

wird keine Verfassungs- noch Verwaltungs-Reform, sie sei noch so richtig gedacht, fruchten. Ehe nicht das Volk, ohne Revolution, ohne Politik auch, selber aufzuleben beginnt und seine ganze Sache von Falle zu Falle selber in die Hand nimmt, solange nicht das Volk erblüht, wird kein Staat helfen, wird jeder Staat schaden. Auch solche Gedanken und Dinge sind nicht möglich noch unmöglich an und für sich, sie sind „indiskutabel“, in welchem Sinne immer man das Wort verstehen will. Sie werden Sinn oder Unsinn je nach der Entwicklung, welche die wirklichen lebendigen Menschen nehmen. Und so können sie hier nur stehn als Anregungen und Gleichnisse, als Übergänge in Zukünfte.

Ein Abschluß auch nur weniger Betrachtungen über Internationale und Europäertum kann nicht sein. Andersorts muß an irgendeiner Stelle abgebrochen werden. So geschehe das hier, noch ehe das geistige Problem mehr als angerührt ist. Denn dessen Unendlichkeit würde erst Interesse gewinnen, wenn alles näher Liegende plastischer geworden wäre, als dieser Versuch, für den Gedanken eines Imperium Europaeum die heutigen Deutschen überpolitisch zu interessieren, in seiner Knappheit es ausgestalten kann.

(Geschrieben im November 1921)

STIFTER

von

HERMANN BAHR

Im Sorrentiner Winter von 1876 auf 1877 keimte „Menschliches, Allzumenschliches“, in der ersten leisen Ernüchterung Nietzsches von seinem Wagnertraum, als er, aus Verückung 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 erstmalig 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, daß sie ihn zerreißen werden, wie den Aktion 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 Magic 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 werden sei. „Den Künstler wird man bald als ein herrliches Überbleibsel ansehen und ihm, wie einem wunderbaren Fremden, an dessen Kraft und Schönheit das Glück früherer Zeiten hing, Ehren erweisen, wie wir sie nicht leicht Unseresgleichen gönnen. Das Beste an uns ist vielleicht aus Empfindungen früherer Zeiten vererbt, zu denen wir jetzt auf unmittelbarem Wege kaum mehr kommen können; die Sonne ist schon hinuntergegangen, aber der Himmel unseres Lebens 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 „Réalismus“, 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 nur immer bei jedem Schritte noch mehr irre geführt wird, er sieht gerade hier so tief in ihr Wesen, daß er nun 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 vorüber geht, 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 irgend einen 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 beschränken . . . Lessing machte die französische Form, das heißt die einzige moderne Kunstform, zum Gespött in Deutschland und . . . 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 seiner Form 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, 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 prophetisches 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 einmaligen 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 garnicht 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 entdeckte 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 wieder zu gewinnen 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 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 wähernder 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 Wiederfund wesentlicher Kunst, ungenützt und fruchtlos bleibt. Sie folgt ihm nicht auf seine Höhe, sie drückt sich unter ihm scheu vorüber, ja sie verleugnet ihn nicht bloß, sie versperrt den Zutritt, ja verammelt 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 *ἐπιτραπέδιον βύσσαν*, nach dem der Jüngling so glühend verlangte, hat sich der Greis als dienen lernen und gehorchen können 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 bereuen, daß Goethe nicht bloß, wie Nietzsche von ihm rühmt, die große Kunst im alten Sinn „verstanden“, sondern auch, was Nietzsche keinem nach Voltaire mehr zubilligen zu wollen scheint, selber „übte“. Daß Sinn und Form dieser Werke freilich unverständlich, unkenntlich 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 Versuche höhnt, „original“ zu wirken sich „autochthon“ zu geben.

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 wunderbarlich
 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 spukte, 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 Wahrheitsinn, 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 lebendigen Schätze,
 Aus welchen sich das All geschmückt.
 Das Wahre war schon länger 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.

