

Universitätsbibliothek Wuppertal

Das klassische Ideal

Horneffer, Ernst

Leipzig, 1906

Erster Teil

Nutzungsrichtlinien Das dem PDF-Dokument zugrunde liegende Digitalisat kann unter Beachtung des Lizenz-/Rechtehinweises genutzt werden. Informationen zum Lizenz-/Rechtehinweis finden Sie in der Titelaufnahme unter dem untenstehenden URN.

Bei Nutzung des Digitalisats bitten wir um eine vollständige Quellenangabe, inklusive Nennung der Universitätsbibliothek Wuppertal als Quelle sowie einer Angabe des URN.

urn:nbn:de:hbz:468-1-3885

ERSTER TEIL.

Unsere Zei
Deutschl
eine ihrer wi
früheren Kuns
ist das große P
Das Studium +
hoch entwickel
neu durchleben
bilden und ve
große Gefahr f
und Nietzsche
Betrachtung ü
Leben. Seitdem
ändert. Er ka
die sich aufger
beseitigen sich
sagt, auch für
die Gelehrten a
nur daß ihnen
leben wollen, d
noch weiter v
Weshalb br
Vorbilder brau

I.

VORBILDER.

Unsere Zeit bemüht sich ernstlicher um die Kunst, als es in Deutschland seit langem der Fall war. Darum muß sie als eine ihrer wichtigsten Aufgaben ansehen, ihr Verhältnis zu früheren Kunstepochen richtig zu gestalten. Die Vergangenheit ist das große Hilfsmittel der Kultur. Sie liegt heute bereit da. Das Studium der Geschichte und aller ihrer Abzweigungen ist hoch entwickelt. Wir können frühere Lebens- und Kulturformen neu durchleben, wir können Vergleiche anstellen, Grundsätze bilden und verwerten. Aber die Vergangenheit ist auch die große Gefahr für die Kultur. Das zeigt sich heute nicht minder, und Nietzsche hat uns am besten darüber aufgeklärt in seiner Betrachtung über den Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. Seitdem sie geschrieben ist, hat sich freilich vieles verändert. Er kannte noch nichts von den starken Gegenkräften, die sich aufgemacht haben und die Herrschaft der Historie zu beseitigen sich anschicken. Aber trotzdem bleibt das, was er sagt, auch für uns noch zu Recht bestehen. Nach wie vor sind die Gelehrten auch in der Kunst und in der Philosophie mächtig; nur daß ihnen jetzt diejenigen, die von der Gegenwart allein leben wollen, den Rang streitig machen. Und diese sind vielleicht noch weiter vom rechten Wege entfernt als jene.

Weshalb braucht ein Künstler die Vergangenheit? Weil er Vorbilder braucht, die die Gegenwart nicht geben kann. Die

Vergangenheit soll erziehen. Wie kann sie es? Was ist und was leistet überhaupt Erziehung zur Kunst? Man kann doch einwenden und hört es heute von vielen Seiten tun, daß Kunst nicht anerzogen werden kann; sie muß da sein; man erzieht höchstens Künstelei, Klassizismus u. dgl. Aber das Problem ist kein anderes als das allgemeine pädagogische. Jede Erziehung hat das Ziel, zu unterstützen, zu stärken, Richtung zu geben, zu beschleunigen. Vorausgesetzt ist immer ein Schatz von Natur und Begabung bei dem zu Erziehenden. Ohne ihn wäre die Mühe umsonst. Die Furcht aber, die so vielfach vor der Vergangenheit gehegt wird, ist nicht begründeter als die des Zöglings vor dem Lehrer. Wenn die Zeit schwach ist und den Antrieb zur Kultur nicht aus eignem Wollen schöpft, wird sie der Vergangenheit unterliegen und entweder zur Tatlosigkeit oder auf Irrwege geführt werden. Ohne Zweifel findet sich beides heutzutage. Aber ebenso sicher ist, daß viele der Gegenwart unterliegen, daß sie nicht imstande sind, über deren Beschränkung sich hinauzuheben, weil ihnen die Unterstützung durch die Vergangenheit fehlt. Dieselbe lehrt hervorzusuchen, was in der Gegenwart und in dem einzelnen an höherem Streben lebt, sie befestigt Neigungen, die der Zeittendenz zuwiderlaufen. Es ist klar, daß ihre Gefahr um so geringer wird, je größere ursprüngliche Kraft der Lernende zur Verfügung hat. Niemand aber kann verkennen, daß heute viel Kraft, teils latent, teils offen, vorhanden ist, reichlich genug, um die Schäden, die das Lernen der Vergangenheit bringen kann, auszugleichen und dessen ungeheure Vorteile sich zunutze zu machen.

Alles Lernen, so unentbehrlich es für menschliche Entwicklung ist, hat eine Schwierigkeit und einen Übelstand: es veranlaßt zur Nachahmung des Vorbilds, und verführt dadurch nicht selten zur Unnatur und Unehrlichkeit, die mit der Kultur unverträglich sind. Das Nachahmen ist nicht an sich verwerflich, vielmehr in der Ordnung und die Quelle alles menschlichen Fortschritts. Das Kind käme nicht in ein paar Jahren über zahllose Kulturstufen hinweg, wenn es nicht mechanisch nachahmte, was es von den Eltern hört und sieht. Das Verständnis kommt erst allmählich hinzu und mit ihm gewinnt das Lernen an Schwierigkeit. Eine Beeinflussung von außen hat jetzt mit dem selbständigen Fühlen und Handeln des Lernenden zu kämpfen. Er will sich natürlich und von innen heraus entwickeln, muß sich

also gegen Dinge, die über und wider seine Entwicklung gehen, zur Wehre setzen. Daher der Widerstand, den jedes Geschöpf seinem Erzieher bereitet und desto heftiger, je kräftiger und wertvoller es ist; die schwächeren Naturen biegen sich leichter, haben oft einen stärkeren Nachahmungstrieb und freuen sich, wenn ihnen von außen Halt und Richtung gegeben wird. Ebenso ist es mit der Erziehung einer ganzen Zeit. Der Zweck: abzukürzen, zu verhüten, daß die Wege des Lernens und Probierens, welche die Vergangenheit gemacht hat, noch einmal gegangen werden müssen, kämpft mit der Schwierigkeit, fremde Erfahrungen als eigne ansehen zu lernen, sie sich zu eigen zu machen. Diese Aneignung wird im ersten Stadium Kennen und Wissen sein, muß sich aber in Können und Handeln umsetzen; denn das Wissen hat an sich keinen Wert und verleiht auch keine Kraft; es zehrt sogar, wie Goethe schon sah, an der Kraft. Die Aufgabe ist, zu erwerben was man ererbts, das Gelernte mit dem Eignen, Gewollten und Gelebten zu eins zu machen, sich in dem Vorbild wiederzuerkennen, und hieraus muß sich allmählich eine neue Selbständigkeit entwickeln. Geschieht dies nicht, unterliegt eine Zeit der Vergangenheit, so ist die mangelnde Kraft bewiesen. Das Epigonentum ist eine Erscheinung, die sich nicht machen und nicht wegschaffen läßt. Sind wir Epigonen, so hilft uns kein Suchen nach Originalität und kein Verleugnen der Vergangenheit davor. Aber mir scheint, die heutige Zeit ist es nicht, wenigstens nicht ihrer Grundströmung nach, so schwierig und kompliziert auch ihr Verhältnis zur Vergangenheit ist. Je größer, geschlossener und reifer die Vergangenheit, desto schwerer wird ein unreifes, in der Entwicklung begriffenes Volk wie die Deutschen, mit ihr fertig werden. Die Griechen z. B. hatten es leichter oder doch einfacher, da die fremden Einflüsse von künstlerisch untergeordneter Seite zu ihnen kamen und die Richtung der griechischen Kultur nicht bestimmen konnten. So nähert sich der Gang ihrer Kultur einer einheitlichen Linie. Aber weil sie alles aus sich herausziehen mußten, kamen sie auch schneller zu Ende. Es fehlten ihnen Bereicherungen und Befruchtungen durch fremde Kulturen, die erneuernd, freilich auch zeitweise ablenkend und retardierend wirkten. Die neuere Zeit ist voll solcher Einflüsse und dadurch ungleich reicher und, wie ich meine, dauerhafter, aber auch komplizierter und unharmonischer. Wir haben keine Möglichkeit dies zu ändern, auch wenn wir

Erster Teil.

es wollten, und zu antiker Gradlinigkeit zurückzukehren, etwa indem wir vor der Übermacht der Vergangenheit davonlaufen statt sie zu überwinden. Der einzige Weg zur Zukunft geht durch die Vergangenheit. Das einzige Mittel aber, auf ihm vorwärts zu kommen, ist, tiefe und feste Wurzeln in die Gegenwart zu schlagen. Es ist ein verhängnisvoller Irrtum, wenn man meint zur Kultur und Kunst zu kommen, indem man sich loslässt und die tiefen Probleme und mannigfachen Schwierigkeiten abwirft, deren Schauplatz und Kampfplatz die moderne Seele ist. Ja die Erziehung durch die Gegenwart ist Grundlage der höheren durch die Vergangenheit. Man muß auf seinen Füßen stehen und Glied seiner Zeit sein, um der Früchte reiferer Epochen teilhaftig werden zu können. Die Romantik, oder wie man sonst jene Richtung nennen mag, die in einer blauen Ferne vor uns oder hinter uns nach Schönheit sucht, wird niemals das leisten, was die Kunst leisten soll: hindurch und hinüber führen, aber nicht herum und vorbei. Sie ist von vornherein dadurch verurteilt, daß sie es nicht aufnimmt mit den schwersten Rätseln und Wehen ihrer Zeit. Sie speist sich aus Quellen, deren Wasser erborgt ist, und sieht nicht, daß alle Schönheit unfruchtbar ist, die nicht aus uns geboren und von unserer Zeit gepflegt und genährt wird. Man kommt um keinen Schritt weiter, wenn man sich und seine Zeit häßlich findet; denn man kann sich doch nicht aus der Realität retten und erreicht nicht mehr als der Vogel Strauß, der den Kopf in den Sand steckt, um seinen Verfolgern zu entgehen. Es liegt etwas Negatives und nicht selten Verläumperisches in den Produktionen der Romantiker, welcher Art sie auch sein mögen, während doch die Kunst ihrem Wesen nach positiv ist und verherrlichen soll. Schönheit und Feinheit der Form aber, so dankbar man auch gerade in Deutschland für sie sein muß, hat wenig Wert, wenn sie an einen erborgten Gehalt sich anlehnt und selber erborgt ist; denn es ist leicht, Mäßigung und Übersicht zu bewahren, wo man gar nicht oder nur mit einem Bruchstück seiner Seele beteiligt ist, aber es ist schwer schön zu sein, wenn man sich ganz einsetzt, wie es jeder wahre Künstler tut. Auf ebenso falschem Wege sind jene mit den Romantikern verwandten Einsiedler, die sich absondern und auf Verständnis und Publikum verzichten. Sie vergessen, daß das Publikum unentbehrlich ist, wenn auch nur als korrigierendes und moderierendes Element, damit ein Künstler gedeihen kann.

Vorbilder.

Der Künstler darf nicht exklusiv sein, er muß seine Wirkung und die Gegenwirkung der Empfänger fühlen, wenn er nicht ins Extrem geraten will. Gewiß fehlt ein deutsches Kunstpublikum; aber daraus folgt nicht es zu entbehren, sondern es zu schaffen.

Der Naturalismus ist die andere Hauptform unseres vielgestaltigen Strebens und Irrens. Er will der Vorbilder entraten und glaubt alles aus sich selbst schaffen zu können, kann aber ebenfalls nie zur Kunst kommen. Er bleibt freiwillig vor ihrer Tür stehen ohne einzutreten, wie oft genug dargelegt worden ist. Er hat die Ehrlichkeit vor den Romantikern voraus, muß aber durch seine Unbildung und Barbarei hinter ihnen zurückstehen. In Zusammenhang mit ihm steht die von Zeit zu Zeit wieder Luft schöpfende Richtung, die sich für originales Deutsch-tum (oder auch Germanentum) begeistert. Der Einwand gegen sie ist schon öfter gemacht worden: es ist ein Unding und weder möglich noch wünschenswert im Sinne der Kultur, mit autochthonen Faseleien der Kunst zu Hilfe zu kommen. Wir sind deutsch, und sind wir es nicht, so hat die Mahnung, deutsche Art zu wahren und zu zeigen, nur den Erfolg, uns in die Romantik und Affektation hineinzutreiben. Man unterschätzt die Kraft, die heute vorhanden ist, wenn man fremdländische Einflüsse scheut. Man frage sich nur, was es in Deutschland Gutes gäbe, in der Dichtkunst, der bildenden Kunst und in der Musik, ohne das Schülerverhältnis zum Ausland, besonders zu Griechen-land und zu den romanischen Völkern. Dies Schülerverhältnis soll nicht aufhören, sondern es soll noch stärker werden.

Welche Vergangenheit wird erzieherisch wirken? Nicht jede natürlich, sondern die, welche vollkommener ist als unsere Zeit. Der Erzieher muß zwei Eigenschaften haben, erstens muß er seinem Zögling verwandt sein, dem gleichen Ziele zustreben, und zweitens muß er weiter sein als dieser. Die natürlichen Erzieher sind die Eltern. Es ist falsch, alle möglichen Zeiten und Völker aufzusuchen und zu glauben, daß Bildungselemente desto wertvoller seien, je besonderer fremdartiger und in desto jüngerer Zeit sie entdeckt sind. Es mag Früchte tragen, sich mit vielen Kulturen und deren Schicksalen bekannt zu machen, aber nicht für die Erziehung zur Kunst. Das Fremdartige ist schwer zu assimilieren und das Primitive kann nichts helfen. Eine vergangene Zeit oder ein Mensch einer früheren Epoche wird

Erster Teil.

dann vorbildlich wirken, wenn in ihr oder in ihm die Schwierigkeiten überwunden und gelöst erscheinen, denen die Gegenwart unterliegt. Sie müssen auch dort vorhanden und ein Kampf muß sichtbar sein, aber der Kampf hat zum Siege geführt, die gesunden ausheilenden Eigenschaften waren stärker als die kranken zerstörenden.

Sehen wir uns nach Epochen der Vergangenheit um, die reife und uns verwandte Kunst und Kultur ihr eigen nannten, so finden wir im höchsten Sinne nur das griechische Altertum. Man hat heute den Glauben an die erziehende Kraft der Griechen vielfach verloren, man ist des Altertums müde, weil man verlernt oder nie gelernt hat, es richtig zu benutzen. Daran mögen die Philologen einen großen Teil der Schuld tragen. Sie, die Träger und Vermittler des Altertums sein sollten, haben es uns, durch den Schulbetrieb und den Wissenschaftsbetrieb, am meisten und gründlichsten verleidet. Aber man lasse sich nicht irre machen: das Altertum lebt und ist stärker als je; es hat seine erziehende Kraft hundertfältig bewiesen und wird sie auch an uns beweisen. Was in Europa seit dem Mittelalter in der Kunst versucht worden ist, verdankt den besten Teil seiner Erziehung dem Altertum. Hiervon ist selbst die Musik nicht ganz auszunehmen. Die Bemühungen der deutschen Poesie und bildenden Kunst seit 150 Jahren sind vom Altertum geleitet worden, wenn auch vielfach nur indirekt und unter dem steten Widerstand von mehreren Seiten aus. Man wehrte sich, wenn man gegen das Altertum focht, entweder gegen die falsche (lähmende oder irreleitende) Benutzung desselben, das war ein berechtigter Kampf; oder man wehrte sich gegen das Ausländische und pries einheimische Vorbilder, das war Unverständ; oder man wollte von Vorbildern überhaupt nichts wissen, das war Barbarei. Der Kampf dauert heute noch fort. Wir wollen ihn mit frischer Kraft aufnehmen!

