

Anderthalb Stunden später vierte Bestätigung der allgemeinen Mobilmachung in Rußland durch ein von Paléologue schon am Morgen abgefundenes Telegramm. Die Ablehnung wurde nicht berichtet.

Bald darauf trat der französische Ministerrat zusammen und beriet bis gegen Mitternacht. Nach Beendigung der Sitzung erklärte der Kriegsminister dem erwartungsvoll harrenden russischen Militärattaché:

„Die Regierung ist zum Kriege fest entschlossen.“

Das war 16 Stunden vor der deutschen Kriegserklärung an Rußland, zweieinhalb Tage vor der deutschen Kriegserklärung an Frankreich.



Erlebnis und Gedicht

von Hermann Bahr

Dem jungen Goethe wurde jedes Erlebnis von selbst zum Gedicht, sein Dasein verwandelte sich unwillkürlich in Kunst, und als er nun daran ging, sein Leben zu berichten, gab er diesen Berichten den Namen: „Dichtung und Wahrheit“. Ursprünglich hieß sie „Wahrheit und Dichtung“. Man vermutet, daß er sich zu der Aenderung aus euphonischen Gründen entschloß, weil sich sein empfindliches Gehör bei „Wahrheit und Dichtung“ an dem Mißklang der beiden aufeinander folgenden *d* (des *d* in „und“ und des *D* in „Dichtung“) stieß. Der Leser aber deutete sich es tiefer, er nahm es ernst, und es entstand daraus der Aberglaube, als wäre das ganze Leben der Dichter durch ihre Dichtung inspiriert, diese beherrsche nicht bloß den Dichter, sondern aus ihr ströme sein Leben. Daraus ergab sich, da man, was für Goethe galt, auf alle Dichtung, der dieser Name gebührt, anzuwenden billig fand, der Aberglaube, in jeder Dichtung stecke stets ein Erlebnis des Dichters, und wer seine sämtlichen Dichtungen kennt, kenne damit schon auch sein ganzes Leben. Kein Wunder, daß man es hinfort unnötig fand, erst die sämtlichen Werke des Dichters zu lesen, man las lieber gleich einfach seine Biographie. Biografismo hat denn auch Benedetto Croce diese deutsche Gewohnheit getauft. Seine Warnung kam zur rechten Zeit, aber nun fragt der deutsche Leser, dem die Lust an hohem Klang allein nicht genügt, was denn also, wenn das Gedicht nicht vom Baume des eigenen Lebens fällt, den Dichter zur Dichtung ermächtigt. Schon Heinrich von Kleist fragte sich das, und sein Aufsatz „Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ entdeckt das Geheimnis. Er wendet sich unmittelbar an die eigene Erfahrung: „Wenn du etwas wissen willst und es durch Meditation nicht finden kannst, so rate ich dir, mein lieber, sinnerreicher Freund, mit dem nächsten Bekannten, der dir aufstößt, darüber zu sprechen. Es braucht nicht eben ein scharfdenkender Kopf zu sein, auch meine ich es nicht so, als ob du ihn darum befragen solltest: nein! Vielmehr sollst du es ihm selber allererst erzählen. Ich sehe dich zwar große Augen machen, und mir antworten, man habe dir in früheren Jahren den Rat gegeben, von nichts zu sprechen, als von Dingen, die du bereits verstehst. Damals aber sprachst du wahrscheinlich mit dem Vorwitz, andere, ich will, daß du aus der verständigen Absicht sprichst, dich zu belehren; und so könnten, für verschiedene Fälle verschieden, beide Klugheitsregeln vielleicht auf nebeneinander bestehen. Der Franzose sagt, l'appétit vient en mangeant, und dieser Erfahrungssatz bleibt wahr, wenn man ihn parodiert und sagt, l'idée vient en parlant. . . . Es liegt ein