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 Abendslands 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 Skrovegnikapelle, 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 mir 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.

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 Umwegen. Alle Kunst geht immer nach demselben Ziel, aber jede geht ihren besonderen Weg. 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 so freut sich der Himmel der Kunst immer am liebsten gerade der reuigen Sünder. Blicken wir aber nach Unbändigen aus, die sich gebündigt 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 Mörrike 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 entrunnen 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 unerträglichem 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 reife, sich ins allgemeine Dasein bequeme Welt-, Geschäfts- oder Lebemann 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 Dichters 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, so viel ich weiß, unter den Deutschen doch eigentlich nur Grillparzer und Stifter, bewußt keinen eigenen Ausdruck, sondern nichts als was durchaus recht ist, anstrengend, hervorgebracht. Die Dämonen haben in Grillparzer wilder gehaust als in Stifter: sie sind im „Bruderzwist“ am gewaltigsten gebündigt, in „Libussa“ hat er sie schon tanzen gelehrt und im „armen Spielmann“, der vielleicht die schönste seiner Dichtungen ist, gehen sie brav äußerlich 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.

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 schuld, daß er ein halbes Jahrhundert lang als ein Schriftsteller für die reifere Jugend, bestenfalls als ein österreichischer Claudius oder Brockes galt. Das

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

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 „Wahlverwandtschaften“ 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 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 Säckingen“ aus, es war kein Buch zur Verdauung auf dem Sofa nur ein Viertelstündchen; Butzenscheiben fehlten, es fehlte die betnüssende Rührung und, ohne die gewohnte sentimentale oder physiologisierende Sauce, nur darstellend, nichts aber besprechend, den Grundsatz Stifters bewährend: „Gestalten machen, nicht Worte!“, war dieses Erzbild einer eisernen Zeit alsbald durch seine „Weit-schweifigkeit“ und „Langweiligkeit“ so berüchtigt, daß der Verleger, als er schließlich nach Jahren die erste Auflage wie durch ein Wunder doch noch los geworden, 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“ teigt 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 gehämmert, 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 cufigeres, modum tamen et numerum quemdam oportere servari, wodurch allein der Rede jener naturalis, non fucatus nitor zuteil wird, den Cicero, vielleicht 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, der 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 klappert“, als ihn die beseligende Hoffnung überkam, „etwas der Höheit 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 Höheit 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

belehnet: der zur 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 weltgeschichtlicher Breite zeigt, mit welcher 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.“ 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 Aufsehern 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, auführerisch 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 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 aus 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 Rechtens Herr im Land, wem zu dienen ist eines rechten Mannes Pflicht? Ja die Ratslosigkeit 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 Herrschsucht zur Knechtung der Schwachen und Armen im Lande mißbrauchen läßt, von ihm abfallen, sich den von ihnen im voraus entbrannten Herzog aus seinem feigen Versteck holen und einen neuen Aufruhr beginnen, den Aufruhr 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 stehn? 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, vor 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 wieder von Verwirrung bedrohte, zuletzt aber doch alles auch wieder einlenkende Bedürfnis nach Legitimität. Schon Goeten und Langobarden beherrscht es, sie ruhen niemals, bei keinem Sieg, bei keiner Macht, solange nicht irgend ein schützender Abglanz von Legitimität darauf fällt, und war's auch nur einer gestohlenen, einer erschwundenen, 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 geichert, sich mit sich selber begnügen: es ist ihr zu wenig, bloß Macht, sie will auch noch in 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.

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 philistorische 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 gewordenen Gesetz.

Der auf dem Wysehrad durch Aufruhr zum Herzog ausgerufenen Wladislaw ist ein besserer Mann und führt die bessere Sache als der zum Herzog berechnete 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 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 entweichen; 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 tapferere θεὸν ἐν γούνασι κείτα 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 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 Rechten 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 Böhmisches des zwölften Jahrhunderts 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 einer 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.