Die Hauptfrage ist meiner Meinung nach die, worin man das Vorbildliche sucht. Man hat fast immer den Irrtum begangen, es im Gehalt zu suchen, während es allein auf formalen Dingen beruht. Das, was gelernt werden muß, ja was allein gelernt werden kann, ist die Form. Hieran müssen wir festhalten. Daß ein Künstler sich Stoffe aus der Vergangenheit sucht und darum Geschichts- und Sagenstudien macht, mag gut und nützlich sein; mit dem vorbildlichen Wert der Vergangenheit hat es nichts zu tun. Das Vorbildliche liegt nicht in den Stoffen,

sondern in der Form. Es gibt keine tiefgehendere Frage in der Kunst als die nach der Form. In Deutschland sind freilich wenige und waren immer wenige, die dies zugeben. Es fehlt das Interesse und der Sinn für die Probleme der Form. Man begreift nicht, wie etwas Äußerliches so ernst genommen werden kann, und unter tüchtigen Männern ist die Ansicht verbreitet, daß ein starkes Hervorheben des formalen Elements Degeneration verrate. Das ist gleich falsch für die Kultur im allgemeinen wie für die Kunst im besonderen und verrät einen durchaus unklaren Begriff von Kultur und Kunst, sowie eine mangelhafte Einsicht in die Geschichte. Man darf ihnen die Frage vorlegen, was sie von dem Forminteresse der Griechen halten? Jeder weiß, wie groß es von Anfang der griechischen Kultur an war. Bereits Homer zeigt die größte Liebe für das Technische und die höchste Delikatesse in der Form, und seine Epen, die man für Naturpoesie halten konnte, sind kunstreicher als die künstlichsten Produkte deutscher Dichtung. Noch weiter gehen die Lyriker und Tragiker; es ist ein fortlaufender Kultus des Formalen. Und doch wird niemand diese Poesie, welche die große griechische Zeit hervorbrachte und verherrlichte, degeneriert nennen wollen. Man kann auch das Mittelalter anführen und die Verächter der Form fragen, ob sie in der gotischen Architektur keinen Formenthusiasmus finden? Man baute Dome mit endlosem Zierat, und es war Höhe, nicht Tiefstand oder Rückgang menschlicher Kraft und Kunst, daß der Stifter sein Geld hingab für nutzlose Formenpracht und der Baumeister sich nicht genug tun konnte in nutzloser Formenschönheit. Das mangelnde Verständnis und mangelnde Gefühl dagegen für die Form zeigt einen Tiefstand der Kultur, der in Deutschland leider fast allgemein ist, so viel einzelne Männer von jeher dagegen gekämpft haben. Man schätzt und liebt die Kunstwerke nur, indem man sie vergewaltigt, das stoffliche Element herausnimmt und das formale übersieht. Und die Künstler sind nicht imstande oder nicht willens, dem zu steuern. Welch anderes Bild zeigt eine Kulturepoche wie das Altertum! Jeder Künstler fand die natürliche und unerbittliche Forderung vor, die Formen, die Regeln, die Gesetze, welche die Tradition und der Lehrer ihm gaben, mit allem Fleiß und Geist erfüllen und handhaben zu lernen, um Meisterschaft und Ehre zu gewinnen. Keiner kam auf den Gedanken, stofflich wirken zu wollen, weil das Publikum

Erster Teil.

Kunstwirkung, nicht Stoffwirkung verlangte. Und gerade darum war man im wahren Sinne original und autonom. Autonomie des Künstlers hieß damals: viel lernen und schwere Gesetze in Freiheit befolgen und beherrschen, heute heißt Autonomie: sich willkürlich und anarchisch geberden. Dem Publikum geht natürlich das Verständnis für die künstlerischen Erfordernisse noch mehr ab als dem Künstler. Es schätzt an ihm nur die Eigenschaften, die mit der Kunst nichts zu tun haben. Seine Kunst läßt man bestenfalls gelten, ignoriert sie oder befiehlt sie auch. So geht man mit gegenwärtigen und ebenso mit vergangenen Kunstwerken um. Manchmal ist der Gesichtspunkt, aus dem die Erzeugnisse großer Kunstepochen der Vergangenheit beurteilt und geschätzt werden, ein solcher, daß man an den praktischen Geist jener Erben griechischen und römischen Bodens gemahnt wird, die den Bildsäulen die Extremitäten abschlugen und den Rumpf als Mauersteine verwendeten. Dies Verfahren ist für den gegenwärtigen Künstler, auf den es uns ja ankommt, betrüblicher als für den vergangenen. Denn den Kunstwerken, die den Unbildern der Zeit widerstanden haben und auf uns gekommen sind, tut es keinen Schaden mehr, wenn man sie falsch versteht und falsch benutzt. Wie eine Landschaft frisch und unberührt bleibt, so viele unwürdige Augen auch auf ihren Schönheiten geruht haben, so ist das Altertum jung und ewig neu geblieben, trotzdem die Jahrhunderte an ihm ihre Liebe, Bewunderung und Nachahmung geübt, es geliebkost und gemäß-handelt und schließlich den Kindern als Spielwerk und Abc-Buch in die Hände gegeben haben, damit sie ja, wenn sie erwachsen sind, es beiseite werfen. Der gegenwärtige Künstler aber, der wirklich Künstler sein möchte, leidet darunter, daß ihm das Publikum keine Stütze, kein Ansporn ist, sondern ihn zwingt, im Gegensatz zu ihm sich zu entwickeln, wobei er die Überzeugung nicht los wird, daß er in dem entscheidenden Punkte seines Strebens unverstanden bleibt. Man denke nur an Goethe.

Andererseits wird niemand leugnen, daß es falsch und bedenklich ist, die Form einseitig und zu Ungunsten des Gehaltes zu pflegen. Die künstlerische Technik darf nicht vergessen, daß sie Mittel ist, nicht Zweck, in demselben Sinne wie der Stoff Mittel ist, nicht Zweck. Das Kunstwerk als Ganzes ist Zweck. Aber selbst wo die Form überwuchert, kann man nicht unter allen Umständen von sinkender, degenerierter Kunst reden. Die

darum
onomie
etze in
e: sich
n geht
ernisse
ur die
Seine
efehdet
mit ver-
spunkt,
genheit
an den
Bodens
chlugen
rfahren
kommt,
werken,
uns ge-
e falsch
ch und
f ihren
nd ewig
e Liebe,
gemiß-
bc-Buch
en sind,
wirklich
m keine
nsatz zu
icht los
pens un-
und be-
Gehaltes
ergessen,
der Stoff
Zweck.
ht unter
en. Die

Frage, ob eine Kunstepoche eine steigende oder eine fallende ist, entscheidet sich meiner Meinung nach daran, ob genug Kraft da ist, der Kunstmittel Herr zu werden, d. h. sie als Mittel zu erkennen und zu benutzen. Jede erwachende Kunstblüte wird ein großes, ja mitunter ein übermäßiges Forminteresse haben, denn jedesmal will etwas Neues ans Licht, und um dies Neue aussprechen zu können, werden neue Ausdrucksmittel gesucht. Hierbei kommen Fehlgriffe vor, und nicht selten geht das Bewußtsein verloren, daß es nur Mittel sind, die man sucht; man nimmt „die Studie“ als Endpunkt der Kunst, wie es heute zuweilen geschieht, oder man verfällt in Torheiten und Geschmacklosigkeiten, von denen die Kunstgeschichte, aber auch das heutige Kunstleben nicht wenig Beispiele zeigt. Ebenso hat jede entartende Kunst die Neigung, das Technische zu übertrieben und entweder raffiniert oder flach zu werden, weil der Gehalt nicht mehr stark genug ist, die Form zu tragen. Es sind große Kunstmittel da, die große Kraft zu ihrer Handhabung erfordern. Diese fängt an zu fehlen; da aber Gewohnheit und überkommene Verehrung gerade schwache Naturen in einer festgetretenen Bahn halten, so bedient man sich der Formen weiter, bildet sie noch mehr aus, bewegt sich freier, wie man es nennt, weil man nicht nach innerer Nötigung formt, sondern willkürlich wie der Bäcker den Honigkuchen in diese oder jene Form bringt, und merkt am Ende nicht, wie unpassend und hohl sich solche formvollendeten Kunstwerke ausnehmen. Ist man klüger, so schneidet man sich die großen Formen nach seiner Figur zurecht und sucht dem Stückwerk ein neues selbständiges Leben einzuhauen, ist man ehrlicher, so legt man sie beiseite, und das Chaos beginnt von neuem.

Wann aber werden wir von klassischer Kunst reden? Wodurch kennzeichnen sich Höhepunkte der Kunstentwicklung? Die Definitionen des Klassischen, die man hier und da gegeben hat, will ich nicht wiederholen, sondern nur versuchen, ein erklärendes Moment anzuführen, das in Zusammenhang mit dem eben Gesagten steht und uns Deutschen die Lage unserer Kunst vielleicht erklären hilft. Die beiden Elemente, die das Kunstwerk ausmachen, sind Gehalt und Form, wie jedermann weiß. Der Gehalt betrifft die ethische Seite des Kunstwerks und hängt von dem schaffenden Individuum und seiner Zeit ab. Das Kunstwerk redet von der Seele des Künstlers; es offenbart uns ein Gefühl

oder ein Verlangen oder eine sinnliche Erfahrung, eine geistige Regung, eine Idee, oder wie man immer das, was wir Gehalt nennen, umschreiben mag. Und da der Künstler einer bestimmten Zeit angehört, die ihn hervorbringt und umgibt und deren Seele er in sich hat, so redet er zugleich als Mundstück seiner Zeit. Es mag hier das Verhältnis von Individuum und Milieu unerörtert bleiben, welches von beiden das Bestimmende und welches das Bestimmte, welches Erzeugnis und welches Schöpfer ist; womit auch die Frage der Objektivität oder Subjektivität des Kunstwerks zusammenhängt, die Goethe und Schiller so sehr beschäftigte. Es steht fest, daß beides, Subjekt und Objekt, Individuum und Allgemeinheit wirkend ist. — Das zweite Element ist das ästhetische und hängt von der Tradition ab. Der Künstler braucht zu dem Was ein Wie, er braucht eine Form, in die er seine Seele und die seiner Zeit hineingießen kann. Diese Form ist bis zu einem hohen Grade unabhängig vom Gehalt und ist bleibend, während der Gehalt wechselnd ist. Der Wein im Krug wird ausgetrunken und muß immer erneuert werden, der Krug bleibt derselbe. Als künstlerische Formen im weitesten Sinne kann man die musikalischen Töne, die Farben und Linien, die Sprache bezeichnen. Es sind die allgemeinsten, dauerndsten Mittel der Kunst. Gewöhnlich brauchen wir den Ausdruck im prägnanten Sinne und verstehen darunter bestimmte, auf der Tradition beruhende Kunstformen, z. B. die Suite, das Sonett, die Radierung, die aber ebenso wie jene allgemeinen durch Regeln umschrieben sind und einen erlernbaren, für jeden zur Benutzung daliegenden Bestand bilden. Natürlich sind diese Formen auch wandelbar, sie erwachsen und verwelken, sie sind abhängig von äußeren Umständen, vom Material, vom äußeren Zweck der Kunst, von technischen Erfindungen usw. Aber gegenüber dem einmaligen Gehalt, mit dem sie erfüllt werden, sind sie das Dauernde. — Stehen in einem Kunstwerk Gehalt und Form im richtigen Verhältnis zueinander, so nennen wir es klassisch. Nicht nur darauf kommt es an, daß beide gleich entwickelt und gleich stark sind, sondern auch darauf, daß eins das andere stützt und fördert und nicht hemmt und stört. Beide müssen zueinander passen, ineinander sich fügen, durcheinander verständlich, wirkungsvoll, schön werden. Für sich allein sind sie niemals schön, sind sie überhaupt nicht Kunst, erst ihre Vereinigung, wenn sie glücklich und günstig ist, bringt die Schönheit

hervor. Nehmen wir als vornehmstes Beispiel klassischer Kunst das griechische Altertum. Es kann uns am besten belehren, wenigstens soweit es uns direkt, als Original zugänglich ist. Denn Kopien, auf die wir leider vielfach angewiesen sind, versagen gerade in dem wichtigsten Punkte. Sie sind blaß und abstrakt oder erzählen vom Kopisten. Uns aber muß es darauf ankommen, den Schöpfer zu hören, wenn wir erfahren wollen, wie Gehalt und Form sich zueinander verhalten. Studiert man die griechischen Originale, so entdeckt man mit immer neuem Staunen eine Einheit und Ganzheit der künstlerischen Gebilde, von der spätere künstlerische Epochen nur einen schwachen Nachhall geben. Individuum und Tradition wird zu eins, der Gehalt macht die Form lebendig und sinnvoll, und wird von ihr gehoben, gereinigt und verewigt. Welch eine Höhe und Macht der Formen war nötig, um dies zu ermöglichen, und Welch eine Beschränkung und Mäßigung der schaffenden Naturen und ihrer Zeit! Und es waren keine schwachen Naturen, sondern starke leidenschaftliche Temperamente, die sich so zu mäßigen und zu beschränken wußten; und die Zeit, die in ihnen zu Worte kam, war nicht gering, sondern voll unbändigen Lebens; und doch entäußerten sie sich so weit, daß sie Stoffe aus längst vergangenen Zeiten bevorzugten, Stoffe, die auf der Tradition ruhten und gleichsam zur Form, zum Gefäß wurden. Gleich die ersten Werke, die wir besitzen, die homerischen Epen, lösen die Probleme der Kunst in vollkommener Freiheit und Schönheit. Sie zeigen uns das scheinbar Unversöhnliche miteinander verbunden: Naivität und Konvention, produktive Kraft und Mangel an Erfahrung, Realität und Stilisierung. Der Bau im ganzen, so wie er ursprünglich angelegt ist, erfüllt die Forderungen, die an ein Kunstwerk und im besonderen an ein Epos zu stellen sind, in so hoher Weise, daß selbst die späteren Zutaten und Änderungen ihm nichts anhaben konnten; wobei freilich hinzukommt, daß die einschließenden Rhapsoden meist von großer künstlerischer Einsicht waren und die Höhe des künstlerischen Niveaus jener Zeit deutlich ins Licht setzen. Die Ilias und noch klarer die Odyssee sind trotz aller Unebenheiten ganze Kunstwerke im großen und ebenso im kleinen. Die Detailarbeit ist bewundernswert, die jeden Vers mit gleicher Sorgfalt, jede Nebensache mit gleicher Liebe behandelt. Das Problem des Erzählers, an dem so viele Heutige scheitern, ist auf das glücklichste gelöst. Nie verliert Homer die

Übersicht; nie schweigt er, nie schildert er an unrechter Stelle; nie wird er geschwätziger, nie ist er wortarm. Situation und Charakter, Handlung und Beschreibung hat er gleich fest in der Hand. Und Homer ist nicht unpersönlich, nicht verkörperte Tradition, wie man uns glauben machen will, sondern er ist original, man hat das sichere Gefühl schöpferischer Unmittelbarkeit. Daß diese sehr objektiv ist, spricht nicht gegen sie. Was ist denn künstlerische Objektivität anders als das Resultat einer großen und umfassenden produktiven Kraft! Der Schaffende scheint zu verschwinden, weil er sein Subjekt nicht in Gegensatz zu den Objekten stellt, sondern sich mit ihnen eins fühlt. Er ist selber klingende Natur. — Es ist von Wichtigkeit, daß wir bei unserer Schätzung Homers uns in Übereinstimmung mit dem Altertum befinden und nicht wie bei einigen Werken der Skulptur etwas als höchste Offenbarung griechischer Kunst zu nehmen verführt sind, von dem man im Altertum gar kein Aufhebens machte. Homer galt als der Künstler an sich, er wurde die Grundlage der gesamten griechischen Bildung, jeder schöpfte aus ihm, jeder trug ihn auf der Zunge, und erst das sinkende Altertum lehnte sich hie und da gegen ihn auf. Daß wir Homer haben, ist vielleicht die bedeutendste Kulturhilfe, die uns überhaupt die Vergangenheit bieten konnte.

Man kann die gegenwärtige Epoche als typisches Beispiel einer nichtklassischen Kunst nehmen. Sie ist unharmonisch und zwieträchtig bis in ihre tiefsten Wurzeln. Und weil sie zugleich sehr reich an Kräften ist, so entsteht ein Durcheinander und Gegeneinander, das in der Geschichte kaum seinesgleichen hat. Die Kräfte reiben sich gegenseitig auf und suchen sich Boden und Nahrung zu entziehen, statt sich zu unterstützen und miteinander zu wirken. Die Mittel und die Ziele gehen ins Grenzenlose auseinander; jedes Mittel möchte Ziel sein und jedes Ziel läßt sich als Mittel mißbrauchen. Die beiden Elemente, Form und Gehalt, kämpfen um die moderne Seele, statt ihr gemeinsam zu dienen und sie zur Vereinheitlichung, Schönheit und wahren Stärke zu führen. Wenn wir Deutschen nach dem klassischen Ideal streben, so ist das große Hindernis unsere vielfältige schwer organisierbare Natur. Wir bringen es mit größerer Mühe zur formalen Beherrschung und kühlen Vollendung als glücklichere leichtere Völker; darum ist für uns die Bildung durch solche besonders nötig. Aber freilich müssen wir immer festhalten,

daß wir ein Recht auf das klassische Ideal nur dann haben, wenn es aus uns, aus der Gegenwart heraus geboren wird. Das Absehen von uns selber, das Übertönen unserer Disharmonien kann uns den Weg nicht bereiten, sondern nur erschweren.