sonderbarer Quell der Begeisterung für denjenigen, der spricht, in einem menschlichen Antlitz, das ihm gegenübersteht; und ein Blick, der uns einen halbausgedrückten Gedanken schon als begriffen ankündigt, schenkt uns oft den Ausdruck für die ganze andere Hälfte desselben. Ich glaube, daß mancher große Redner, in dem Augenblick, da er den Mund aufmachte, noch nicht wußte, was er sagen würde. Aber die Ueberzeugung, daß er die ihm nötige Gedankenfülle schon aus den Umständen und der daraus resultierenden Erregung seines Gemüts schöpfen würde, machte ihn dreist genug, den Anfang, auf gutes Glück hin, zu setzen. Mir fällt jener „Donnerkeil“ des Mirabeau ein, mit welchem er den Zeremonienmeister abfertigte, der nach Aufhebung der letzten monarchischen Sitzung des Königs am 23. Juni, in welcher dieser den Ständen auseinander zu gehen anbefohlen hatte, in den Sitzungssaal, in welchem die Stände noch verweilten, zurückkehrte, und sie befragte, ob sie den Befehl des Königs vernommen hätten. „Ja“, antwortete Mirabeau, „wir haben des Königs Befehl vernommen“, — ich bin gewiß, daß er, bei diesem humanen Anfang, noch nicht an die Bajonette dachte, mit welchen er schloß: „Ja, mein Herr“, wiederholte er, „wir haben ihn vernommen“ — man sieht, daß er noch gar nicht recht weiß, was er will. „Doch was berechtigt Sie“ — fuhr er fort, und nun plötzlich geht ihm ein Quell ungeheurer Vorstellungen auf — „uns hier Befehle anzudeuten? Wir sind die Repräsentanten der Nation.“ — Das war es, was er brauchte! „Die Nation gibt Befehle und empfängt keine“ — um sich gleich auf den Gipfel der Vermessenheit zu schwingen. „Und damit ich mich Ihnen ganz deutlich erkläre“ und erst jetzt findet er, was den ganzen Widerstand, zu welchem seine Seele gerüstet dasteht, ausdrückt: „so sagen Sie Ihrem Könige, daß wir unsre Plätze anders nicht als auf die Gewalt der Bajonette verlassen werden.“ — Worauf er sich, selbstzufrieden, auf einen Stuhl niedersetzte.

L'idée vient en parlant, das gilt für den Dichter wie für den Denker. „Jedes Wort ist ein Wort der Beschwörung. Welcher Geist ruft, ein solcher erscheint!“, sagt Novalis. Die Dichter wissen das, sie fragen nicht nach Ereignissen, nicht nach Erlebnissen, sie suchen das Wort. Balzac sucht es oft hundert Seiten lang, bis es sich meldet: er stottert zunächst, er häuft Worte, schnauft nach Worten, ringt mit Worten, bis dann endlich das ersehnte Wunder geschieht: „L'idée vient en parlant.“

Aber wenn die Idee en parlant kommt, woher kommt sie dann eigentlich? Erfahrung bringt sie uns nicht, ja Goethe versichert geradezu, daß die Idee stets der Erfahrung erst von uns aufgedrungen werden muß, daß wir es sind, die sie erst wecken, ja daß Erfahrung „fast immer eine Parodie auf die Idee ist.“

Also: Erfahrung fast immer eine Parodie auf die Idee — nach Goethe — aber Idee hinwieder — nach Kleist — ein Ergebnis der Rede. Selbst sind wir ohnmächtig, unser Werk ist gar nicht das unsere; was wir vermögen, wird uns verliehen. Das wußte schon Homer:

„Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus,
Ihn, der, entbrannt, den Achaiern unnennbaren Jammer erregte“,

mit dieser Anrufung beginnt die Ilias, und ebenso heißt es im ersten Gesang der Odyssee:

„Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes,
Welcher so weit geirrt, nach der heiligen Troja Zerstörung.“

