

könnte, verschwindet meines Erachtens weit hinter dem Nachteil der Präcedenzbedeutung einer solchen Ausnahme. Ist einmal die Anonymität durchbrochen, wird es gehen, wie es geht, wenn ein Damm erst ein Mauselloch hat.

Ich gebe sehr gern zu, daß im Anfange es schwer sein wird, tüchtige Mitarbeiter unter dieser Bedingung der Anonymität u. des souveränen Rechtes des Redacteurs über alle Artikel zu gewinnen. Diese Forderung ist in Deutschland neu: aber im Hinblick auf die Vorteile muß man es wagen. Schafft sich das Blatt im ersten Halbjahr ein Renomee, u. es muß sich dies schaffen, wenn es nicht ein verfehltes bleiben will, so werden die Autoren schon kommen, zumal sie besser als sonst je honoriert werden sollen. Bedeutende Leistungen, die über das Niveau des Durchschnittlichen sich erheben, sollen auch 8 Louisd'or erhalten pro Bogen, 4 Friedrichsd'or sollen nur das minimum sein.

Genug, der langen Rede kurzer Sinn ist, wir halten die unbedingte Anonymität für eine Lebensfrage, u. es ist nun meine Bitte an Dich, daß Du, falls unsere Gründe Dir überzeugend sind, Deinen Einfluß anwendest, um Haym umzustimmen.

So oft ich noch mit Nichtschriftstellern diese Frage besprochen habe, waren sie alle anfangs entschieden gegen unsere Ansicht; stimmten aber eben so entschieden uns bei, nachdem sie unsere Gründe gehört u. discutirt hatten.

In Betreff der Bedenken Saukensä hinsichtlich der Caution, kannst Du ruhig sein: sie wird beschafft werden, ohne die Garantiescheine des ersten Jahres gleich einzuziehen.

Hältst Du es für nützlich, daß ich mit Reimer nach Halle komme? Ich könnte Donnerstag Abend hier abreisen.*) Dyhrn**) ist außer sich, daß Du, wie ich der Wahrheit gemäß berichte, in allen Deinen Briefen keinen Gruß für ihn hast.

In treuester Anhänglichkeit

Dein Roepell.

*) Am 7. August 1857 trafen Roepell und Georg Reimer in Halle ein, um mit Haym wegen Uebernahme der Redaktion abzuschließen. Roepell lehrte darauf am 10. August nach Breslau zurück, wo er am 11. August eine lange Unterredung mit Theodor v. Bernhards über das neue Journal hatte. (Vgl. Briefe und Tagebuchblätter von Th. v. Bernhards Bd. II, S. 358. — Haym hatte bei der Abrede in Halle bestimmt auf die Mitwirkung von J. G. Droysen gerechnet, eine Erwartung, in der er sich bald schmerzlich enttäuscht sah (Vgl. Haym a. a. V., S. 263). Die Mitwirkung Droysens hat Haym später noch wiederholt, wenn er daran war, die Redaktion ganz aufzugeben, zur Bedingung gemacht. Er mußte sich aber stets damit abfinden, allein alle Schwierigkeiten, die sich dem Unternehmen entgegenstellten, durchzukämpfen.

**) Graf Konrad Dyhrn.

Das Faktum in der Kunst

von Hermann Bahr

3uweilen wenn unversehens der Mond aus Wolken tritt, oder beim Anblick des Meeres, von Gebirgen oder des ersten Wellchens 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 Sinnentzugs los und zum erstenmal Aug in Aug mit der Wahrheit, da lüftet unser Glück schon wieder aus, der Strom des Werdens, aus dem wir eben ans Ufer des Seins gerettet schienen, schwenkt 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 Wellchen 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 werden, oder aber ein Versuch, sie zu beschwören, die Gottesnähe wieder heranzuzwingen. 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, alleß Du wird Ich und alleß 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 sehnüchtiger Gewalt über uns an, daß wir nicht aufhören, immer wieder nach ihr zu rufen. Kein Wagniß scheint uns für sie zu groß, kein Opfer zu schwer und ohne sie das ganze Leben fortan der Mühe nicht mehr wert.