Darum können uns ebensowenig wie die Romantiker auch jene Bescheidenen helfen, die in einem kleinen Kreise sich halten und ihren kleinen Bedürfnissen wirklich gerecht werden, ohne aber für die großen Dinge, die heute auf dem Spiele stehen, Sinn zu haben. Sie bringen es mitunter fertig, ihre Werke zu organisieren, manchmal auch, ihrem Leben Stil zu geben, und sind ein schöner, freundlicher Anblick, bei dem das unruhige Auge des diskorden modernen Menschen gern verweilt. Aber sie sind zu leicht fertig mit sich, mit der Zeit und mit den Dingen; ihre Zufriedenheit ist Genügsamkeit, ihre Genügsamkeit ist Ärmlichkeit. Sie vergessen bei ihrer schnellen Verurteilung großer moderner Naturen, die nicht zum Ziel gekommen sind, z. B. Nietzsches, daß es leicht ist, eine kleine gerade Natur zu organisieren, aber schwer, eine große vaste zu organisieren, und daß es von größerem Wert im Sinne der Kultur sein kann, wenn ein Held unterliegt, als wenn ein kleiner Mann davonkommt. Unsere Hoffnung hängt an den Großen, die schwer zu tragen haben und um ihr Bestes ringen müssen, nicht an den Kleinen, die mit ihrem geringen Gepäck leicht von der Stelle kommen. Am höchsten ist derjenige gestiegen, der die größte Natur als Werkzeug und als Material hat und trotzdem mit ihr fertig wird. Diesem Ziel ist unter den Deutschen Goethe am nächsten gekommen. Er ist deshalb der Grundstein deutscher Kultur, kein Gipfel, sondern ein Anfang, aber ein Anfang, dessen Fortsetzung Gutes verspricht. Goethe ist ein merkwürdiges Geschiebe von Kräften und Gegenkräften, von Handeln und Betrachten, Streben und Passivität. Man entdeckt immer neue Seiten an ihm und, wie man den Standort wechselt, gewinnt seine unbegrenzte Natur ein stets verändertes Aussehen. Die Tiefe und Umfänglichkeit seines Wesens war es, die es ihm so schwer machte, zum Abschließen und zur Reife zu gelangen. Und doch hatte kein Deutscher eine solche Kraft und Liebe zum Abschließen. Wie hat er nach Beschränkung gestrebt und wieviel Reife und Übersicht lag von Kindheit an in ihm! Aber immer wieder wurde ihm die Beschränkung zu einem neuen Antrieb, die Gegenkräfte ließen ihn nicht ruhen, er blieb diskord

bis zum letzten Tage seines Lebens und hätte sich ins Unendliche weiter entwickelt, wenn nicht der Tod dem Kampf ein Ziel gesetzt hätte. Das Problem des Lernens hat keiner so tief genommen wie er. Er wurde sein Leben lang nicht müde zu lernen, und immer war es sein ganzes Wesen, das er dabei einsetzte. Er wußte, daß man größer und reicher wird durch das Lernen und hätte nie jene Schwachen begriffen, die meinen, ihre Originalität vor erziehenden Einflüssen bewahren zu müssen. Gewiß litt seine Originalität zeitweise, er lehnte sich hier an und lehnte sich da an, aber er sagte ganz richtig: man kann einer Sache nur dadurch Herr werden, daß man ihr eine Zeitlang dient. Sein sicherer Instinkt ließ ihn keinen Moment vor dem Nachahmen zurückschrecken; er fühlte, daß er nur durch die Tat etwas Fremdes sich zu eigen machen konnte, und vertraute auf seine unbesiegliche Natur, die ihn immer wieder zu sich selber zurückführte. Er rang nach Vereinheitlichung, weil er sah, daß sie die notwendige Vorbedingung der Künstlerschaft ist, und suchte eine Tradition, eine feste vererbbarre Form zu schaffen, auf der die deutsche Kunst fortbauen könnte. Hierin ihm zu folgen soll unsere vornehmste Aufgabe sein. Es gilt anzuknüpfen an Goethe und diejenigen, welche in seinem Sinne gestrebt haben, nicht immer von neuem anzufangen. Sich zu binden, zu beschränken und zu organisieren ist für die Deutschen, die Kraft in sich fühlen, noch auf lange Zeit die Lösung. Den Schwachen mag man gestatten, Freiheit und Fessellosigkeit zu predigen. Aber selbst diese, die auf Grund einer geringen oder krankhaften Individualität zu wirklichen Künstlern werden wollen, können, meine ich, dies Ziel eher erreichen, wenn die Tradition mächtig und die Form hoch entwickelt ist, als in Zeiten wie die heutige. Eine gewisse äußere Leichtigkeit und Geschicklichkeit hat von jeher den Musen zahlreiche Bewerber zugeführt, aber wenige von ihnen haben Gnade vor den Augen der Unsterblichen gefunden. Es waren solche, die sich im ganzen zu bilden und ihre Natur aufzubauen wußten. Dies aber ist fast nur möglich, wenn die Bildungselemente in Fülle vorhanden sind und dem Strebenden von allen Seiten, der Kunst und des Lebens, Förderung zuteil wird; findet er Widerstand oder wird er durch eine unreife Zeit gebildet, so bleibt er Handwerker oder gerät auf Irrwege und künstelt. Schlimmer ist, daß die tiefen und originalen NATUREN unter dem Mangel einer Tradition leiden und oft zugrunde gehen. Sie

sind meist schwerfällig, formales Geschick geht ihnen, wenn sie Deutsche sind, fast immer ab, weil in Deutschland stets zu wenig Wert auf die Form gelegt wurde. So suchen sie nach einer ihnen gemäßen Form, finden sie nicht, müssen sie sich selber schaffen und verbringen Leben und Kraft, ohne sie zu bewältigen. Wie groß ist die Zahl solcher, deren Schöpfungen in keinem Verhältnis zu der Kraft ihrer Natur stehen! Was sie selber freilich oft nicht merken und nicht zugeben, da sie sich nach dem Maß ihrer Kraft, nach ihrem großen Wollen einschätzen; aber die Welt schätzt nur Leistungen und tut ganz recht, geringeren NATUREN, die mit sich und ihrer Form ins Reine kamen, mehr Anerkennung und Ruhm zu schenken als ihnen. Und wenn auch die Zeitgenossen von dem Gehalt gepackt werden und sich voll Freude und Dankbarkeit in einem Suchenden wiedererkennen, — die nächsten Generationen schon begreifen ihn nicht mehr, weil er nicht vermocht hat, sich und sein Werk zu wirklicher ewiger Kunst zu erheben. Auch die größte Idee dauert nur, wenn sie künstlerisch gestaltet wird, deshalb sucht eine Idee, die sich durchsetzen und behaupten will, die Kunst als Bundesgenossin zu gewinnen, was man z. B. an religiösen Ideen aller Zeiten verfolgen kann. Ein Kunstwerk erliegt nur schwer und langsam der Zeit, es zeigt jeder Generation ein neues Gesicht und bietet immer neue Angriffspunkte. Wer aber nur ungefähr herausstolpert, was er zu sagen hat, ohne sich um das Wie Sorge zu machen, puft es in die Luft und erzielt höchstens eine augenblickliche Wirkung. Die mächtigste Menschenstimme, die nicht gebildet ist zu tragen und auszuhalten, erliegt im großen Raum. Es ist ungeheuer kostspielig, daß uns auf diese Weise gerade die Besten verloren gehen, während Geringere sich durchsetzen. Im Altertum war dies unmöglich; jede Natur, die nicht ein unheilbares formales Manko hatte, gelangte zur vollkommenen Reife, und was sie von sich gab, war wirklich das Höchste und Beste, das sie zu geben hatte. Heute bleibt fast stets das Vermögen hinter dem Wollen zurück. Die künstlerische Erkenntnis mag noch so groß sein, das Können entspricht ihr in keiner Weise. Goethe ist darum so weit gekommen, weil er sein Leben lang nicht ruhte, dies Mißverhältnis auszugleichen. Dabei kam ihm seine angeborene formale Begabung zugute, aber das Beste tat sein unermüdliches Streben, sich zu binden und sich Zügel anzulegen. Wir sollten stark genug sein, ihm zu folgen und

Erster Teil.

das Bekenntnis, das er in seinem Gedicht „Natur und Kunst“ abgelegt hat, zu dem unsrigen zu machen suchen:

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen
Und haben sich, eh' man es denkt, gefunden.
Der Widerwille ist auch mir verschwunden
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen,
Und wenn wir erst in abgemess'nen Stunden
Mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist's mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen.
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

DIE

Nicht nur unter gene
klassischen Kun
und Anfänge, al
abgelenkt; es ge
es wird anders, a
gesucht und gefu
rakter und aus
aber, man hat
oder gar nicht in
Nur wenige wis
ein wichtiger, ja
felnden das Ver
eine Kunst voll
schuldig bleibt, e
Die Deutschen s
Musik und geben
gleich aber ist e
tischen Vollend
und Recht von k
während man o
redet. Die Mus
die Richtung der

II.

DIE DEUTSCHE MUSIK.

Nicht nur ein Franzose, sondern auch ein Deutscher ist mitunter geneigt zu zweifeln, ob die Deutschen überhaupt einer klassischen Kunst fähig sind. Man sieht überall Anstrengungen und Anfänge, aber immer werden sie wieder abgebrochen oder abgelenkt; es geht allenthalben vorwärts, aber selten aufwärts, es wird anders, aber selten besser. Gründe dafür sind mancherlei gesucht und gefunden worden, innere und äußere, aus dem Charakter und aus den Schicksalen der Deutschen. Mir scheint aber, man hat bei solchen Erklärungen eins nicht genügend oder gar nicht in Rechnung gezogen, das ist die deutsche Musik. Nur wenige wissen von ihrer Geschichte und beachten, welch ein wichtiger, ja zentraler Faktor sie ist. Sie muß jedem Zweifelnden das Vertrauen geben, daß die Deutschen imstande sind, eine Kunst voll und reif auszubilden, wenn sie auch den Beweis schuldig bleibt, daß sie die gewonnene Höhe festhalten können. Die Deutschen sind am ehrlichsten und aufrichtigsten in ihrer Musik und geben in ihr am reinsten ihr Wesen zu erkennen; zugleich aber ist es gerade sie, die zu einer so hohen rein ästhetischen Vollendung sich aufschwingen konnte, daß man mit Fug und Recht von klassischen Musikern der Deutschen reden kann, während man ohne Fug und Recht von klassischen Dichtern redet. Die Musik und in früherer Zeit die Baukunst verraten die Richtung der künstlerischen Seele des Deutschen. Auf die

Verwandtschaft beider Künste ist oft hingewiesen worden: bei ihnen sind Form und Gehalt so verbunden, daß man den letzteren zuweilen gar nicht entdeckt und deshalb geleugnet hat; beide arbeiten mit Symbolen, sind begrifflich schwer zu fassen und scheinen der Prägnanz und Deutlichkeit zu ermangeln. Die Dichtkunst, die in erster Linie Begriffe und andere Zweige der bildenden Kunst, die in erster Linie sinnliche Bilder benutzen, fallen den Deutschen viel schwerer; sie suchen an ihnen die Seiten hervorzukehren, die sich dem Symbolischen (dem Musikalischen oder Dekorativen) nähern; wie denn z. B. die Lyrik der bei weitem entwickeltesten Zweig der deutschen Poesie ist. Die meisten Arten der Kunst fristen bei uns ein nur geduldetes Leben, sie erscheinen als Eindringlinge, die äußere Zwecke nötig haben, um ihr Dasein zu rechtfertigen. Die Musik bedarf keiner Rechtfertigung, sie ist von selber da und wird von dem tiefsten Volksempfinden getragen. Dies gilt sowohl von der Vokalmusik, von dem Lied, das der feste Urbestand der deutschen Kunstbetätigung ist, als auch von der Instrumentalmusik, die als Tanz und Marsch dem Deutschen von jeher vertraut und unentbehrlich war.

Man gestatte mir, mit wenigen Strichen den Weg zu bezeichnen, den die deutsche Musik in den letzten vier Jahrhunderten genommen hat. Die Entwicklung ist eine ununterbrochene und sehr reiche. Sie kann uns viel lehren.

Als Hauptmoment ist die Einwirkung der Kirche zu betonen, der die abendländische Musik ebensoviel oder noch mehr verdankt als die bildende Kunst. Sie gab ihr eine Aufgabe und eine Form. Seit Regelung des römischen Kultus durch Gregor hatte die Musik einen festen Platz im Gottesdienst und wurde ein wichtiges Glied, ja in gewissem Sinne der Mittelpunkt des kirchlichen Einflusses auf das abendländische Leben. Die Messe war die Form, welche die musikalische Entwicklung trug und geleitete; später kam noch die Motette hinzu. Die gelehrteten Mönche des Mittelalters waren fast sämtlich Musiker, praktische und theoretische; sie bemühten sich, wie um antike Philosophie, so auch um griechische Musik, aber mit noch geringerem Erfolge, hatten dagegen das Verdienst der beiden großen Entdeckungen, die Himmel und Erde in der Musik verwandelten und die Zukunft in eine unendliche Bahn wiesen. Diese Entdeckungen hießen Mehrstimmigkeit und Mensuralmusik. Es kam dann die glückliche Zeit des Versuchens, die jeder großen Entdeckung folgt. Man wollte die Tragweite

en: bei
etzteren
t; beide
en und
n. Die
eige der
benutzen,
nen die
n Musi-
yrik der
st. Die
s Leben,
g haben,
r Recht-
n Volks-
usik, von
tätigung
l Marsch
var.
bezeich-
underten
hene und

betonen,
verdankt
ne Form.
die Musik
ges Glied,
Einflusses
welche die
kam noch
ers waren
bemühten
he Musik,
Verdienst
erde in der
iche Bahn
und Men-
ersuchens,
Tragweite

und den Wert der neuen Kunstmittel feststellen. Man verwendete sie auf alle mögliche, passende und unpassende Weise, spannte sie aufs äußerste an, theoretisierte und tüftelte, und da man dies alles mit Hingabe und Aufrichtigkeit trieb, wurde es ein Fundament, auf dem die erste große Blütezeit der mehrstimmigen Musik sich erhob. Sie hat ihre Heimat in den Niederlanden. Ganz mit Unrecht ist diese altniederländische Musik gescholten und vernachlässigt worden; die technischen Ausartungen muß man gerecht beurteilen und einer aufstrebenden Zeit zugute halten; bewundernswert bleibt die künstlerische Kraft, die mit und trotz ihnen sich offenbart. Es waltet derselbe Geist in diesen Musikern wie in den altniederländischen Malern, was sich im einzelnen dartun ließe. Wie kann man glauben, daß die Engel des Genter Altars schlechte und absurde Musik machen! Vielmehr exekutieren sie eine kunstreiche dreistimmige Messe, die ebenso herb und subtil ist wie sie selber. Bedenkt man, was uns die Namen van Eyck, van der Goes, van der Weyden usw. bedeuten, so kann man ermessen, welch hohe künstlerische Genüsse aus den zierlichen und seltsamen Notenhandschriften sich gewinnen ließen, von denen kaum einer unter uns die wenigen zugänglich gemachten Proben kennt.

Die Niederländer wurden die Lehrer des musikalischen Europa. Jedes Land nahm ihre hochentwickelte Form und Technik auf und füllte sie mit seinem eigentümlichen Gehalt. So kam es, daß in Italien etwas anderes entstand als in Deutschland. In beiden Völkern lebte ein starkes Musikempfinden, so verschieden gerichtet wie ihr Naturell. Deutschland war weiter als Italien und hatte bereits eine ansehnliche künstlerische Höhe selbständig erreicht; doch war noch lange Zeit nötig, bis seine Schwerfälligkeit mit einheimischen und fremden Einflüssen fertig wurde und die führende Stellung in der europäischen Musik den Deutschen zuerkannt werden konnte. Die italienische Musik schoß unter niederländischem Einfluß schnell empor und war bald ihren Lehrern über den Kopf gewachsen. Im 16. Jahrhundert, als die niederländische Musik zum Gemeingut geworden war, kam diese erste neuere Musikepoche, die man die polyphone nennt, auf ihren Gipfel, etwas später als die bildende Kunst. Die Blüte war voll und schön und erfüllte alles, was die Anstrengungen der Vorfahren hatten hoffen lassen. Aus dem mühsam erarbeiteten Können entfaltete sich die hohe Kunst, die durch drei Männer,

Erster Teil.

zwei Niederländer und einen Italiener repräsentiert wird. Josquin hafft noch ein Rest von Mühe und Schwere an, der vielleicht auch durch sein strenges nordisches Naturell bedingt ist. Palestrina ließ die südliche Sonne in das ernste Bild hineinscheinen; sein Ernst ist leuchtender, als die Schwerblütigkeit den Germanen zu gestatten pflegt. Lassus war der expansive Nordländer, der ins Volle, Gewaltige strebte und neue ungekannte Kräfte ahnen ließ, denen die kontrapunktische Kammermusik nicht gewachsen war. Diese drei großen Künstler erfüllten und erschöpften zugleich die Kunst des vokalen Satzes. Sie waren die Erben eines königlichen Vermögens, das sie noch zu vermehren und königlich zu verwalten und zu benutzen wußten. Gleich nach ihnen aber kamen die Verschwender, die es vertaten, zerrissen und in alle Winde verstreuten. Es waren hinreißende Naturen, die so verfuhrten, keine traurigen Epigonen; sie zerstörten, aber sie brachten auch neue Schönheiten. Man hatte wieder neue Kunstmittel entdeckt und sah, daß sich mit ihnen Wirkungen erzielen und Seelenregungen ausdrücken ließen, gegen die alles Bisherige eng und arm erschien. Man probierte wieder, verirrte sich, machte ungeheure Aufschwünge, die ohne Unterstützung und Nacheiferung, deshalb ohne dauernde Folgen blieben, man rechnete und theoretisierte, und da man alles dies ebenso wie vor zwei Jahrhunderten mit Hingabe und aufrichtigem Ernst trieb, so brach eines Tages eine neue Blüte auf, die deutsche Blüte, die durch Bach und Händel, Mozart und Beethoven bezeichnet wird. Die Entdeckungen hießen der Akkord, die Mehrchörigkeit, der Sologesang, die Instrumente Orgel und Klavier. Der Ursprung dieser Entdeckungen war Italien, das die Zügel der Entwicklung ergriffen hatte; die Zeit war das ausgehende 16. und das beginnende 17. Jahrhundert; der gelehrigste und erfolgreichste Schüler Italiens wurde Deutschland, dem es vorbehalten blieb, im 18. Jahrhundert die Früchte des italienischen Strebens zur Reife zu bringen.

Für die deutsche Musik war es entscheidend gewesen, daß Luther ihr Freund und Kenner war, so daß die große Schätzung fortduerte, welche die Musik in der Kirche bisher genossen hatte. Die Reformation, die auf die bildende Kunst und im Grunde auch auf die Poesie in Deutschland verheerend wirkte, ging ohne Schaden über die Musik hin; die Musiker blieben ein Zubehör der Geistlichkeit und behielten ihr festes Amt beim Gottesdienst.