Also: Homer gesteht ein, daß er aus eigener Kraft nichts vermag, er spricht nur nach, was ihm eingeflüstert wird. Ilias und Odyssee rufen schon: Veni Creator Spiritus! Einen „herrlichen Kirchengesang“ nennt ihn Goethe, „eigentlich ein Appell ans Genie.“ Und in einem Gespräche mit Eckermann läßt er sich darüber nachdrücklich aus: „Jede Produktivität höchster Art, jedes bedeutende Aperçu, jede Erfindung, jeder große Gedanke, der Früchte bringt und Folge hat, steht in niemandes Gewalt und ist über aller irdischen Macht erhaben. Dergleichen hat der Mensch als unverhoffte Geschenke von oben, als reine Kinder Gottes zu betrachten, die er mit freudigem Dank zu empfangen und zu verehren hat. Es ist dem Dämonischen verwandt, das übermächtig mit ihm tut, wie es beliebt, und dem er sich bewußtlos hingibt, während er glaubt, er handle aus eigenem Antriebe. In solchen Fällen ist der Mensch oftmals als ein Werkzeug einer höheren Weltregierung zu betrachten, als ein würdig befundenes Gefäß zur Aufnahme eines göttlichen Einflusses.“ Und ebenso wird an einer bedeutenden Stelle der Wanderjahre „mit Entschiedenheit vor jeder Entfernung“ des Glaubens vom „Ueberliefertem“ gewarnt: sie sei „höchst gefährlich bei der Unvollständigkeit besonders des eigenen Innern“. Auch der Schwäher Cicero beteuert schon: „sine inflammatione animorum non existere posse et sine quodam afflatu quasi furoris — ohne Furor, ohne den Zufall einer gewissen Raserei, ohne Geistesentflammung gibts keinen Dichter! Was der brave Horaz in seinem Schreiben an die Pisonen uns lehrt, was Cicero bestätigt, wiederholt uns auch Grillparzer:

„Eigene Gedanken sprichst du mir ab?, auch sind es nicht eigene:
In der Weihe Moment gab sie die Muse mir ein.“

Und auch Nietzsche bestätigte es uns wieder, wenn er den Musiker einmal ein „Telefon des Jenseits“ nennt. Aber zum Telephonieren gehören ja zwei: dem, der anruft, muß dann erst auch noch Antwort werden. Erst mit dieser Antwort der Zeit auf den Anruf der Ewigkeit ist die Verbindung hergestellt: das

Kunstwerk. Aus der Eingebung allein entsteht es noch nicht, sie muß erst angenommen und aufgenommen, sie muß erwidert sein; erst wenn der Künstler, durch den Einfall aufgeschreckt, sich zur Wehr setzend, nun ausfällig wird, entsteht das Kunstwerk. Es gelingt, wenn Einfall und Ausfall dabei ganz dieselbe Kraft aufbringen; in diesem völligen Gleichgewicht der einfallenden und der ausfallenden Kraft besteht das vollendete Kunstwerk. Zum Ausfall gerüstete, jederzeit bereite, täglich den Ausfall einübende Künstler, die nur, aber vergeblich, auf den ersehnten Einfall warten und sich also mit bloßen Manövern gegen einen fingierten Feind begnügen müssen, werden Klassizisten genannt. Ihre Zeit läßt es an der verdienten Bewunderung für sie nicht fehlen, bis dann immer wieder eines Tages eine Jugend vorlaut fragt, wo denn aber eigentlich der Einfall bleibe, dem das Aufgebot dieses Ausfalls gilt. Sie hat mit ihrer spöttischen Frage ganz recht: Klassizismus hätte nur als Vorübung zu schöpferischer Kunst Sinn, meistens ist er aber gar bloß eine Nachübung davon. Hatte darum Kleist nicht doch im Grunde recht, wenn er sich vermaß, dem bequem alternden Goethe den Kranz von der Stirne zu reißen?

Erinnern wir uns, woher die Musen stammen! Zeus ist ihr Vater, Unrast der Urfrast tobt in ihrem Blut, aber ihre Mutter ist Mnemosyne, die die Kunst des Schließens erfand: von dieser Erfindung der Logik ruht sie sich dann neun Nächte lang im Bett des Zeus aus, in ihren Armen fängt der Schöpfer sich zu besinnen an. Schaffensdrang rast in den Adern der Musen vom Vater her, aber immer wieder beschwichtigt durch den stillenden Sinn der nachdenklich Erinnerung hegenden Mutter. Weder Goethe noch Kleist ist diesem gewaltigen Erbe gewachsen. Goethe hält sich an die Mutter Mnemosyne, Kleist wählt den wilden Vater.