Aber über die magischen Stunden gebieten nicht bloß Mond, Märzveilchen und Morgenwind, sondern auch Menschen, manchen Menschen ist verlehnen, 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 alleß. 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 alleß Leid der Welt davor verstummt. Es gibt zu Zeiten immer wieder Priester, Helden, Aerzte, 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 irgend ein Lebenszeichen von ihnen kommt Wohlfeln 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 ausfühnen, 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 am Hohenheimer Altar oder das blau beschattete Weiß an Grecos tröstendem Engel auf dem Delberg 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, nichtsagende 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, so oft wir uns in hängen Stunden keinen Rat mehr wissen, dies alles ist durchaus unerklärlich. Untersucht der Verstand jenes hohe C, solche Formen oder Farben, diesen einen Vers des zerstoßenen 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 Weilhens 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 Günst 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 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 auffommt, 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 Augenblende 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 Wolle 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, die sich erst in „gebildeten“ Zeiten zu regen beginnt. Vor ihr schützt den Künstler immer am besten noch das demütigende Gefühl irgend einer auf-fälligen eigenen Unzulänglichkeit: alle höchste Kunst wächst aus einer qualenden 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, liebreicher 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“, das mit 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 *ἐκπαρσιν δόνασθαι* 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 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 *ἐκπαρσιν δόνασθαι* nicht hat, und dann wieder reife Meisterschaft ohne genialische Stunden, Jugend, der ungestalt die Fülle zergerht, wie Meisterschaft, deren gestaltende Hand nichts mehr empfängt, sie langen alle beide nicht. Aber Werke, wo dem Empfangenen das Gestaltende so genau zugezogen ist, daß alles Empfangene zur Gestalt wird und kein Ueberschuß der gestaltenden Kraft müßig bleibt, die vollkommenen Werke sind selten. Frühere Jugend, die sich der Meisterschaft, der Bau-meisterschaft 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 Altern-der 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 Gesch erfüllend, einmalig, unwiederholbar, vollendet.

Ein solches vollkommenes Werk, ob es nun unverhofft aus dem Mund des Volks aufspringt oder aber als Frucht geduldigen Harrens vom Baum bewußter Kunst fällt, bleibt immer unaßlich, es

bleibt für den Verstand ein Wunder. Immerhin sind in unserer Verwunderung und Bewunderung noch Gradunterschiede. Sie wächst mit dem Atem des Einfalls. Wir erstannen 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 Karamasows, 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 bemäht 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 hinhält, 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 unerträglicher 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 Bachers 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 Dionysos und in seinen heiligen Johannes verhohlen hereinstiehlt, 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 westöstlichen Divans, überhaupt Jugendlyrik oft, von Herrn Walter von der Vogelweide bis in die ersten Verse des Knaben Hofmannsthals 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 erkauften Gewalt, van Gogh.

Entsinnen wir uns der Wirkung solcher vollkommener Werke,

sei's eines Shakespeari'schen 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 wegb bleiben 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 (weßhalb Whitmans Grasshalme, 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 fertig geworden 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 Gleichgewicht hergestellt wird. Am Ende des Purgatorio verstummt Dante plötzlich, noch überdrängts 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 anbietet 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 übrig bleibt, 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 unfaßlich, 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 zusallen 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, daß ich mit ihnen spielen, daß ich ihnen il 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 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 fielen ihm die Römischen Elegieen ein und er schreibt ihm schwärmerisch davon. Goethe liest den Brief und sagt seufzend: „Ja die Elegieen 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 auf's 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 Uebrigen 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 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 gesunkert, 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 zu viel 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“. 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 nur noch eine besondere Qual, daß gute, wohlwollende, verständige Menschen meine Gedichte auslegen wollen und dazu die Specialissima, wobei und woran sie entstanden seien, zu eigentlicher 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 gebeitet 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: Ἀνδρᾶ μοι ἐννεπε, 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 improperat. Daß 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 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, sßt 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, wofür er produktiv ist, an den Largitor, denn er kennt ihn, wenn er ihn vielleicht auch anders nennt. Irgend ein ποί εἶναι, Μοῦσα, irgend ein εἶδος, θεά stoßen irgendwie die Schaffenden immer aus, daß Veni creator spiritus klingt ununterbrochen durch die Welt, denn die Schaffenden wissen, daß alle Specialissima nichts helfen und selbst das schönste Faktum ohnmächtig bleibt, so lang 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 Weilchen im März oder der junge Morgenwind. Wodurch der Mond, das Weilchen, 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 auch die Magie des Mondes, des ersten Weilchens oder des Morgenwindes 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 aneignen 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 incommensurabler“, sagt Goethe, „je incommensurabler und für den Verstand unsäglich eine poetische Produktion, desto besser.“ Und ebenso Hebbel: „Wehe dem Dichter, dessen Werk man im gemeinen Verstande fapieren kann! Er ist entweder nichts oder hat wenigstens nichts gemacht.“ Ein Werk aber, das im gemeinen Verstande nicht fapiert werden kann, wie sollen es Leute fapieren, die nichts haben als den gemeinen Verstand? Was seinem Wesen nach dem Verstand unsäglich bleibt, den Verstand fassen zu lehren, darin besteht recht eigentlich das Problem der allgemeinen Kunst.