Ja die mächtige Bewegung der deutschen Seele schlug sogar zum Heile der Musik aus und gab ihr ein neues Verhältnis zum Volke, das unter dem Einfluß der kunstvollen niederländischen Musik loser geworden war. Ebenso überdauerte die deutsche Musik hundert Jahre später den dreißigjährigen Krieg ohne schwere Verluste. Solange er wütete, lag natürlich auch das musikalische Leben darnieder; kein Hof und keine Gemeinde hatte Geld, die Musiker zu besolden, und Interesse, ihre Kompositionen anzuhören. Als aber Ruhe und Sicherheit wiederkehrte, fuhr man genau an der Stelle fort, wo man unterbrochen worden war. Die Musik war fest gewurzelt und hing so eng mit der Erhebung und Erholung des deutschen Geistes zusammen, daß sie nur durch seine Vernichtung hätte ausgerottet werden können.

Es war gerade damals die Zeit des emsigsten Bemühens um die italienische Musik. Giovanni Gabrieli, der prunkvolle Venetianer, zog die einen an, die neu entstandene Oper die andern. Man war jenseits der Alpen unter Einwirkung der oben genannten neuen Kunstmittel erheblich lockerer geworden als zur Zeit Palestrinas. Noch überwog die Solidität und die Künstlerschaft; aber man kam doch schon den Geheimnissen der Wirkung auf die Spur, die durch das Beiwerk der Kunst erzeugt wird. Der Dilettantismus, der sofort zur Stelle ist, wenn sinnliche Reizmittel, namentlich die der Bühne, in den Vordergrund treten, begann sich in die Musik einzudrängen. Eitelkeit und Gewinnsucht taten das übrige. Die Deutschen lauschten den verführerischen Klängen, zogen über die Alpen und brachten heim, soviel sie nur konnten. So trieben sie es mehrere Generationen hindurch, bis weit ins 18. Jahrhundert hinein. Sie hielten sich mehr an das Solide, und auch das Lockere bekam unter ihren Händen ein braveres, freilich auch ungeschickteres Aussehen. Lange Zeit hindurch blieb die Schwerfälligkeit ein kaum überwindliches Hindernis; Musiker und Publikum fühlten gar sehr den Abstand zwischen Lehrern und Schülern. Überall zog man den deutschen Kapellmeistern und Sängern die italienischen vor, die in Scharen nach Norden kamen. Aber unsere trefflichen Vorfahren ließen nicht nach. Mit einer Selbstverleugnung, die Ehrfurcht erwecken muß, sang man immer wieder den wälschen Gesangsmeistern nach, was sie vorsangen, bis man sich ihre Kunst zu eigen gemacht hatte. Man lernte so gründlich und unentwegt, wie man in den anderen Künsten niemals gelernt hat; und man kam gerade darum

Erster Teil.

zu einer wahrhaft originalen deutschen Kunst, weil man sich ohne Vorbehalt der fremden überlegenen hingab. Freilich trieben auch schlechte Regungen zum Lernen, und die Begleiterscheinungen, die deutsche Abhängigkeit vom Ausland zu haben pflegt, traten auch hier auf; die Musiker sahen auf deutsches Wesen herab, wenn sie von der pflichtmäßigen italienischen Reise zurückkamen, schrieben ihren Vornamen und die Titel ihrer Werke italienisch und hätten sich am liebsten selber für Italiener ausgegeben. Aber sollte nicht auch diese schlechte Eigenschaft des Deutschen manchmal eine verkappte gute sein? Das schmerzliche Gefühl der eignen Barbarei, die quälende Gewißheit, ewig ungeschlacht und sich selber lächerlich zu sein, bringt vielleicht öfter als man denkt die sklavische Verehrung des Ausländischen hervor. Dies Gefühl aber und diese Gewißheit sind doch der Boden, auf dem eine deutsche Kultur allein erwachsen kann.

Die Musik stand im 17. Jahrhundert, wie ersichtlich ist, in hohem Ansehen. Die Musiker waren geehrt und geliebt, bei Hoch und Niedrig, bei der Geistlichkeit und der Weltlichkeit; sie verdienten in der Regel auch die bevorzugte Stellung, die sie namentlich an den Höfen einnahmen. Sie stammten häufig aus guten Familien, erwarben sich eine große wissenschaftliche Bildung neben der technischen Fachbildung, machten weite Reisen und waren gar kühne, großartige, mitunter auch abenteuerliche Gesellen. Das vornehmste Beispiel dieser Gattung ist Heinrich Schütz, der gleich hoch an Charakter wie an Genie stand und in einem langen ehrenvollen Leben mehr für die deutsche Musik geleistet hat, als sich irgend ein gebildeter Musiker von heute träumen lässt. Doch gab es auch bescheidenere und engere Existenz. Man kann jenen glänzenden weltmännischen Musikern des 17. und 18. Jahrhunderts, die Kapellmeister und später meist Opernkomponisten waren, die schlichten Organisten, Kammermusiker und Kantoren entgegenstellen, deren Rang und Ansehen viel geringer, deren Tüchtigkeit und Bedeutung keineswegs geringer war. Sie traten nicht aus dem einfachen bürgerlichen Leben heraus wie jene, sondern trieben ihr musikalisches Gewerbe ebenso ehrbar und unauffällig, wie früher die deutschen Kupferstecher, Maler und Erzgießer das ihrige. Sie kamen selten nach Italien und mußten sich begnügen, aus zweiter Hand zu empfangen. Handwerker in der großen Weise, der Deutschland so viel verdankt, saßen sie auf ihrer Orgelbank, mühten sich mit

den dickköpfigen Chorknaben und komponierten. Das musikalische Leben war so reich, daß auch die kleinste Stadt ihre Kapelle und ihren Organisten hatte, der immer auch zugleich Komponist war. Man lebte damals nicht wie heute von den Kompositionen weniger Musiker, die von Hand zu Hand gingen, sondern jeder sorgte für sich selbst. Und da die Herren Patroni sehr häufig, mindestens an jedem höheren Festtag eine neue Komposition ihres Kantors oder Kapellmeisters hören wollten, so hieß es fleißig zu sein, um jedesmal rechtzeitig etwas fertig zu stellen. Die Unzahl von Kompositionen, die auf diese Weise entstanden, war natürlich nicht immer von hohem Wert und oft rein schematisch gearbeitet; aber es entwickelte sich eine große Leichtigkeit und Freiheit des Schaffens, ein Reichtum an Erfindung im Kleinen und an Ausdruck, eine souveräne Beherrschung der Kunstmittel und ein ununterbrochenes Arbeiten an ihrer Vertiefung und Weiterbildung, kurz alles das, was einen Sebastian Bach ermöglichte. Die Orgel war recht ein Feld für deutschen Handwerkerfleiß und geradezu geschaffen für Naturen, die nach außen sich bescheiden mußten und nach innen sich ausbreiten und als Herren fühlen durften. Man hatte aus einem kleinen diatonischen Instrument, das bequem in der Hand zu tragen war, allmählich das umfassendste Mittel musicalischen Ausdrucks gemacht. Ihre Vorbilder fanden die deutschen Orgelkomponisten ebenfalls im Ausland; aber noch eifriger als in den anderen Zweigen bildeten sie fort, was sie namentlich von Frescobaldi und Sweelingk gelernt hatten. Die Orgel gab dem Virtuosen große Aufgaben, und da der Deutsche mit den Fingern geschickter ist als mit der Kehle, brachte er es im Orgelspiel und etwas später auf dem verwandten Klavier weiter als mit dem Gesang; auch verlangte die Orgel keinen Apparat von Mitwirkenden, wie ihn der Kapellmeister und der Sänger zum Vortrag der Vokalwerke nötig hatte, und schließlich war sie jener komplizierten Seelenverfassung und merkwürdigen Geistesrichtung, die in Bach ihren größten Fürsprecher fand, ganz besonders genehm. Die Oper wurde der Brennpunkt der entgegengesetzten Richtung und riß, unterstützt durch kirchliche Gesangswerke, die ihrem Wesen nach kaum etwas anderes waren als Opern, fast das ganze Interesse der musikalischen Welt an sich. Die stillen Kantoren mußten viel Zähigkeit und Sicherheit haben, um sich und ihre Musik dagegen aufrecht zu erhalten. Die Oper behielt lange einen fremdartigen

Charakter und verführte gerade dadurch, sowie durch das Gepränge das sie entfaltete, das große und das vornehme Publikum. Man versuchte in Hamburg eine deutsche Oper zu begründen, konnte aber auf die Dauer gegen die italienische und französische nicht aufkommen. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelang es Mozart, die Oper bei uns wirklich heimisch zu machen und ihr die natürliche, wenn auch immer noch bedenkenerregende Stellung zu geben, die sie seitdem behauptet hat.

Schneller kam die Kantorenmusik zur Blüte. Sie hatte ihr Zentrum in Mitteldeutschland, wo die Einflüsse von Süden und Norden zusammentrafen und am intensivsten verarbeitet wurden. Man hatte wenig Geld in den thüringischen Staaten und konnte in der Oper mit Dresden, München und anderen Höfen nicht wetteifern; der musikalische Sinn aber war hochentwickelt und selbständiger als irgendwo anders. Bach stammte, wie bekannt, aus einer Familie, in der seit langem die Organisten- und Kantorenstellen sich forterbt. Mehrere Vorfahren waren bedeutende Musiker gewesen; er sah und hörte von Kindheit an nichts als Musik und ergriff natürlich auch das musikalische Handwerk. Er lernte Orgelspielen, Singen, Violinespielen, wie andere Kinder das Laufen und Sprechen, er wurde nacheinander Organist, Violinist, Kapellmeister und mit 38 Jahren Kantor in Leipzig, wo er gleichmäßig und still bis zu seinem Tode lebte. Seine Zeit rechnete ihn unter die ersten Orgelvirtuosen, aber als Komponist brachte er es zu keiner Berühmtheit. Man fand wohl, daß er sehr gut setze, aber jeder hatte mit sich selbst zu tun und dachte, daß er auch seine Sache gelernt habe und nicht weniger seine Pflicht tue als der Leipziger Orgelspieler, der so unvergleichlich zu improvisieren wußte. Bach selber, glaube ich, wenn man ihn gefragt hätte, würde sich keinen höheren Rang als seinen Freunden und Kollegen zugewiesen haben; höchstens hätte er seine größere technische Vollkommenheit gelten lassen, aber gewiß nicht begriffen, wie ihn die Folgezeit den größten aller deutschen Musiker nennen konnte. Man kann Bachs Kunst nur verstehen, wenn man ihn zunächst als einen Meister nimmt, der sein Handwerk von Grund aus gelernt hat, es recht und schlecht ausübt und seinen Lehrlingen so viel übermittelt, als sie nur annehmen wollen. Wenn Bach ans Komponieren ging, tat er es in der Absicht, ein bestimmtes Musikstück zu einem bestimmten Zweck herzustellen, nicht um eine unbestimmte Empfindung irgendwie loszuwerden.

Das Primäre ist die Form: er will etwa ein Übungsstück für Klavier in D dur in Gestalt eines Präludiums und einer Fuge schreiben oder eine Kantate über einen bestimmten Choral für Sopran- und Tenorsolo, vierstimmigen Chor und bestimmte Instrumente setzen, wobei ihm eine vorgeschriebene musikalische Ausdrucksweise zu Gebote steht. Das Sekundäre ist der Gehalt: unwillkürlich fließt eine Empfindung, die durch dies oder jenes, bei Vokalwerken durch den Text angeregt ist, in die Form hinein. Manchmal ist die Empfindung gering und kaum zu entdecken in dem Reichtum formaler Gestaltung, so namentlich bei früheren Werken Bachs. Erst allmählich wird er freier und, wie wir sagen, gehaltvoller, die Formen locken gleichsam seine Seele heraus, so daß sie immer offener ihre Schönheit und Kraft und Wunderlichkeit vor uns ausbreitet. So kommt es, daß der Gehalt bei Bach mit der Form untrennbar verwachsen ist und sich auf keine Weise von ihr abstrahieren läßt. Seine Seele schwingt in musikalischen Rhythmen und Intervallen, seine Kunst ist seelenvoll gemachte Form. In schlechten Zeiten der Kunst ist es anders. Das Primäre ist der Gehalt: eine Seelenregung (Gefühl oder Gedanke) entsteht im Künstler und verlangt nach Aussprache, aber diese Seelenregung entsteht nicht in einer künstlerischen Form, nicht als künstlerisches Gebilde; der Künstler sucht erst hinterher eine Form, um sie auszusprechen. Er wählt, vergreift sich vielleicht und kann, auch wenn er richtig wählt, niemals das notwendige Verhältnis zwischen Form und Gehalt herstellen, das dem klassischen Kunstwerk eigen ist. Nur bei einem unvollkommenen Stande der Kunst hat der Kritiker recht, wenn er sagt, der Künstler habe dies und jenes zum Ausdruck bringen wollen, und wenn Goethe selber etwa sagt, er habe im Egmont das Dämonische darstellen wollen, so ist das hoffentlich ein Irrtum. Man muß wünschen, daß er gar nichts als gewisse Begebenheiten hat darstellen, daß er ein Drama über einen bestimmten Stoff hat schreiben wollen, in dem dann vielleicht das Dämonische zum Ausdruck gekommen ist. Mindestens sollte man Bach mit derartigen Zumutungen verschonen; er hat keine Titanenkämpfe oder Engelreigen oder moralische und religiöse Gefühle komponieren wollen, sondern Tokkaten, Konzerte, Kantaten usw. Wie viel höher der Künstler Bach steht als der Künstler Goethe, liegt ja freilich auf der Hand. Nicht daß dies Goethes Schuld wäre und es ihm an künstlerischen Qualitäten mangelte: er hatte sie im

höchsten Maße; er hatte spezielle, z. B. ein angeborenes Erzähler- und Verstalent, und er hatte die grundlegende schöpferische Fähigkeit, d. h. sein Erleben verdichtete und gestaltete sich von selbst zu künstlerischen Gebilden. Aber diese Eigenschaften konnten nicht rein zur Erscheinung kommen, sich nicht auf natürliche Weise miteinander verbinden, weil die unmittelbare Sicherheit der Form fehlte; wogegen Bachs künstlerische Persönlichkeit ohne Mühe und Zwang auf dem festen Grunde formaler Meisterschaft sich entfaltete. Die Mittel, wie er sie übernahm und fortbildete, versagten ihm niemals den Dienst; sie gewährten ihm die Möglichkeit, bis an die Grenzen seiner Natur zu gehen, so wie später Beethovens Formen stand hielten und stark genug waren, auch die unmäßigen Ergießungen in feste Kunstwerke zu bannen. Freilich sind sie bei Beethoven nahe daran zu zerspringen, und die Nachfolger haben sich mit logischem Instinkt an die Zerstörung dessen gemacht, was er zum Wanken brachte. Schon Bach, das muß gesagt werden, neigt sich dem Extrem zu. Bei ihm liegt die Gefahr nicht im Gewalt-samen wie bei Beethoven, nicht im Barocken wie bei Schumann, sondern in der Wollust der Nuance, wenn man mir den Ausdruck gestattet. Er liebt ein bodenloses Versinken in die überreiche, überzarte Welt seiner ungeheuer verästelten Natur; deshalb neigt er zum Raffinement, einem gefährlichen Gegner klassischer Kunst. Vielleicht ist er niemals wirklich raffiniert, sondern nur delikat, aber er streift nicht selten die Grenze. Manchmal findet jedoch seine Delikatesse auch wieder die naivsten Töne, wie sie nur aus einer geraden, starken Seele kommen können, und man darf nie aus dem Auge verlieren, daß die künstlerische Erscheinung Bachs im ganzen eine vollkommen intakte war. Er ist das höchste Gebilde deutscher Kunst und viel zu gut dazu, als Leckerspeise für überreizte moderne Gaumen zu dienen. Man muß gegen den Bachkultus der Gegenwart protestieren, soweit er durch krankhafte und unkünstlerische Empfindungen veranlaßt ist, seien diese nun christlicher Art oder richten sie sich z. B. auf das Fremdartige und scheinbar Raffinierte seiner künstlerischen Ausdrucksweise.

