Karl Gustav  
 (1878-1948), 43  
 Voltaire d.i. François Marie Arouet  
 (1694-1778), 113, 116  
 Vulpius, Johanna Christiana Sophie  
 (1765-1816), 45

**W**

Wagner, Ernst ?, 46  
 Wagner, Richard (1813-1883), 12,  
 17, 43, 66, 67, 82, 111, 122,  
 151  
 Walter von der Vogelweide (um  
 1170-um 1230), 58  
 Walther, Johann Gottfried  
 (1684-1748), 13  
*Wentila s. Adalbert Stifter, 124*  
 Werner, Zacharias (1768-1823), 46  
*Werssiloff s. Fjodor Michailowitsch  
 Dostojewski, 155*  
*Werther s. Johann Wolfgang  
 Goethe, 21, 24, 49, 120*  
 Whitman, Walter (1819-1892), 58,  
 135-137  
 Wieland, Christoph Martin  
 (1733-1813), 1, 2, 6  
 Wilhelm I. von Preußen  
 (1797-1888), 17, 151  
 Wilhelm II. von Preußen  
 (1859-1941), 16, 17  
*Wilhelm Meister s. Johann  
 Wolfgang Goethe, 21, 22, 116*  
 Winckelmann, Johann Joachim  
 (1717-1768), 13  
 Windisch-Grätz, Alfred I. zu  
 (1787-1862), 106  
 Winstanley, Lilian (1875-1960),  
 75-80  
*Witek s. Adalbert Stifter, 124*  
*Witiko s. Adalbert Stifter, 87, 96,*  
 121-124, 126-129  
*Wladislaw s. Adalbert Stifter,*  
 125-129  
*Wok s. Adalbert Stifter, 124*

- |                                                   |                                                                                 |
|---------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Wolf, Hugo (1860-1903), 24, 58                    | <b>Z</b>                                                                        |
| Wolf Dietrich von Raitenau<br>(1559-1617), 170    | Zelter, Carl Friedrich (1758-1832),<br>16, 18, 46, 47, 60, 96, 132,<br>133, 175 |
| Wolynski, Akim Lwowitsch<br>(1863-1926), 146, 150 | Zelter, Georg (?-1827), 132                                                     |
|                                                   | Zeus, 10                                                                        |
| Worringer, Wilhelm (1881-1965), 9,<br>141         | Zweig, Stefan (1881-1942), 140,<br>150                                          |