erziehung. 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 Kunstlerziehers. 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 zu, redet ihm zu, sich doch auch ergreifen zu lassen, und redet ihm vielleicht mit solcher Ergriffenheit zu, daß von ihr ein Funke wirklich zuleht auf den anderen überspringt, daß der Lust kriegt, auch daran teilzunehmen, daß er sich einreden läßt. Darauf läuft schließlich das ganze Verfahren allgemeiner Kunst-erziehung hinaus: zur Kunst zureden, Kunst einzureden unkünstlerischen Leuten. Das Erlebnis der Kunst, ein magisches Erlebnis, wird Magieblinden mit solcher Beredsamkeit geschildert, daß sie sich 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 mittelfend vorgetragenen Beschreibungen ungefähr ähnlich zu sehen scheint. Soll diese Fiktion freilich von Dauer sein, so muß immer wieder von neuem nachgeholt werden. Dieses ganz künstliche Verhältniß zur Kunst braucht immer wieder neue Stützen, Klammern, Hilfen, und solche Hilfen hat der amüsische Mensch nur an der einzigen Kraft, die sein Leben beherrscht, nur am Verstande. Kunst kann Amüsischen nur über die Brücke des Verstandes zugebracht werden, und so muß es der allgemeinen Kunst-erziehung 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 kennen zu lernen 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 wunderbar 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 Amüsischen 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 dabel staunend in einer Ecke still. Diese Mitteilung des Unmittelbaren kann in allen Dimensionen geschehen; die Neunte Symphonie sagt nicht mehr als das Wesendondlied, die göttliche Komödie nicht mehr als Ueber allen Gipfeln, der Isenheim Altar eigentlich auch nicht mehr als Nessel Cezannes, 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 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 brauchen 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 heraus hören können, wird niemand leugnen, wenn gleich gerade in den höchsten Kunstwerken das Persönliche des Künstlers fast völlig überwunden scheint und, ver-

gleichen 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 eben darum vielleicht sie nötigt, sich durch ein Werk zur Entladung zur 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 Hölle meiner Frau die Stellen aus Tieffte, 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 dadurch erst die Nähe der Geheimnisse so gewaltig fühlen läßt. Solang wir im Kunstwerk nur einem Menschen begegnen, ist es noch gar feins, 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. Wenn 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 man's 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 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 Künstlerziehung 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 Künstlerersatz für Unkünstlerische wäre nichts einzuwenden, solange dadurch nicht das Künstlerlebnis selbst, und auch der Künstlerische 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 soweit, 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 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, vergißt 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 vergißt 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 vor sagt, 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 aus Biographische hin liest. Man kann vor dem Jsenheimer 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.

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 Unbernheit der Baconsfabel doch nicht aufkamen, nur der Ausweg, es hier jetzt einmal umgekehrt zu versuchen: sie mußten sich aus den Werken aus 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 zwiefacher 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, Literarische Anstalt von Rütten und Loening, 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 Hermisdorfer 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 blutbesleckten Grab hervor antworten kann: was wir auch schreiben mögen, müssen wir nicht immer wieder doch bloß uns selbst beschreiben?