Händel ist die ergänzende Natur zu Bach, in allem entgegen-gesetzt gerichtet, aber wie er die Frucht der langen Bemühungen des deutschen Kunstfleißes. Man schätzt ihn heute gering, nur zum Teil mit Grund, wie mir scheint; den nervösen Bachschwär-

mern fehlt in der Regel der Sinn gerade für die großen Eigen-
schaften Händels. Man kann Händel einen Abkömmling der
oben beschriebenen weltmännischen Musiker nennen. Er war
Opernkomponist, hatte ein reiches, wechselvolles Leben, war
mehrere Jahre in Italien und lebte dann dauernd in England, wo
er in hochgeachteter Stellung als weltberühmter Komponist starb.
Die engen Verhältnisse, in denen Bach lebte, wären für ihn Qual
und Tod gewesen; er strebte ins Weite und brauchte, um zu
gedeihen, eine an Anregungen und Erfolgen reiche Existenz.
Man kann nicht sagen, daß seine Abhängigkeit vom Ausland viel
größer gewesen wäre als die Bachs. Bach war in Berührung mit
Italien und Frankreich und ohne jede autochthone Beschränktheit
und Dünkelhaftigkeit. Er ließ mit Freude auf sich wirken, was
zu ihm drang, da er nicht selbst an der Quelle studieren konnte.
Händel schrieb zwar italienische Opern und Kantaten, hielt sich
in ihnen wie in seinen Instrumentalwerken direkt an italienische
Vorbilder, bewahrte aber durchaus seinen deutschen Charakter.
Seine Natur war bei großer Stärke und Konsequenz von einer
Beweglichkeit, die Bach abging, jeder Lage und Anforderung
sofort gewachsen, als Künstler leicht und frei sich gebend,
sprudelnd von Erfindung, unaufhaltsam in der Durchführung,
ein Dramatiker, kein Lyriker wie Bach. Seine dramatische Rich-
tung geht auf das Sinnenfällige; er liebt die schöne Linie, ist
festlich und rauschend. Es fehlt ihm alle Neigung, durch Er-
schrecken und Betäuben zu wirken wie Wagner etwa; seine Tragik
ist nicht lastend und durch festbannende Ausführlichkeit quälend.
Sein frischer, ins Helle strebender Geist weht über Tiefen des
Schmerzes hin, ohne sie kennen und ermessen zu wollen. Er
hat Kraft und Reichtum der Charakteristik, vermeidet aber auch
dabei jede nicht unbedingt gebotene Nuancierung und Vertiefung.
Er ist oberflächlich, sagt man; ich glaube, er ist lucid. Seine
kristallene Klarheit zu beurteilen sind wir vielleicht nicht im-
stande. Daß er oft nicht auf seiner Höhe ist, muß man zugeben;
seine Natur hatte wohl bei aller Großheit irgendwo einen Bruch,
ähnlich wie Mozarts Natur. Es scheint, daß diese Art Mensch
in Deutschland nicht gelingt. Ihnen fehlt etwas, das luciden
Naturen des Südens, wie Sophokles oder Raffael, nicht fehlt; ihre
Klassizität versagt an irgendeinem Punkte, den festzustellen ich
hier nicht versuchen will. Vielleicht gibt man dies bei Mozart
nicht zu; mir scheint aber, was ihn uns zugänglicher und liebens-

Erster Teil.

würdiger macht als Händel, ist einerseits seine uns näherliegende Form, andererseits seine Biegsamkeit und Nachgiebigkeit. Er nimmt vieles auf und macht es zu Musik, was ihm im Grunde fremd ist, während der männlichere Händel den ausschließenden Konsequenzen seiner Natur keinen Fuß breit weicht. — Es gibt noch einen anderen rein künstlerischen Grund, der Händel hinter Bach zurückstellt. Händel beherrscht wie Bach die Technik vollkommen und ist in allen Zweigen der damaligen Musik Meister; aber er ist mehr Virtuose als Handwerker. Er benutzt die Mittel, weil er wirken will, nicht weil er sie liebt; er versenkt sich nicht in sie mit der Verehrung, die Bach den Formen widmet. Bach hat fast sämtliche musikalischen Formen weitergebildet und allen technischen Fragen die größte Aufmerksamkeit geschenkt; man denke an die Temperierung des Klaviers oder an die Erfindung einer neuen Violenart. Händel hat nichts Wesentliches zur Vervollkommnung der Formen und anderen Kunstmittel getan; auch sein Oratorium ist formal nichts Epochemachendes. Bach war der größte Lehrer seiner Zeit und hinterließ fast die ganze jüngere Generation als seine Schüler. Von Händel ist keine Schule ausgegangen; er hatte weniger Interesse für das, was nach ihm kam.

Wie es aber auch mit der Bedeutung beider Männer stehen mag, sie gehören zueinander und schließen eine große musikalische Entwicklung ab, in derselben Weise wie Josquin, Palestrina und Orlandus Lassus die vorangegangene Epoche krönten. Die wichtigste Form, die durch sie zur Blüte kam, ist das kirchliche Gesangswerk, dessen Stil durch ein Zusammenwirken der Motette und der Oper gebildet worden war; eine zweite Form ist das instrumentale Konzert, das mit einigen gringeren Formen zusammen die Instrumentalmusik zu einem ersten Höhepunkt führte. Es lag in beiden Naturen, wie wir sahen, neben der großen konstruktiven Fähigkeit und Neigung etwas Destruktives, das vorwärts, aber auch abwärts wies. Sie ließen es jedoch nicht mächtig werden; die Kraft und Sicherheit ihrer organisierenden und erhaltenen Instinkte blieb ausschlaggebend. Ihre Nachfolger gingen einen Schritt weiter. Auch sie sind noch keine Revolutionäre, die von Freiheit reden und Zerstörung wollen, aber ihr Naturell drängt sie unmerklich von der Beschränktheit und Gehaltenheit ab und nähert sie dem Unbegrenzten und damit der Desorganisation. Sie sind den großen Neuerern des 17. Jahrhunderts zu vergleichen; sie schauen vorwärts, nicht rückwärts, und sind im

Begriff, das alte sichere Land preiszugeben, um ungewisser Entdeckungen und Eroberungen willen.

Mozart und Beethoven, wenn ich ihre Vorläufer Gluck und Haydn hier beiseite lassen darf, sind das zweite große Paar unserer musikalischen Blütezeit. Sie haben hinreißender und verführender vielleicht, eindringlicher auf jeden Fall als Bach und Händel die deutsche Seele in Musik gesetzt. Bekanntlich gingen sie nicht von diesen aus, wenn sie auch indirekt von ihnen abhängen. Die Musik trieb damals so viele Schößlinge nebeneinander, daß auch die größten zusammenfassenden Naturen nicht alles umspannen konnten, sondern je nach dem Ausgangspunkt auf verschiedene Wege und zu verschiedenen Zielen kamen. Mozart fand die italienische Oper, die Scarlatti in die Bahn des bel canto geleitet hatte, zu virtuosischer Oberflächlichkeit ausgeartet vor und sah die französische Oper und ihren Fürsprecher Gluck nach der entgegengesetzten Richtung gehen, die auch zur Einseitigkeit führen mußte. Er brachte beide zu einer Einheit, die den höchsten Punkt darstellt, den die Oper als künstlerisches Gebilde bis dahin (und auch bis heute, wie mir scheint) erreicht hatte. Dadurch schloß er eine zweihundertjährige Entwicklung ab. Zugleich aber barg seine Oper Elemente in sich, die ihre feste schöne Form zersetzen und einer neuen Entwicklung zum Anstoß dienen mußten. In dieser Entwicklung stehen wir noch heute, ohne daß ein Ende abzusehen wäre. Die psychologische Vertiefung der Oper war das Zersetzungende. Mozart fand Anfänge charakterisierender Musik vor, wurde aber der erste, der sie methodisch verwertete. Die Handlung, die Charaktere und die Situationen durch die Musik zu erklären und psychologisch auszuschöpfen war sein Ziel. Damit aber ließ sich die Gestaltung der Oper als eine Aneinanderfädigung von in sich geschlossenen Gesangsteilnummern nicht in Einklang bringen. Der Konflikt, der entstand, blieb bei ihm noch latent; er liebte zu sehr die gerundete Form und war zu fein und gründlich gebildet, als daß er dem neuen Prinzip ohne weiteres das Kunstwerk hätte opfern wollen. Aber seine Erben kannten diese Bedenken nicht mehr. Wir sind heute nicht gewöhnt, Mozart als Charakteristiker zu nehmen, sehen in ihm vielmehr den reinen Musiker, dessen Natur der psychologischen Vielseitigkeit und Verinnerlichung widerstrebt. Das liegt aber daran, daß wir auf seiner Bahn beständig fortgeschritten sind. Weil wir ihn überboten haben, erscheint uns, was seine

Stärke ist, eher als seine Schwäche, während wir Einfachheit und leichte Formenbeherrschung, da sie uns fremd und abhanden gekommen sind, als sein eigentliches Wesen empfinden. Deshalb treten für uns diese Eigenschaften in den Vordergrund. Sie gehörten aber nicht Mozart besonders an, waren vielmehr seinem ganzen Kreise eigentümlich, über dessen Geschmack er durch seine Bestrebungen sich erhob. Man frage nur seine Zeitgenossen über Figaros Hochzeit und Don Juan. Da war niemand, der von Tändelei und dankbaren Arien sprach, sondern man war erstaunt, ja zum Teil unwillig über den Charakteristiker, der die Kunstmittel auf so neue kühne Weise benutzte, dramatisches Feuer namentlich in die Ensemblesätze brachte und das Orchester durch Verstärkung und ausgiebige Verwendung zu einem so wichtigen Faktor machte, wie er in der Oper noch nie gewesen war. Überdies muß man im Auge behalten, daß Mozart nicht zum vollen Ausleben gekommen ist. Als er seinen Vorbildern über den Kopf gewachsen war und immer selbstgewisser seinen eignen Weg ging, hatte er nur noch zehn Jahre zum Leben übrig. Er nutzte sie aus, so gut er konnte; aber wer will sagen, wie weit er gekommen wäre, wenn er noch 30 Jahre länger Zeit gehabt hätte, seine Natur zu erweitern und zu vertiefen und seine beste Kraft in den Dienst des Dramas zu stellen?

Beethoven, auf Haydn und Mozart gestützt, brachte eine andere Entwicklung zum Höhepunkt und zu einem scheinbaren Abschluß: die selbständige Instrumentalmusik. Er vereinigte alles, was Italien und Deutschland auf den Gebieten der Kammer- und Orchestermusik geleistet hatte. Das Klavier hatte durch Änderung der Anschlagsmechanik und durch Vergrößerung einen neuen Charakter bekommen; die Streichinstrumente waren in den letzten hundert Jahren erstaunlich fortgeschritten; für das Orchester wuchsen Interesse und Verständnis. Die Deutschen hatten für Instrumentalmusik, absolute Musik, wie man sie auch nennt, eine besondere Vorliebe bekommen; sie fühlten ganz richtig, daß die intensivste Musik die ist, der kein begriffliches Moment zu Hilfe kommt. Auch fanden sie bei den Instrumenten reiche Gelegenheit, ihrer Neigung zum Erfinden, Probieren und Verbessern nachzuhängen; der Instrumentenbau wurde zu einem bestimmenden Teil der musikalischen Entwicklung. Dazu kam, daß die Instrumentalmusik große Freiheit und unbegrenzten Reichtum in der Form ermöglichte; es gab keine Schranke als die

Leistungsfähigkeit des Instruments und des Spielers, die beständig vergrößert wurden; wogegen die Vokalmusik immer den Text einerseits und die menschliche Stimme in ihrem beschränkten, nie zu erweiternden Umfang andererseits zu berücksichtigen hatte. Es war die kompliziertere umfänglichere Seele, die sich instrumental aussprechen wollte, und es war die Form der Sonate, in der sie das vollkommenste Ausdrucksmittel fand. Die Sonate war vermutlich aus dem Konzert erwachsen, wurde durch Haydn und Mozart fertig ausgebildet und von Beethoven in aller ihrer Tiefe ausgeschöpft und, wie es scheint, auch verbraucht. Nach ihm hat sie zwar noch vielen guten Kompositionen zum Dasein verholfen, ist aber nicht mehr weiterentwickelt worden. Die modernen Symphonien oder gar die symphonischen Dichtungen kann ich als Fortbildungen nicht gelten lassen. — Die Sonate ist, wie ich meine, die größte formale Leistung der deutschen Musik. Sie steht noch höher als die Fuge, weil sie reichhaltiger und umfänglicher ist. Das Prinzip ist ein uraltes: Verarbeitung eines Themas durch Imitation, Umformung und Kontrapungierung. So waren im Grunde schon die altniederländischen Kompositionen gebildet; doch machte jede Zeit etwas anderes aus dem Prinzip, das seiner Natur nach unerschöpfliche Variationen zuließ. Bald war man strenger, bald loser; bald legte man das Gewicht auf das Thema, bald auf seine Behandlung, und beides, Thema und Behandlung, konnte auf das mannigfachste gestaltet werden. Die Fuge war eine besonders strenge Form und stellte an Fähigkeit und Übung des Musikers die höchsten Anforderungen; die Sonate war freier und ließ dem Naturell mehr Raum. Ein genauerer Vergleich beider Formen, der viel Licht bringen könnte, würde uns hier zu weit führen. Was die Fuge leisten konnte, zeigt etwa das Kyrie in Bachs H moll-Messe; wie hoch die Sonate getrieben werden konnte, kann man am ersten Satz der neunten Symphonie sehen. Dort das ernste geschlossene, hier das reichhaltige, die mannigfachsten Bildungen zulassende Bauwerk. Die Sonate bedeutete für Beethoven viel mehr als für Haydn und Mozart, und auch mehr als die Fuge für Bach oder Händel. Er verdankt ihr, daß er ein großer Künstler geworden ist und kein wüster Geselle, der zwischen Himmelsstürmerei, Gefühlsüberschwang und Hoffnungslosigkeit sein resultatloses Leben verzehrt. Es ist wundervoll zu sehen, wie der unbändige Strom in dem Bett dieser Form gehalten wird, die ihm Richtung und ge-

sammelte Kraft gibt; ohne sie würde er über das Feld sich ergießen, sich verlieren, sich aufreihen. Man sieht bei Beethoven, was Formen bewirken können; sie heben alles in die Höhe reiner Kunst und streifen doch kein Atom von dem Blütenstaube der verletzlichsten Natur ab. Die Sonate — ich darf die anderen Formen übergehen — ließ ihm das Maß von Freiheit, das er zur Entfaltung seiner Kraft nötig hatte. Sie ermöglichte ihm, von einem festen Punkte aus einen weiten Umkreis zu durchstreifen, ohne sich zu verirren; sie holte die Schätze aus den verborgenen Winkeln seiner scheuen Seele hervor; sie ließ ihn das Problem lösen, das niemand für lösbar gehalten hätte: das Streben ins Unbegrenzte künstlerisch, d. h. in freiwilliger Begrenzung, auszudrücken. — Das Zersetzen der Beethovenschen Musik lag außer in dem Gehalt, der zur Revolution aufzufordern schien, im instrumentalen Stil. Soviel Beethoven zu seiner Vervollkommenung beitrug, er brachte ihn nicht entfernt auf die überhaupt erreichbare Höhe, sondern wurde wie Mozart nur der Anfang einer neuen Entwicklung. Deren Ziel ist vielleicht nie zu verwirklichen, und ist in jedem Fall ein unkünstlerisches. Seine erste Etappe ist, die Individualität jedes Instruments kennen zu lernen und zur Charakteristik schrankenlos zu verwenden.

Mit Mozart und Beethoven ging die klassische deutsche Musik zu Grabe. Ob sie wieder auferstehen wird, kann heute niemand sagen. Wir stehen, rein musikalisch betrachtet, unter dem zwiefachen Zeichen des ererbten Besitzes: der erhalten und gestützt wird, der vertan und ruiniert wird. Einige kleinere Formen, darunter der moderne Tanz und das Sanglied, wurden noch gebildet. Beide gingen aus der sogenannten Liedform hervor, die ebenso alt ist wie das Prinzip der Fuge und Sonate, aber nicht wie jene eine konstruktive Kraft im großen Sinne besitzt. Ersterer brachte mancherlei Gutes hervor, konnte aber seiner Natur nach keine große Bedeutung gewinnen und hatte die Neigung, in eine zu tiefe Sphäre herabzusinken. Letzteres suchte die Arie und das Sanglied des 18. Jahrhunderts zu vereinigen, ließ aber die Form, die das da-capo-Prinzip der Arie und Strophe und Vers dem Sanglied gegeben hatten, fahren, ohne einen Ersatz zu finden. Das Lied von Schubert an bis heute schwebt als Kunstform in der Luft, soweit es nicht strophisch gebaut ist. Die Musik wird weder durch den Text gebunden, was bei strophischer Lyrik das Natürliche wäre, noch durch ein musikalisches Prinzip, sowie man

die Liedform verläßt. So kam das Sanglied auf dasselbe hinaus wie die Oper: auf einen Ruin der Musik als Kunst. Sie gibt sich selber preis, mißachtet die Gesetze, die sie selbständig gebildet und entwickelt hatte, und wird eine Magd außermusikalischer Tendenzen. Dies war bekanntlich das ungewollte Ziel der Wagner-schen Oper. Wagner, über den ich nur sage, was in unserem Zusammenhang nötig ist, hat das große Verdienst, die deutsche Musik aus einem kleinlichen Epigonentum herausgerissen zu haben, in das sie zu versinken drohte. Er brachte eine scheinbare Erneuerung der deutschen Musik, wollte ihr eine neue Aufgabe und eine neue Form geben, die, wie er träumte, nicht nur die gesamte Musik, sondern auch die anderen Künste in sich aufnehmen sollte. Er erfüllte aber keine dieser Verheißungen, und erschwertete, als sich die Welt aus seinem Bann zu befreien anfing, die Würdigung seiner wahren Leistungen, die in einer Beschleu-nigung und Vertiefung der musikalischen Entwicklung bestehen. Diese Entwicklung hat er nicht geschaffen, sondern fand sie vor, er hob sie aber zu einer ungeahnten Ausdehnung und Macht. Sein Drama ist keine Form, sondern, als musikalisches Gebilde, die Auflösung jeglicher Form; seine Technik hat die Ausdrucks-mittel ungeheuer bereichert; sein Gehalt ist, wie Nietzsche sah, die moderne Seele, womit denn freilich die Tendenz zum Klassischen an sich ausgeschlossen ist. Seine Stellung zur Musik als Hand werk und als Kunst ließe sich der Stellung Bachs als eine genau antipodische gegenüberstellen.