Es klingt uns seltsam, wenn, wie Homer, auch Dante noch beim Eingang zu seiner „Monarchie“, keiner Dichtung etwa, sondern einer gelehrten, einer politischen Schrift, sich zunächst des Beistandes von oben versichert: *Arduum quippe onus ultra vires aggredior, non tam de propria virtute confidens, quam de lumine Largitoris illius qui dat omnibus affluenter et non impropere.* Das ist nicht bloß gläubig gesprochen, sondern vor allem recht aus der Grundstimmung aller Schaffenden, aus dem Gefühl jeder Art von Produktivität. *Ultra vires aggredior*, muß, wer an ein Werk geht, immer bekennen, denn wenn es ihm nicht über die Kraft 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 erst dazu gibt, dadurch allein unterscheidet sich das Werk des Schaffenden von den wurmstichigen Früchten rezeptiver Bemühungen. Es ist das Kennzeichen des Scholaren, daß er, wenn er sich hinsetzt, um zu schreiben, schon

alles weiß, was er schreiben wird, daß im Schreiben nichts mehr dazu kommt; es gibt auch Scholaren der Malerei, der Musik, der Schauspielkunst. Das Kennzeichen des Künstlers aber ist, daß er, wenn er sich hinsetzt, eigentlich noch gar nichts weiß, ja man könnte das Paradox wagen: er setzt sich hauptsächlich deshalb hin, weil er es nicht länger ertragen kann, gar nichts zu wissen, und weil er hofft, daß, sitzt er nur erst, er es schon erfahren wird, daß es schon über ihn kommen wird; in dieser Zueversicht verrät sich, was wir „Talent“ nennen. Und es mag einer noch so fest auf den Unglauben eingeschworen sein, er glaubt, wofern er produktiv ist, an den Largitor, denn er kennt ihn, wenn er ihn vielleicht auch anders nennt. 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 ein Geheimnis, dessen Gewißheit sich ihm unmittelbar aufdrängt, doch ohne daß er davon irgendwie mehr aussagen könnte, als wie felig er ist, dieser Offenbarung gewiß zu sein; der Verstand steht dabei staunend in einer Ecke still. Diese Mitteilung des Unmittelbaren kann in allen Dimensionen geschehen; die Neunte Symphonie sagt nicht mehr als das Wesendoncklied, die Göttliche Komödie nicht mehr als Ueber allen Gipfeln, der Iphenheimer Altar eigentlich auch nicht mehr als *Uepfel Cezannes*, er 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 bräuchten wir ja die Kunst nicht.

Kleist und Goethe konnten einander niemals verstehen, denn dieser herrliche Augenmensch, dieser Seher sieht die Welt, Kleist muß sie sich erst erhorchen. Kleist ist ein geborener Redner, das Wort ist es, wodurch er sich der Geheimnisse bemächtigt. Wer freilich, wie das heute Brauch ist, daheim in aller Ruhe Gedanken aneinander reiht, sie dann niederschreibt, überliest, ausbessert und dann auch noch, zur Sicherheit, sein Konzept auf das Rednerpult mitnimmt, ist gar kein Redner. Jeder Zwischenruf bringt ihn aus dem Kontext, während der echte Redner den Zwischenruf geradezu braucht, um durch ihn erst produktiv zu werden. Der echte Redner weiß, wenn er zu reden beginnt, niemals was er sagen wird, er hat Lampenfieber, ebenso wie der echte Schauspieler, der, was auf hundert Proben eingedrillt wurde, bei der Premiere vergißt und sich der Eingebung des Augenblicks zuversichtlich