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 vielleicht, obwohl wir da schon ins vage Vermuten geraten, wirklich in ein lieberliches, 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 anonymes Meister in der englischen Kunst, sich mit einem stock-ernsten 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 Uebermenschen, immer transzendentaler und allmählig im wachsenden Gewölfe metaphysischer Glorie schon der Erde ganz entrückt ward, bis am Ende nichts Menschliches mehr an ihm übrig blieb. 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 entleert 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 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 es nichts von Uebertreibung hat. Ihr gelingt daselbe 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 Spezialissima 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 Spezialissima zu finden, sie nun seine Zeit nach ihnen befragt: man hilft sich damit aus, daß man Shakespeare zum politischen Agenten Essers macht, und schon sind wir glücklich wieder mitten in 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 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 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 Esser habe damit der Elisabeth einen Wint 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 verstoßen 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 amüslich, 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, daß sie besser sein könnten.

Aber es kann immerhin sein, daß Essers 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

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 aus Biographische hin liest. Man kann vor dem Jsenheimer 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.

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 ausser 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 beständigen Leistung dieses beweglichsten von allen Impressionisten der Kritik, zuweilen unversehens in ein leises Personifizieren der Dichtung: wenn diese sich verdüstert, muß durchgus gleich auch der empirische Dichter selber „düster“ gewesen sein, wie denn gerade die Shakespeareforschung immer wieder aus zwiefacher 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, Literarische Anstalt von Rütten und Loening, 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 Hermisdorfer 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?

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 Chemann und vielleicht, 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 anonymes 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 Uebermenschen, immer transzendentaler und allmählig im wachsenden Gewölle metaphysischer Glorie schon der Erde ganz entrückt ward, bis am Ende nichts Menschliches mehr an ihm übrig blieb. 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 erhoben, 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 verschwigte Shakespeare wurde von derben Händen 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 es nichts von Uebertreibung 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 Spezialissima 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 Spezialissima zu finden, sie nun seine Zeit nach ihnen befragt: man hilft sich damit aus, daß man Shakespeare zum politischen Agenten Essers macht, und schon sind wir glücklich wieder mitten in 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 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 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 Esser 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 verstoßen 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 amüsiert, 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, daß sie besser sein könnten.

Aber es kann immerhin sein, daß Essers 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 Weilschen 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 sozusagen auf das Glück los, dem Glück, dem „Geschenk von oben“ entgegen malt oder schreibt, wissend, daß dies aber alles ja noch garnicht 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 Weilschen 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 Weilschen, dem darum magische Kraft zuzuschreiben doch auch voreilig wäre. Das Weilschen kann nichts dafür, der März kann nichts dafür, unser Erlebnis bleibt ein Wunder, weder das Weilschen noch der März tut dieses Wunder. Und ganz ebenso hat weder der Künstler noch irgend ein Faktum 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 darauf.

Ein Schulbeispiel für diese neueste Manie, Shakespeare zum Dramaturgen von Aktualitäten, etwa von der Art, in der sich zuweilen Felix Philippi 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 Kunstabweisenheit 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 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 irgend einem aktuellen Anlaß, in irgend einer 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, Roderigo Lopez, der, eines Mordversuchs an der Königin und dem Don Antonio, einem Präbendenten auf den Thron Portugals, beschuldigt, 1594 hingerichtet ward“; und Porzia ist Elisabeth selbst! Denn the point of view of the Elisabethan audience wer 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 Sargo 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 einer 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 katholisch 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 höchst interessiert, es war ein Land, das ihm 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 wirds 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 blutseuer 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, indem 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 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 Essers. 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 ent-

hält 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 Essers 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 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 Gefuba? 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? Suggestien wir uns das bloß? Aus der Unwissenheit? Aus angelerntem Respekt? Diese Fragen läßt Shakespeare ungelöst, die Wirkung des Hamlet auf uns bleibt unklar, nicht Raten und Spezialistmen unerflärt.

Dann Shakespeare den Hamlet im Dienste Jakobs und Essers zu sehen, als Agent einer politischen Dramaturgie sozusagen, das Hamlet aber dennoch bis zum heutigen Tag noch wirkt, das ist uns, die nicht ahnen, daß es da noch was zu raten gibt, das wir uns nicht errieten, gleichgültig dagegen wären, müßten wir, um uns dies allensfalls 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, sondern 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 Schau-

spielers im Hamlet ist, wenn der raue Pyrrhus auf den Priam stürzt und sein grimmes Schwert, von dessen bloßem Säusen der entnernte 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 wirds 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 Pöffen oder Zoten, sonst schläft er gleich ein. Weiter, zur Gefuba!“ 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 Schwägers Ungebuld! Wie oft mag er, irgend einen 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, so bald der Dichter sich erst frei gesprochen 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 schrieb, gerade die Stellen, an denen er dies, von der Magie des Dichters befallen, eine Zeit lang ganz vergaß, die Stellen also, um die der Hamlet dem Polonius zu lang ist, die Stellen, wo die Fakten, die Spezialissima 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 belesenen und bewundernswert imaginösen Miß Lillian Winstanley.