Was seit Wagner musiziert wird, klingt einem als ein arges Durcheinander ins Ohr, aus dem man hin und wieder ein paar verheißungsvolle Töne, als Grundton aber leider einen Kultus der Wüstheit heraushört. Man will bis ans Ende des einmal eingeschlagenen Weges gehen. Darin zeigt sich Konsequenz und ein viel tieferes Verhältnis zur Musik, als der häufige Geschmacks-wechsel, den wir in den litterarischen Moden erleben, zur Poesie verrät. Die große Gefahr, der diese Konsequenz uns aussetzt, ist jedoch, daß die deutsche Musik im Sande der Virtuosität und im Meere der Gestaltlosigkeit ein Ende nimmt. Anzeichen gibt es dafür. Andererseits hat aber die Musik bei uns viel größere Hilfskräfte zur Verfügung, als die anderen Künste, namentlich dadurch, daß die Vorbilder ihr unmittelbar vor Augen stehen. Es bedarf nur einer Sammlung des unzweifelhaft noch immer vorhandenen konstruktiven Künstlersinnes. Vielleicht kommt

Erster Teil.

von außen ein Anstoß; vielleicht muß Deutschland noch einmal in die Schule gehen und sich von seinen eigenen Schülern, die es jetzt im Norden und Süden, im Osten und Westen hat, einen Ausweg aus der Sackgasse zeigen lassen, in die es sich verrannt hat. Doch wer will sagen, was die Zukunft uns bringt!

DIE

Die Mus
geschi
unermüdlich
Freude und
zelle Versuc
keit ankäm
Es ist merk
der Kunst v
lerisches Ge
in allen Betr
von einer
kann. Offe
Künstler u
oder auch
ästhetischer
redet oder
mangeln, w
den Sinn fü
Es scheint,
und Reden
primitivster
und allgeme
chen. Wie

einmal
die es
n Aus-
nt hat.

III.

DIE DEUTSCHE PROSA.

Die Musik ist eins der hellsten Kapitel der deutschen Kunstgeschichte, die Prosa eins der dunkelsten. Dort ist durch unermüdliches Streben etwas erreicht worden, auf das wir mit Freude und Stolz zurückschauen dürfen; hier sieht man nur einzelne Versuche, die mit Mühe gegen Torheit und Gleichgültigkeit ankämpfen, so daß kaum die ersten Schritte getan sind. Es ist merkwürdig, wie unabhängig die verschiedenen Zweige der Kunst voneinander sind. Man sollte meinen, echtes künstlerisches Gefühl müßte, wenn es überhaupt vorhanden ist, sich in allen Betätigungen eines Menschen verraten, da es doch nur von einer künstlerischen, d. h. organisierten Natur ausgehen kann. Offenbar ist es nicht so; offenbar kann man teilweise Künstler und teilweise Barbar sein. Man kann in der Musik oder auch in der bildenden Kunst feines Verständnis für alle ästhetischen Erfordernisse besitzen und, wenn man schreibt, redet oder liest, nicht nur eines entwickelten Geschmacks ermangeln, was bei einseitiger Ausbildung erklärlich wäre, sondern den Sinn für künstlerische Wertung überhaupt vermissen lassen. Es scheint, man hat bei uns noch nicht entdeckt, daß Schreiben und Reden ein Teil der Kunst ist. Und doch gehört es zu ihren primitivsten Zweigen; es ist geknüpft an die ursprünglichste und allgemeinste geistige Verrichtung des Menschen, das Sprechen. Wie die Schmückung des Körpers und der Gerätschaften

Erster Teil.

doch wohl der Anfang der bildenden Kunst ist, so die geschmückte Rede die Grundlage oder wenigstens eine Grundlage der Poesie; die andere wird man auf lyrisch-musikalischem Gebiet suchen. Bei den Griechen sieht man die Redekunst von Anfang an blühen und gedeihen, jeden Höherstrebenden sich um sie bemühen, jeden im Klaren sowohl über ihren Wert wie über ihre Ziele. Das Schreiben, zunächst ein Mittel, der Rede weitere und dauerndere Wirksamkeit zu geben, wurde allmählich ihr gefährlicher Konkurrent. Das Altertum ließ beide friedlich und zu gegenseitigem Nutzen nebeneinander wirken; die neuere Zeit aber entzog der Redekunst fast allen Boden, ohne jedoch, wenigstens in Deutschland, der Kunst des Schreibens zu geben, was sie jener nahm. In Frankreich verlernte man das Reden nie ganz und bildete das Schreiben zu hoher Vollkommenheit aus; in Deutschland aber blieb das Reden, trotzdem die Kanzel Gelegenheit gab es zu üben, eine fremde Kunst, der nur Vereinzelte sich zu nähern suchten, und der Prosa erging es wenig besser, obgleich unzählige Schriftsteller unzählige Prosaschriften zu Markte brachten und noch bringen.

Seit einiger Zeit ist das Interesse für sprachliche und stilistische Fragen allgemeiner geworden. Nicht nur den Dichtern, die sich der Prosa bedienen, sondern auch anderen Schriftstellern, gelehrt und ungelehrten, kommen Gedanken über die Form prosaischer Schriften, über die Vorbedingungen eines würdigen Stils, über Natur und Bedeutung der sprachlichen Ausdrucksmittel. Das ist erfreulich, kann aber nur Segen bringen, wenn sich zu den Gedanken das persönliche Streben nach ihrer Verwirklichung gesellt. Mit Theorien ist wenig getan; wir sind mit Betrachtungen über Dinge, die vorwiegend theoretisch sind — ausschließlich sind es hoffentlich keine —, derart überladen, daß man Grund hat, wo es auf die Praxis ankommt, die Theorie soviel wie möglich ruhen zu lassen. Ein Buch über die Gesetze der Sprache und des Stils hat vom Gesichtspunkt der Kultur aus weniger Wert, als eine gut geschriebene Seite über einen beliebigen Gegenstand. Denn Kultur ist doch Können, ist doch Umsetzen des geistigen Erwerbs in die Tat, nicht endloses Vermehren von Kenntnissen und Erkenntnissen. Nur soweit es für die Praxis unbedingt nötig ist, sollte man daher über das Schreiben theoretisieren. Die kleinen Beobachtungen, die ich hier mitzuteilen versuche, haben lediglich praktischen, keinen

theoretischen oder historischen Zweck. Sie wollen Verständigung mit denen suchen, die in derselben Lage sind wie ich: nach Stil strebend und über den Weg zu ihm Klarheit suchend.

Es gibt zwei Arten von Schriftstellern (die Redner lasse ich jetzt außer Betracht): solche, die sich mit der Form Mühe geben, und solche, die sich keine Mühe geben. Die letzteren tun dies mit oder ohne Prinzip. Im zweiten Falle ist über sie kein Wort nötig, man soll sie in ihrer Unschuld gewähren lassen. Tun sie es mit Prinzip, so pflegen sie der irrtümlichen Meinung zu sein, daß man genau so schreiben müsse, wie man spricht, damit man natürlich bleibe. Der Ausdruck müsse von selber kommen und ebenso, wie er sich einstelle, aufs Papier gebracht werden; wer lange überlege und wähle, verliere die Sicherheit und Ursprünglichkeit im Ausdruck. Jedes Schriftstück habe das Ziel, den Eindruck einer im Moment entstehenden Auslassung zu machen, so daß selbst mißglückte Wendungen, Unklarheiten und übereilte Gedanken nicht immer zu tilgen seien; denn sie vermehren den Eindruck des Improvisierten und erhöhen den Reiz des Niedergeschriebenen. Hierhin gehören die Causeurs, die sich besonders unter Kritikern und Romanschreibern finden, aber nicht die gebildeten unter ihnen, sondern die groben. Ein feiner Causeur, wie Heine etwa, berechnet die Effekte seines scheinbar nachlässigen Stils aufs genaueste, weiß aber die Spuren der abwägenden Sorgfalt zu verwischen. Heines Leichtigkeit und Grazie, in Prosa wie in Versen, beruht weniger auf Improvisation als der umständliche Ernst mancher Periodenbauer. Man verwechselt wieder einmal Natürlichkeit und Naturalismus. Wie es nun einmal mit der deutschen Prosa steht, ist Natürlichkeit nur durch höchste Kunst als Resultat langer Übung erreichbar. Außerdem soll der Schriftsteller keineswegs danach streben, überall als Improvisor zu erscheinen; er soll etwas Fertiges hinstellen, das nur in ganz seltenen Fällen vielleicht den Eindruck des Unvorbereiteten, Unfertigen machen darf. Die Mühe, die er aufgewendet hat, darf niemals sichtbar sein; tilgt er aber Unvollkommenheiten nicht, um unmittelbarer zu wirken, so kann er höchstens von Barbaren Lob ernten. Etwas anderes ist es, wenn jemand, um die Lebhaftigkeit der Darstellung zu erhöhen, sich den Anschein gibt, als ob sein Gedanke und dessen sprachliche Fassung während des Schreibens erst entstünde und sich entwickelte, so daß er etwa Fragen stellt, auf die er zunächst

keine oder falsche und ungenügende Antworten gibt und erst allmählich, durch allerhand Einwände und Weiterbildungen zu dem scheinbar unbeabsichtigten Resultat gelangt. Nietzsche meinte freilich, man solle seine Gedanken, nicht das Denken der Gedanken mitteilen, was als allgemeine Regel auch gewiß richtig ist; aber Ausnahmen sind gestattet und langweiligen Schriftstellern sogar zu empfehlen.

Nun ist den Naturalisten des Stils wie anderen Naturalisten eins zuzugestehen: das Streben nach Aufrichtigkeit. Wer einfach empfindet, schaut und denkt, und ebenso einfach eine Begebenheit schildern, einen Gedanken oder eine Empfindung aussprechen will, findet in der deutschen Schriftsprache große Schwierigkeiten. Sie röhren, wie schon öfter betont worden ist, zum großen Teil daher, daß die Deutschen nicht die Sprache sprechen, die sie schreiben, daß ihnen das Schriftdeutsch nicht die Muttersprache, sondern eine fremde Sprache ist, in die sie erst übersetzen müssen, was sie sagen wollen. Man spricht in Süddeutschland Dialekte und in Norddeutschland allerhand Jargons, die von der Schriftsprache noch weiter entfernt sind als der Schlafrock vom Frack. Wer aber den Frack anzieht, um Dinge auszusprechen, die im Schlafrock entstanden sind, setzt unvermeidlich eine feierliche oder eine unglückliche Miene auf; er wird unaufrichtig oder fängt an zu stammeln oder benimmt sich so, wie es für das Hauskleid, aber nicht für das Staatskleid paßt. Daher der Protest der von Zeit zu Zeit auftauchenden Dialektdichter und Schriftsteller im Straßenjargon; ihr kräftiges Naturell will den unmittelbaren Erfahrungen treu bleiben und das Künstlerische, das aus jedem Stoff, also auch aus dem nächstliegenden zu gewinnen ist, herausholen. Sie fühlen aber, daß durch eine Übersetzung das Beste verloren geht, und wollen lieber Barbaren als affektiert sein. Wäre die Schriftsprache ein ebenso natürlicher Erwerb ihrer Seele wie die Erfahrungen, die sie ausdrücken wollen, so könnte weder von Dialektdichtungen, noch von rohen hochdeutschen Produkten die Rede sein; denn die Erfahrungen würden sich von Haus aus in der Schriftsprache kristallisieren und durch die Aufzeichnung nichts von ihrer Ursprünglichkeit einbüßen. Sie hätten nur Vorteil vom Niederschreiben, nämlich den, in die Sphäre der Kunst gehoben zu werden, von der sie nun ein für allemal ausgeschlossen sind. Was die Dialekte von der Schriftsprache unterscheidet und ihre

Verderblichkeit für den hochdeutschen Stil ausmacht, sind nicht so sehr die Satzkonstruktionen, die ja nur im Alemannischen bedeutend abweichen, als namentlich der Klang und Gang der Sprache, der für den Schriftsteller das Wesentliche ist. Auf die paar Phrasen und Worte, die man beim Sprechen, aber nicht in der Schriftsprache braucht, kommt gar nichts an. Der Sprechende wird sich immer etwas gehen lassen; das ist natürlich und in der Ordnung, war auch im Altertum nicht anders und ist in Frankreich nicht anders. Wer schreibt, nimmt sich mehr zusammen und hebt sich über die gewöhnliche Sprechweise hinaus. Aber welch ein Unterschied im Verhältnis zur Volkssprache dort und hier! Wie nahe stehen Cicero oder Voltaire dem mündlichen Ausdruck, wie fern ein deutscher Romanschreiber oder gar Gelehrter!

Es gibt aber Leute, die uns Deutsche deshalb preisen und es für keinen Schaden, vielmehr für einen Gewinn halten, daß der Schreibende ein künstlich angeeignetes Material unter den Händen hat; denn dadurch sei er gezwungen, auf sich acht zu geben, seinen Stoff gut zu beherrschen und dem Ausdruck eine Sorgfalt zu widmen, die er doch sonst nicht nötig hätte. Leider kann man nicht leugnen, daß dies vielfach zutrifft: die Schriftsteller würden sich keine Mühe geben, wenn ihnen die Sprache nicht Schwierigkeiten machte. Das beweist aber, glaube ich, ein ähnliches Verhältnis zur Kunst, wie es ein Hund zur Reinlichkeit hat, den man ins Wasser wirft. Schopenhauer beklagt in demselben Sinne den Rückgang des Lateinschreibens: es habe das Interesse für Stil überhaupt aufrecht erhalten. Traurig, daß er nicht ganz unrecht hat, daß in der Tat die eigene Sprache nur ernst genommen wird, weil man eine andere ernst nehmen muß. Aber es geschieht auch dann nicht einmal; denn wer schreibt ein grausigeres Deutsch als unsere Lateiner? Ich meine, man soll das Interesse direkt auf die deutsche Schriftsprache richten, von Kindheit an einen möglichst großen und sicheren Fonds von Sprachfähigkeit sammeln und nicht wie die Kinder verachten, was einem vertraut ist. Es spukt in deutschen Köpfen eine seltsame Anschauung von der Kunst. Man möchte ihr einen recht fernen Platz von der Alltäglichkeit geben; man empfiehlt, sich nur selten mit ihr abzugeben, weil man dadurch ein besserer, ehrlicherer Künstler werde; man findet es opportun, Fresken oben an der Decke anzubringen, weil die Mühe, sie zu beschauen, ihre Wirkung ver-

tiefe. Wie weit dies für den Liebhaber richtig ist, will ich nicht untersuchen; er mag recht tun und ist in der Regel auch gezwungen, die Kunst auf den Sonntag zu verlegen. Daß es für den Künstler falsch ist, bedarf keines Beweises. Wer nicht Tag und Nacht mit seiner Kunst lebt, bleibt Dilettant. Gegen die künstlerische Tätigkeit als eine berufsmäßige zu eifern, scheint mir ganz verfehlt. Es mag als seltene Ausnahme vorkommen, daß jemand ein wirklicher Schauspieler ist, wenn er zum erstenmal die Bühne betritt; aber auch ihm ist dann seine Kunst nicht vom Himmel gefallen, sondern er hat sie unbewußt geübt; sein Leben ist, ohne daß er es merkte, seine Bühne gewesen. Und ähnlich steht es mit anderen Kunstmäßigkeiten.

Niemand wird leugnen, daß die Kenntnis fremder Sprachen großen Wert für den Stil in der Muttersprache hat. Sie dienen der Klärung, Vertiefung und Bereicherung des Begriffsschatzes, wie Schopenhauer sah, da keine Sprache einen eigenen Ausdruck für jeden Begriff hat und die Beziehungen der Begriffe untereinander verschieden empfunden und ausgedrückt werden. Außerdem verfeinern die griechische und die lateinische Sprache durch ihre logische Exaktheit und ihren Reichtum an grammatischen Formen das Sprachgefühl. Schließlich muß ein deutscher Prosaiker fremde, antike oder wenigstens französische, Autoren in der Ursprache lesen, um seinen Geschmack und sein Urteil zu bilden. Zu vermeiden aber ist, was in Deutschland nicht immer vermieden wird, daß man über den fremden Sprachen die eigene versäumt. Der normale Gymnasiast beherrscht wohl die lateinische, aber oft nicht die deutsche Grammatik; Stileigentümlichkeiten fremder Sprachen werden der eigenen aufgezwungen. Wir alle haben die verheerenden Wirkungen des sogenannten Übersetzungsdeutsch am eigenen Leibe erfahren. Der Knabe wird in einer Zeit, wo alles darauf ankäme, ihn in der Muttersprache heimisch und sicher zu machen, durch ein Gewirr fremdländischer Stile geführt, das ihn in die vollkommenste Unsicherheit bringen muß. Er, der noch nicht imstande ist, das Einfachste und ihm am nächsten Liegende klar und angemessen auszudrücken, soll die verschiedensten Autoren, prosaische und poetische, in seine Sprache übersetzen, die er nicht beherrscht, soll etwas Unverstandenes oder wenigstens Fremdartiges mit fremden unbekümmerten Mitteln reproduzieren. Der Lehrer, der zuweilen nicht weniger steuerlos ist als der Schüler,

ich nicht
auch ge-
äß es für
nicht Tag
Gegen die
n, scheint
orkommen,
um ersten-
unst nicht
eübt; sein
sen. Und

Sprachen
Sie dienen
fsschatzes,
Ausdruck
iffe unter-
t werden.
ne Sprache
grammati-
a deutscher
e, Autoren
sein Urteil
land nicht
Sprachen
rscht wohl
; Stileigen-
aufgezwun-
des soge-
hren. Der
ihn in der
ein Gewirr
kommenste
nstande ist,
ar und an-
toren, pro-
die er nicht
ens Fremd-
ieren. Der
er Schüler,

pflegt ihm die unlösliche Aufgabe entweder dadurch zu erleichtern, daß er ihn zur Nachbildung der fremden Stile, d. h. zur Vergewaltigung des deutschen Stils veranlaßt, oder dadurch, daß er Anleitung zum wirklichen Übersetzen gibt, worunter die Wiedergabe in gutem Deutsch zu verstehen ist. Letzteres ist richtig gedacht, aber unmöglich durchzuführen, weil es eine Geschicklichkeit und geistige Reife voraussetzt, die kein Knabe haben kann. So wird denn beides, der Autor und die deutsche Sprache, gemißhandelt und ein unzulänglicher und falscher Begriff von beiden gepflanzt. Die Folgen für den deutschen Stil sind traurige; das natürliche Sprachgefühl hat sich nicht entwickeln können, sondern ist erstickt und irre geleitet; der Glaube an Schwulst und Geziertheit als die Kennzeichen des guten Stils ist an seine Stelle getreten. Daß dazu gerade die antiken Schriftsteller helfen müssen, die das Muster von Einfachheit und Natürlichkeit sind, ist wunderlich genug. Aber der Schüler kommt gar nicht zum Verständnis der Originale; er denkt nicht in der fremden Sprache, sondern in der Übersetzung, die stets unnatürlich klingt.