überläßt. Der größte Schauspieler, den ich erlebt habe, der unvergeßliche Baumeister, gab, um das Wesen der Schauspielkunst befragt, zur Antwort: „Schauspielkunst ist die Kunst früher zum Souffleur zu kommen als der Gabilon.“ Gerade weil ihm der Text unbekannt war, und er sich ihn aus dem Kasten holen mußte, sprang überraschend und ihn bezaubernd der Sinn auf ihn ein: *L'idea vient en parlant*. Auch Mitterwurzer war gern unsicher im Texte, er konnte, von unerwarteten Worten aus dem Kasten überrascht, erst seine ganze Macht entfalten. In dem schönsten französischen Gedicht, in Rimbauds „*Bateau ivre*“ ist der Dichter selber sozusagen überhaupt nicht vorhanden, er ist da bloß sozusagen eine Trause für Einfälle. Grillparzer gestand einmal: „Meine Stücke haben mir wenig Mühe gekostet. Die Personen standen leibhaftig vor mir, ich sah sie wirklich; nicht ich ließ sie sprechen: sie sprachen zu mir, und ich brauchte nur ihre Worte niederzuschreiben. . . . Der rechte Dichter ist nur der, in dem seine Sachen gemacht werden.“

Probleme der deutsch-österreichischen Rechtsangleichung

von Prof. Dr. Heinrich Mitteis, Heidelberg

I.

Als der Friede von Prag im Jahre 1866 das ohnehin nur lose rechtliche Band zerschchnitt, das die Habsburgische Monarchie mit dem übrigen Deutschland verbunden hatte, vollendete sich eine 700jährige geschichtliche Entwicklung, an deren Beginn die Erhebung Oesterreichs zum Herzogtum durch Kaiser Barbarossa (1156) gestanden hatte. Seit jener Zeit hatte das Staatsleben Oesterreichs seine eigenen Formen geprägt und war damit in so schneidenden Gegensatz zu Preußen als der Vormacht des Nordens getreten, daß nur ein operativer Eingriff die schleichende Krise des Dualismus beenden konnte. Aber diese staatsrechtliche Trennung war „eine Tat der Notwendigkeit, nicht des Hasses¹⁾“, und so hinterließ sie außer dem völkerrechtlichen Bündnis ungemein starke Rückstände an gemeinsamer Kulturgefönnung und nationalem Einheitswillen. Als dann der Weltkrieg das Schicksal des Habsburgischen Erbes besiegelte, und die Deutschen Oesterreichs als der Torso einer Nation inmitten feindseliger Nachbarn isoliert und der wirtschaftlichen Grundlage ihrer Existenz beraubt zurückblieben, war es nur begreiflich, daß ihre Blicke sich sehrend auf die staatliche Wiedervereinigung mit dem ebenfalls schwer um seine nationale Behauptung ringenden Deutschen Reich richteten. In der Tat wäre mit dem vollzogenen Anschluß eine Forderung der geschichtlichen Logik erfüllt, die Tat von 1866 nachträglich in ein ganz neues Licht gesetzt worden. Aber da er sich nicht sofort vollzog, die Entente nicht vor eine vollendete Tatsache gestellt werden konnte, mußte er ganz unterbleiben; schließlich unterstellte ihn Artikel 80 des Versailler Vertrages der Genehmigung des Völkerbundsrates, und, da diese nach Artikel 5 der Völkerbundssatzung einstimmig zu erfolgen hätte, kommt dies wohl einem gänzlichen Verbot nahezu gleich. Was aber niemals verboten werden kann, das ist die Anknüpfung und Weiterspinnung geistiger Fäden zwischen den zwei gewaltsam getrennten Staatsvölkern, ihre wirtschaftliche und kulturelle Annäherung bis zum Maximum des Erreichbaren. Dadurch würden Oesterreich und Deutschland, wie der damalige Bundeskanzler Seipel am 17. Juni 1928 im Nationalrat sagte, in einem viel höheren als staatsrechtlichen Sinne unlösbar miteinander verbunden

¹⁾ Ein Shakespeare-Zitat Bismarcks. Vgl. Friedjung, Kampf um die Vorherrschaft in Deutschland II, S. 574. — Die Literaturangaben zum folgenden Aufsatz erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.