Welche Spezialissima 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 Verzückung 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 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 Sittte, ein Archäolog, der dazu, gleich Otto Jahn, auch noch ein geborener Musiker ist, und eben darum 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 Mächte, aus welchen beide Teile des Faust sich erheben“, dann aber in der Höhe des Ostgiebels bei

Sonnenaufgang' 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, auf's 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 halten vermag, zu gebieten gewahr, auf einmal vor Leid einen Freudenschrei 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 ansetzt, woraus es entflammt, was in ihr zum Kunstwerk verbrennt: das Faktum ist gleichgültig; durch die Kenntnis aller Spezialissima nimmt das Werk an Leuchtkraft nicht zu. Wenn wir wissen, daß es Schöpf 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 selbst immer noch und wundervoll!“ In diesem Kunstgespräch zwischen Theseus und Hippolyta ist Shakespeares Aesthetik enthalten. Es schließt mit der Versicherung; „Das Beste in dieser Art ist nur Schattenpiel und das Schlechteste ist nichts Schlechteres, wenn Phantasie nachhilft.“ Die Kunst ist nicht anders geworden seitdem und auch alle Fakten und Spezialissima werden sie nicht ändern können.

Probleme Englands

Eine politische Betrachtung in drei Abhandlungen

von Oberstleutnant a. D. v. Blandensee, Gardelegen

I.

Regierung und Labour-Party.

Das Staatswesen der vereinigten Königreiche von Großbritannien und Irland gründet sich von jeher auf das Wahlrecht. Eine enge Begrenzung dieses Rechtes überrückte bis zum Jahre 1879 den Tories und Whigs uneingeschränkt das Feld. Diejenige der beiden Parteien, der die Wahl die Majorität brachte, regierte mit ihrem Parteichef als Premierminister fast ungehemmt. Auf diesem weit eher oligarchischen als demokratischen Dualismus gründete sich die Größe Englands. Indes: seit langen Jahren liegt das Wesen der Regierungsgewalt nicht mehr im Parlament, sondern in der Person des Premierministers. Der Parteiführer regiert mit unumschränkter Gewalt, gestützt auf eine wesenlose Mehrheit des Unterhauses. Ein solcher Partei-Premierminister, allerdings der einer Koalitionspartei, ist auch Mr. Lloyd George.

Nicht ohne Einfluß auf das Parteileben war es, daß im Jahre 1879 das Unterhaus für die irische Nationalistenpartei sich öffnete und 1906 die ersten wenigen Vertreter der Labour-Party aufnahm. Der Dualismus der staatlichen Gewalten wurde durch neue Konstellationen des Unterhauses berührt, aber nicht gebrochen.

Das liberale Kabinett Asquith, das aus der Wahl von 1906 hervorging, gab der politischen Autorität der englischen Regierung einen schweren Schlag, indem es im Jahre 1911 durch das Aufheben des Vetorechtes die Macht des Oberhauses schwächte. Das Unterhaus brach hiermit die Macht einer Institution, welche von Jahr zu Jahr mehr eine Geldaristokratie wurde, während die Wurzeln, welche die alten Geschlechter tief in die Erde des Landes trieben, durch schwere Besteuerung und durch die unüberwindliche Versuchung, Nieder in Banknoten zu versinken, abgetrennt sind. (J. B. Firby, Februar 1921. *Parliamentary Review, Labour and Democracy since the War.*)

Die Rehabilitierung der Verfassung nahm (unter der Einwirkung schwerer Streiks) ihren Fortgang. Mr. Asquith führte für die Commons Tagegelder ein. Am 17. Juni 1912 endlich brachte der Premierminister im Unterhaus den Entwurf einer entscheidenden Verfassungsveränderung ein, die jede weitere Beschränkung, als die des Alters und die der Wohnsitzdauer wegräumte. Durch sie sollte jeder Engländer von 21 Jahren nach einhalbjähriger Wohndauer an demselben Ort wahlbe-