Hier liegt eine Wurzel der perversen Vorstellung, daß es vornehm sei, sich ungewöhnlich und geschraubt auszudrücken. Diese Meinung ist weiter verbreitet als man ahnt; sie wird durch die allgemeine Unbildung in Dingen des Stils genährt. Der Gymnasiast und die höhere Tochter, sowie ein großer Teil derer, die eins von beiden waren, sind einig in der Bewunderung des unnatürlichen oder, wie man es nennt, des schönen Stils. Man denkt sich unter einem guten Schriftsteller einen solchen, der alles recht hochtrabend darstellt, blumige Phrasen anwendet und lange Perioden bildet. Einfach sagen, was man zu sagen hat, gilt nichts. Daß Voltaire oder Mérimée große Schriftsteller sein sollen, scheint unbegreiflich; denn bei denen geht alles natürlich und prosaisch zu; sie spreizen sich nicht, zieren sich nicht, scheinen im Gegenteil einen Abscheu vor dem Auffälligen, dem Besonderen, kurz dem Vornehmen zu haben. Wo ist nur die Schönheit und die Vornehmheit bei ihnen, die man bei gewissen deutschen Autoren doch mit Händen greifen kann? Auf diese Frage wird man die Antwort schuldig bleiben müssen. Denn wie will man durch Gründe nachweisen, daß ein großtuerisches und affektiertes Betragen nicht vornehm ist?

Der Geschmack an der Periode weist deutlich auf die Alten

Erster Teil.

zurück. Man findet ihn heute etwas seltener als früher, was ohne Zweifel erfreulich ist. Nicht, daß die Periode an sich zu verwerfen wäre, auch dann nicht, wie ich meine, wenn sie den Leser nötigt, stehen zu bleiben und einen Satz zweimal zu lesen, um ihn logisch und ästhetisch zu verstehen. Aber die Periode muß natürlich sein und natürlich wirken; der Schriftsteller muß sie schaffen, nicht künstlich zurechtmachen. Bei den Alten sind die Perioden der Ausdruck vollendet Herrschaft über Sprache und Gedanken; sie bauen mit künstlerischer Freiheit Satzgefüge, die ihre ästhetische Rechtfertigung haben. Bei den deutschen Schriftstellern ist leider das Umgekehrte die Regel; sie machen Perioden, wenn sie ihre Gedanken und deren Ausdruck nicht beherrschen, wenn Simplizität ihnen unmöglich ist, oder auch wenn ihr schlechter Geschmack die Simplizität verschmäht. Ja wenn es architektonisch gedachte Gestaltungen wären, die doch dem Sinn des Deutschen entsprechen müßten! Aber es sind oft nichts als zusammengekehrte Worthäufen. Gewöhnlich kommt eine Periode so zustande: der Autor schreibt einen leidlich durchsichtigen, aber unzulänglichen Satz hin und schachtelt dann allerhand hinein, um die Mängel auszugleichen: hier einen Nebensatz, dort ein paar Epitheta, dort eine Parenthese. Er fragt nicht, wie dies im ganzen wirkt, ob sich alles natürlich zusammenschließt, oder ob es nur äußerlich aneinander geleimt ist. Ein Satz aber muß vorsichtig behandelt werden; wie er geboren ist, soll er in der Hauptsache bleiben; ist er mißlungen, so möge man ihn wegstreichen und durch einen anderen ersetzen. Denn ein mißgestaltetes oder verkrüppeltes Wesen ist noch nie dadurch schöner geworden, daß man ihm mit einem künstlichen Fuß oder einem Glasauge oder einer Perücke nachgeholfen hat. Die Prophylaxe ist auch beim Schreiben der beste Arzt. Man sorge für sorgfältige gesunde Ausbildung, so wird man schlechten und kranken Produkten vorbeugen.

Die deutsche Sprache ist ein wunderbares Material, aber schwer zu handhaben und noch unfertig. Sie hat viel Ausdrucksfähigkeit, viel Klang, wie wir an der Lyrik sehen, die mit den einfachsten rhythmischen Mitteln große unmittelbare Wirkungen erzielt. Ihr fehlt die trockene einfache Prägnanz der romanischen Sprachen; sie paßt zu dem langsamen, vielfältigen Charakter des Deutschen. Man sollte aber ihre natürliche Schwerfälligkeit nicht noch durch die Satzbildung erhöhen, sondern, wie es

namentlich Nietzsches Streben war, möglichste Klarheit und Schärfe anstreben, auf die Gefahr hin, einigen korrekten Umständlichkeiten entsagen zu müssen. Der Periode geht am besten jeder aus dem Wege, der auch nur ein wenig Neigung zur Unklarheit und Weitschweifigkeit hat und nicht leicht mit sich zu Ende kommt. Ein deutscher Nebensatz, das bedenke man, ist in der Regel schwerfälliger als ein französischer oder lateinischer; er gefährdet den ruhigen, geraden Gang des Gedankens, hält auf, unterbricht, während die kleinen Sätzchen oder gar die Infinitiv- und Partizipialkonstruktionen des Griechischen und Lateinischen ohne weiteres mit unterfließen. Die deutschen Worte sind lang und konsonantenreich, sie haben etwas Haftendes und Zögerndes an sich, das man nicht durch unnötige Häufung noch steigern sollte. Mehrere Adjektiva zu einem Substantiv stellen, mehrere Substantiva oder mehrere Verba hintereinandersetzen, ist nicht ratsam, da eins das andere beeinträchtigt und Begriffs- und Bilderklumpen entstehen, die den Leser ungebührlich beschweren. Manchmal freilich ist dergleichen nicht zu vermeiden, weil es den deutschen Worten an Bestimmtheit fehlt. Wir haben zu wenig eindeutige erschöpfende Ausdrücke, an denen andere Sprachen so reich sind. Will man mit vollkommener Klarheit etwas aussprechen, so muß man einen Köcher voll Wortpfeilen verschießen, von denen jeder ungefähr, keiner ganz trifft. An bildlichen Wendungen, die die Dinge veranschaulichen und umschreiben, sind wir überreich, aber an direkten Ausdrücken, die sie nennen, arm. Man legt den Finger auf einen Punkt, um ihn zu bezeichnen; wir ziehen einen Kreis herum, und lassen ihn den Leser innerhalb des Kreises suchen. Ich fürchte, die Bildlichkeit der Wendungen nimmt noch zu. Man kann beobachten, wie einfache Stammworte mehr und mehr durch Umschreibungen, die freilich volltonender sind, ersetzt werden. Sollte auch hier die Meinung zugrunde liegen, daß Phrasen und Wülste den Stil vornehmer machen? Man will die Dinge nicht bei ihren kurzen Namen nennen, sondern durch schöne Worte aufputzen, vielleicht, wie Schopenhauer meint, um die Hohlheit und Unwichtigkeit dessen, was man sagt, zu verdecken, vielleicht, wie Nietzsche meinen würde, um die häßliche Wirklichkeit zu idealisieren.

Schopenhauer weist noch auf einen anderen Fehler: daß der Deutsche ungern nacheinander sagt, was er zu sagen hat, sondern

alles auf einmal herausbringen möchte. Dieser Unart verdankt ebenfalls ein Teil der Perioden seine Entstehung. Da der Leser immer nur einen Gedanken auffassen kann, wird er die anderen überhören, wenn man mehrere sich kreuzende in einen Satz zwängt, oder er wird ermüden bei der Arbeit, sie auseinander häkeln zu müssen, um jedem gerecht zu werden. Der Autor kann ohne Furcht, langweilig zu werden oder der Logik zu nahe zu treten, die Gedanken aufeinander folgen lassen, auch wenn sie nicht alle gleich wichtig sind und einer vom andern abhängt. Er kann auch die Seitengedanken, die die Entwicklung nicht fördern, sondern zur Erklärung, Begründung oder Erweiterung der Hauptgedanken dienen, grammatisch gleichordnen; der Leser wird sie ohne Mühe im richtigen Verhältnis zueinander und zu den führenden Gedanken empfinden. Straffheit des Stils und Straffheit der Gedanken ist sehr wohl vereinbar mit einer gelassenen Ausführung und ungezwungenen Satzbildung, was am besten die antiken Schriftsteller beweisen. Freilich ist hierbei eins erforderlich, was die Alten besaßen und wir Modernen häufig nicht besitzen: der sichere Blick für das Wesentliche und die unbedingte Rücksichtslosigkeit im Abstoßen des Überflüssigen, Ablenkenden. Man darf nicht alles geben wollen was man hat, sondern muß auswählen. Das gilt für den Erzähler ebenso wie für den Denker und Beschreiber. Ein paar Worte charakterisieren oft besser als die genaueste Ausführung; denn auf die Anregung und Lenkung der Phantasie und Denkfähigkeit des Lesers kommt doch alles an. Man soll ihn mitschaffen lassen, nicht jede Einzelheit eines Bildes, jedes Beispiel, jede Nuance eines Gedankens ihm vorwegnehmen. Solche überladenen Darstellungen haben nicht nur etwas Schleppendes; sie gefährden auch die Einheitlichkeit des Dargestellten. Der Leser wird verwirrt, wenn man ihn zwingt, eine Masse von kleinen Zügen in ein Bild aufzunehmen und sie miteinander zu verknüpfen, oder wenn man ihm jeden Ausblick zeigen will, den ein Gedanke gewährt: auf seine Herkunft und seine Folge, seine Ergänzungen und Begrenzungen, seine Feinde und Freunde. Die Alten gaben ruhige, eindrucksvolle Bilder und verzichteten auf Nuancen und Seitenblicke, die es stören könnten. Sie liebten nicht das Hin- und Her hüpfen, das uns zur zweiten Natur geworden ist, gewiß nicht, weil wir reicher, sondern weil wir unsicherer und unruhiger sind.

Hiermit hängt das Zitieren zusammen, das nachgerade zu einer Krankheit geworden ist. Wir können kaum noch einen Gedanken direkt sagen, ohne Beziehung auf irgend jemand, der denselben oder einen ähnlichen oder den entgegengesetzten ausgesprochen hat. Der Autor läßt seinen Blick nach allen Richtungen umherschweifen, während er spricht, statt ihn fest auf seine Sache zu richten, und zwingt den Leser, ein Gleiches zu tun. Dessen Interesse ist notwendig geteilt zwischen dem Redenden und demjenigen, auf den sich jener beruft. Er will beide verstehen, einen durch den anderen kontrollieren, ihr Verhältnis richtig abschätzen und vergißt darüber die Beurteilung der Sache selber, um die es sich handelt. Auch Bilder und Wendungen werden bevorzugt, die irgendwann schon gebraucht sind. Sogar die Büchertitel sind oft Zitate, z. B. Nietzsches „Götzendämmerung“. Brocken aus allen Sprachen werden hineingemischt. Dichterworte schwirren durch die Luft, bald direkt zitiert, bald nur angedeutet, bald im eigentlichen Sinne gebraucht, bald auf den Kopf gestellt. Das nennt man heute den geistreichen Stil. Er ist so eingerissen, daß er dem oben beschriebenen schönen Stil den Rang abzulaufen droht. Wie mag er entstanden sein? Gewiß hat die Gelehrsamkeit, die bei allem, was sie sagt, die ganze Vergangenheit übersieht und den neuen Ausspruch in die historische Reihe einordnen will, großen Anteil daran, auch die Abneigung sich mit fremden Federn zu schmücken, auch die Neigung mit seinen Kenntnissen zu prahlen; aber die Ausartung des Zitatentwesens haben wohl nicht die Gelehrten, sondern die Journalisten verschuldet, die sich interessant machen wollen. Bei Schopenhauer wirken die Zitate oft vorzüglich, sie klären und vertiefen wie Gleichnisse, die er ebenfalls mit so viel Glück gebraucht. Auch hat der Autor Kraft genug, den Leser nicht loszulassen; die Aufmerksamkeit ist im Moment wieder bei der Sache und hat nichts von ihrer Intensität eingebüßt. Mit den letzten Werken Nietzsches steht es schon bedenklicher; er agaciert und irritiert den Leser gern durch überraschende Seitensprünge, Anspielungen und rapide Wendungen des Ausdrucks und des Gedankens. Doch ist sein Stil von so überlegener Kunst, daß er, wenn auch nicht vornimmt, doch aufs höchste zu bewundern ist. Aber man ahmt ihn allenthalben nach und hält sich, wie es zu geschehen pflegt, an seine Schwächen, nicht an seine Stärken. Jeder beliebige glaubt ein Recht auf dieselben und auf noch größere Kühnheiten zu haben, als

Nietzsche sich erlaubte. Leute, die auf Anstand halten sollten, gebärden sich wie Betrunkene oder wie journalistische Harlekins, denen man im Ernst nicht gram sein kann. Denn es ist ja das Gewerbe des Journalisten, zu unterhalten und zu fesseln, durch welche Bagatelle es auch sei; da kann er in den Mitteln nicht wählerisch sein und muß nach allem greifen, was seinem Geschreibsel einen angenehm prickelnden Geschmack von Geist und Überlegenheit verleihen kann. Aber was soll man sagen, wenn wirkliche Schriftsteller darauf auszugehen scheinen, die Nerven des Lesers zu reizen, Flimmern vor seinen Augen, Unruhe in seinen Gliedern zu erregen! Muß wirklich alles, was dem Autor einfällt, in seinem Elaborat vorkommen? Muß das Thema unter buntscheckigem Beiwerk und gehäuften Anspielungen begraben werden? Und wäre es noch ein Barockstil von der respektablen Art, wie er früher zuweilen geschrieben wurde! Aber das ist er nicht. Er ist einfach Unverständnis oder ist verwerfliche Zuchtlösigkeit. Diese Geistreichen lieben in der Regel die Periode nicht, vielmehr das Gegenteil. Sie gefallen sich in kurzen, achtlos hingeworfenen Sätzen, in Satztrümmern, in einzelnen Worten, ja in Gedankenstrichen, Punkten und Ausrufungszeichen. Die Grammatik wird mit derselben Geringschätzung behandelt wie der Gedankengang. Das Traurige aber an dem allen ist nicht nur, daß begabte Männer durch ein falsches Ideal verleitet schlechte Schriften produzieren, sondern daß durch dies Treiben dem deutschen Stil überhaupt Verderb und Ruin droht, ehe er sich noch hat entfalten können.

Man muß sich einmal die Frage vorlegen: was will der Schreibende? Zu welchem Zweck schreibt er? Offenbar um etwas mitzuteilen, sei es eine Begebenheit oder eine Situation, einen Gedanken oder ein Gefühl. Der Lesende soll etwas erfahren, muß also vor allen Dingen verstehen, was der Schreibende sagt. Der Vorgang ist ein wesentlich intellektualer. Will der Autor Gefühle in dem Leser erwecken, so kann er dies auch nur durch das Medium des Intellekts tun, nicht direkt. Der Redner und der Schauspieler sind besser daran als er; sie wirken nicht bloß durch den Inhalt ihres Vortrags, sondern auch unmittelbar durch Klang und Modulierung des Organs, durch Gebärden und Gesten, also durch Hilfsmittel, die dem Schriftsteller versagt sind. Freilich ist das Schriftstück ursprünglich dazu bestimmt, laut gelesen zu werden. Aber erstens stehen dem Vorleser jene Mittel in

viel geringerem Grade zu Gebote, denn Vorlesen ist abgeschwächtes Vortragen; zweitens ist das Lautlesen heute fast ganz abgeschafft. Der Schriftsteller wirkt nur noch durch tote Buchstaben, die vom Auge und vom kombinierenden Verstand aufgefaßt und in Begriffe, Bilder und schließlich in Gefühle umgesetzt werden. Nietzsche hat den Verfall des Rezitierens, das im Altertum die Regel war, sehr beklagt und den Mangel an Stilgefühl hauptsächlich daher geleitet, daß nur noch für das Auge, nicht mehr für das Ohr geschrieben würde. Man wird ihm nicht ganz Unrecht geben können und wird der Kunst des Vorlesens und Vorlesenhörens allen möglichen Vorschub leisten. Doch ist im ganzen wohl nicht viel zu ändern. Wir müssen uns mit der Tatsache abfinden, daß der heutige Leser mit den Augen und den geistigen Ohren liest, und darauf vertrauen, daß der innere Gehörsinn ebenfalls ästhetisch ausgebildet werden kann. In der Tat urteilen wir heute schon viel sicherer über den künstlerischen Wert eines Prosawerkes, vielleicht auch eines lyrischen, eines dramatischen oder musikalischen Erzeugnisses, wenn wir es für uns lesen, als wenn wir es vortragen hören. Gewohnheit ist eben doch eine große künstlerische Bildnerin. Mir scheint, die Anforderungen an den guten Schriftsteller sind höhere, wenn er nicht auf die Unterstützung des Vortragenden rechnen kann. Er muß noch fester die erste und oberste Pflicht, die sein Handwerk ihm auferlegt, im Auge behalten: absolute Deutlichkeit und Verständlichkeit. Der Leser hat zwar die Möglichkeit, einer unklaren Stelle mehr Aufmerksamkeit zu widmen und das Tempo der Lektüre beliebig zu variieren, während der Hörer ohne Aufenthalt vorwärts geführt wird; aber der Leser wandelt doch nur unter Schatten, die er sich selber zu plastischen Gestalten beleben soll. Er muß den Vortrag mitdenken, muß den Ton, das Tempo, die Schwere jedes Satzes, jedes Trennungszeichens richtig empfinden, um das Gelesene zu verstehen. Er braucht daher eine energischere Unterstützung durch den Autor, als wenn ein Vortragender vermittelnd zwischen beide tritt.

Der Autor will etwas mitteilen, sagten wir. Tut er dies in angemessener Weise, so ist er Künstler. Der ästhetische Wert einer prosaischen Aufzeichnung liegt in der sachlichen Vollkommenheit des Ausdrucks. Wer sich so ausdrückt, daß er erstens alles, was er sagen will, klar und restlos sagt und sich nicht mit Stammeln und Andeuten begnügt, wer zweitens das zeitliche, lo-

gische und Wertverhältnis der einzelnen Teile seiner Äußerung zueinander richtig darstellt und aufzeigt, hat Anspruch auf den Titel eines guten Schriftstellers. Hierbei ist von selbst eingeschlossen, was man gewöhnlich für die ästhetische Beurteilung allein in Rechnung bringt, ob der Autor die beste, für den Leser zugänglichste Form gewählt oder es ihm schwer gemacht hat, also ob er die bezeichnendsten Ausdrücke gefunden und die vollkommensten Sätze gebildet hat. Ja, wenn man den Begriff der sachlichen Vollendung tief genug nimmt, sind auch jene rein formalen Mittel eingeschlossen, über deren Wert die Alten so gut Bescheid wußten: die Aufmerksamkeit auf klangliche Wirkungen, die Wahl der Worte in Rücksicht auf ihre Dynamik, auf Abstufung der Vokale, auf Hiatus usw.; ferner die Einheitlichkeit in Ton und Tempo durch harmonische Bildung der Sätze, durch geschickte Nacheinanderordnung usw.; schließlich die Belebung durch Fragen, Antithesen und andere rhetorische Figuren. Sie alle dienen, richtig benutzt, der Sache, die der Autor mitteilt. Wie weit der gute Schriftsteller im Gebrauch derartiger Mittel geht, hängt von Geschmack und Neigung seiner Zeit und seiner selbst ab. Hat er ein Publikum wie das griechische im dritten und vierten Jahrhundert vor sich, so muß er den höchsten Ansprüchen an die Kunst der Darstellung genügen, um den Namen eines guten Schriftstellers zu verdienen, wobei es wenig ausmachte, ob sein Thema ein künstlerisches oder wissenschaftliches oder praktisches war. Schreibt er heute, so muß er sich klar darüber sein, daß seinen Lesern ein auch nur mäßiger Grad formaler Kunst überflüssig erscheint und Zweifel an seinem Ernst und seiner Gründlichkeit regemacht. Die Meinung geht dahin, daß wohl ein Romanschreiber ein wenig Acht auf seinen Stil zu geben habe, daß für einen anderen Schriftsteller aber, der etwa eine fachmännische Arbeit veröffentlichte, eine gute Darstellung belanglos oder gar hinderlich sei. Denn wozu? Ein Fachmann ist doch kein Virtuose! Nein, gewiß nicht; aber man irrt sich, wenn man meint, es sei eine klare und erfreuliche Darstellung ohne formale Qualitäten denkbar.

Erinnern wir uns, um uns das Muster eines guten Prosaikers vor Augen zu führen, etwa an Julius Caesar; ich meine jenen Caesar, den man, da er für Tertia geschrieben hat, als Sekundaner und Primaner bereits unter sich sieht. Caesars Kommentare haben, wie jedermann weiß, einen rein sachlichen Zweck. Es sind kurze Notierungen seiner Taten und Erlebnisse, nieder-



geschrieben einmal aus politischen Gründen, zweitens in der ausgesprochenen Absicht, die Einzelheiten nur eben festzuhalten und einer späteren ausführlicheren Beschreibung seiner Kriege die Unterlage zu geben. Die Bedingungen also für ein formal reizvolles Buch sind so ungünstig wie möglich. Und doch ist ein ästhetisches Meisterwerk entstanden; warum? Weil der künstlerische Takt, den der Schriftsteller und seine Zeit besaßen, von selber dazu führte, einen vollkommen beherrschten Stoff auf angemessene Weise zur Darstellung zu bringen. So erreicht Caesar bei aller Knappheit eine Anschaulichkeit der Schilderung, die man an blühenden Berichten neuerer Historiker nicht selten vermißt. Er weiß das Wesentliche und Unwesentliche gegen-einander abzuwägen, Licht und Schatten zu verteilen, die einzelnen Figuren seiner Bilder richtig zu gruppieren; weshalb modernen Erzählern zu empfehlen wäre, ihn unablässig zu studieren. Er beherrscht die Kunst, das Interesse wach zu halten, durch Abwechslung und Steigerung, durch rasche Fortführung und geschickte Zögerungen. Und er bleibt bei alledem natürlich und sachlich. Ebenso könnte man die Meisterschaft im sprachlichen Ausdruck nachweisen. Jeder Satz ist kristallen im Bau, sicher im Ton, bei aller Kürze ohne Manier. Man sucht vergebens nach Härten, über die man bei neueren Prosaikern zu stolpern gewohnt ist; man findet nichts, was herausfällt, was zu lang oder zu kurz ist. Man hat den reinsten Genuß und verliert doch keinen Augenblick das Bewußtsein, Kriegsnotizen zu lesen, die sich so anspruchslos geben, wie es für Notizen sich gehört. — Einen modernen Autor zum Vergleich heranzuziehen, wird nicht nötig sein. Jeder von uns mag seine eignen Schriften einer Musterung unterziehen, um über ihre Vorzüge oder Schwächen im Verhältnis zu dem Tertianerschriftsteller ins klare zu kommen.

So nötig und förderlich aber das Studium großer Stilisten des Altertums und Frankreichs (gewiß auch Englands) ist, eine genaue Kenntnis der deutschen Prosa wird dadurch nicht entbehrlich. Denn fremdländischen Werken lassen sich wohl die allgemeinen Gesetze des Stils entnehmen; aber sie können nicht über Einzelheiten der Schreibweise in einer anderen Sprache, über Satzbildung, Wortschatz usw. belehren. Der Schriftsteller muß sein Material kennen lernen und in die Tradition als Glied eintreten. Es kann nur zu dilettantischer Unnatur führen, wenn man die bisherige Entwicklung der deutschen Prosa ver-

leugnen und gleichsam neu anfangen wollte. Man kann auch nicht einzelne Stadien einer Entwicklung überspringen; nur natürliches Vorwärtsgehen kann uns wirklich vorwärts bringen. Es gilt deshalb, die Tradition fest und stetig zu machen, nicht sie abzubrechen. Je sicherer sie ist und je tiefer sie geht, desto weiter kann der einzelne, auf sie sich stützend, kommen, während heute nur hervorragende Begabung für Prosa mit Hilfe glücklicher Bildungsumstände die Hindernisse bewältigen und sich durchsetzen kann. Es nützt uns nicht viel, daß in anderthalb Jahrhunderten vier, fünf Deutsche zu einem leidlichen Stil gelangt sind, wenn das Niveau der deutschen Schriftsteller hinter den geringsten Ansprüchen zurückbleibt, die man an die Ausdrucksweise stellen muß. Gerade diejenigen, die durch ihren Stoff und ihre Persönlichkeit wenig einnehmen können, sollten anständig und gefällig schreiben lernen, sowie man in der Gesellschaft von einseitigen oder hohlen Menschen besonders gute äußere Formen erwartet, die das innere Manko ausgleichen können. Ich bin deshalb der Meinung, daß allen, die auf ihre Bildung bedacht sind, Gelegenheit geboten werden müßte, Schreibunterricht zu nehmen. Es wird heute so vieles gelernt, was nur die Kenntnisse und die Einbildung vermehrt; warum nicht lieber etwas, das der Zucht des Geistes zugute kommt, das ihm Herrschaft über sich selbst und Sicherheit nach außen und innen gibt! Eine geistige Schulung, die der leiblichen des Soldaten entspricht, fehlt uns vollständig. Daß sie nötig ist, kann niemandem zweifelhaft sein, der einen klaren Begriff von Kultur hat. Das Schreibenlernen wäre aber ein wichtiges Moment dieser Schulung und würde ähnliche Früchte tragen, wie das Studium der Redekunst im Altertum getragen hat. Man wird mir nicht einwenden wollen, daß auf unseren Gymnasien, Realgymnasien und anderen Schulen die Kunst deutsch zu schreiben hinreichend gelehrt würde. Erstens ist das Prinzip, das dort für die Stilübungen meist bestimmend ist, ein falsches, worauf Nietzsche schon vor 30 Jahren hingewiesen hat. Es handelt sich nicht darum, die Schüler „anzuregen“ und unreife Gedanken über Gegenstände aus ihnen heraus zu locken, die in der Regel weit über ihren Horizont hinaus gehen; wodurch nur der allgemeine litterarische Dünkel größer wird, der unserem Zeitalter eigen ist. Sondern es handelt sich darum, daß die Schüler lernen, einfache gegebene Dinge, die sie vollständig beherrschen, richtig und anständig auszudrücken.

Man tut, als wolle man Journalisten ausbilden und nicht Menschen, die gute Manieren haben, weil sie in geistiger Zucht gewesen sind, und Bescheidenheit haben, weil sie von den Schwierigkeiten der Kunst des Schreibens einen Begriff bekommen haben. Auch wenn aber die Stilanleitung auf den Schulen eine bessere werden sollte, kann sie doch nur den Boden bereiten für den Unterricht im reiferen Lebensalter. Sie ist Elementarunterricht, der unentbehrlich, aber nicht ausreichend ist. Erst der Erwachsene ist imstande, sich wirkliche Bildung anzueignen, formale wie materiale, geistige wie leibliche. Ich meine, es müßten an jeder Universität und anderen Hochschule Schreibübungen (und dazu auch rhetorische Übungen) abgehalten werden. Dieselben sollen nicht ästhetische Ergüsse der Lernenden zutage fördern, sondern jeden geschickt machen, an seiner Stelle als Kulturmensch zu leben und zu wirken. Demnach würde das Ziel sein, das der Schüler anzustreben hätte: eine künstlerische Persönlichkeit in seinen schriftlichen Mitteilungen auf natürliche Weise zur Erscheinung zu bringen, mögen diese Mitteilungen ihrem Stoff nach sein, welche sie wollen. Man sieht leicht ein, daß dies nicht durch Theorie oder durch das bloße Studium guter Schriftsteller erreicht werden kann, sondern daß ein wirklicher Unterricht wünschenswert ist. Die Regeln kennen ist wenig, sie anwenden ist alles. Darum ist sowohl Übung wie Unterstützung durch einen Lehrer nötig. Er sieht Fehler des einzelnen und zerstört rechtzeitig Irrtümer, die beim Selbststudium so leicht sich festsetzen. Sein Verdienst wird wie bei jedem höheren Unterricht in der Hauptsache ein negatives sein, denn das Positive muß der Lernende geben. Außerdem kennzeichnet sich ja der gute Stil wie das gute Betragen mehr dadurch, was man vermeidet als was man tut, weshalb Bücher über das Schreiben und Reden oft so viel Theoretisches und so wenig Besonderes zu sagen wissen, das für die Praxis wertvoll und dem Lernenden gerade in schwierigen Fällen hilfreich wäre.

Die Unterrichtswege, die bei solchen Übungen etwa einzuschlagen sind, und die Unterrichtsmittel, die für sie etwa zur Verfügung stehen, will ich ein andermal zu beschreiben versuchen. Die Schwierigkeit liegt, wie jeder sieht, nicht in ihnen, sondern in dem Mangel an Lehrern. Wir haben zwar Sprachgelehrte und Litterarhistoriker, aber Sprech- und Schreiblehrer zu entdecken wird schwer halten. Vielleicht richtet man zunächst

einmal einige Aufmerksamkeit auf die Verbreitung dieser Art Mensch und sucht ihre Wachstumsbedingungen zu erleichtern, die äußerlich und innerlich recht ungünstige sind. Weshalb äußerlich, ist ohnehin klar; innerlich aber deshalb, weil sie sich ihr Bildungsmaterial mit großer Mühe zusammensuchen und einen ungewöhnlich sicheren Takt haben müssen, um nicht alle die Fehler zu begehen, denen Weg- und Richtungssuchende zu erliegen pflegen. Wir sehen ja, auf wie falschen Wegen manche heutigen Schriftsteller gehen, die es sehr ernst nehmen, wie sie geistreich sein wollen statt wahr und anständig, wie sie an Äußerlichkeiten hängen bleiben, statt auf die Sache selber zu kommen. Hierfür erlaube man mir noch einige Beispiele anzuführen. Mir scheint, daß man die Forderungen des Stils hier und da ganz verkehrt auffaßt und ihre Verwirklichung auf falschem Wege sucht.

Die Sprache ist das Material des Schriftstellers, das er beherrschen muß, um mit ihm frei schalten zu können. Er muß ihr daher Sorgfalt und Studium widmen, wie jeder Künstler seinem Material zu widmen hat. Aber er darf darüber nicht zum Sprachphilologen und zum Schulmeister werden. Gewiß soll man korrekt schreiben und die sprachlichen und grammatischen Gesetze respektieren, aber man soll nicht meinen, durch Korrektheit eine deutsche Prosa erzeugen oder auch nur etwas Wesentliches für sie tun zu können. Ich kenne Leute, die ungeheuer korrekt und doch jedem Sprachgefühl hohnsprechend, also im eigentlichen Sinne falsch schreiben. Überdies, wo ist der Kanon? Die deutsche Grammatik und der deutsche Wortschatz sind nicht fest und fertig, sondern in beständigem Flusse begriffen. Das mag man beklagen und die Lateiner oder Franzosen um ihre im ganzen unveränderliche Sprache beneiden, aber ändern wird man nichts daran. Machtprüche, die Sprache solle so bleiben, wie sie jetzt ist, oder wie sie Goethe fixiert hat, haben wohl kaum Erfolg. So will man denn wenigstens die Fortentwicklung zugunsten der Logik und des grammatischen Formenreichtums beeinflussen. Man ist ungehalten, daß Nachlässigkeiten, Mißverständnisse und andere wenig einsichtige Mächte sich mit einem so herrlichen, fein erdachten Dinge wie die Sprache zu tun machen. Aber es war nie anders, wie die Geschichte der deutschen Sprache auf den ersten Blick zeigt. Von jeher sind Formen und Wendungen obsolet geworden,

falsche Analogien gebildet worden und wichtige Wortendungen durch Nachlässigkeit verloren gegangen, nicht erst, wie Schopenhauer zu meinen scheint, in seinem geschmähten Zeitalter. Goethes Sprache ist doch nur eine Stufe der Entwicklung, nichts Gegebenes und Endgültiges. Manche seiner Spracheigentümlichkeiten sind heute schon veraltet; sie erhalten zu wollen, scheint mir nichts anderes als eine schulmeisterliche Schrulle zu sein, die man einem großen Manne gern nachsieht, ohne sie jedoch mitzumachen. Je mehr das Verständnis für die Sprache wächst und allgemeiner wird, desto geringer mag ja der Einfluß der Dummheit und des Zufalls auf ihre Weiterentwicklung werden. Wir wollen es wünschen, und jeder mag an seinem Teile mitwirken, daß Sprachfehler unterbleiben oder sich nicht durchsetzen.

Ähnlich steht es mit der Bildung neuer Worte, wofür die Deutschen eine besondere Vorliebe haben. Es ist ohne Zweifel anmaßend und lächerlich, daß jeder sich das Recht nimmt, Worte zu erfinden oder neu zusammenzusetzen, während er viele vorhandene nicht kennt und sie voll auszunutzen nicht imstande ist. Nur wenn er etwas so Neues zu sagen hat, daß der Wortschatz nicht ausreicht, darf er Neubildungen versuchen und wird dies instinktiv als ein wirklicher Sprachschöpfer tun. Andererseits ist man, fürchte ich, im Irrtum, wenn man meint, die Worte, die sich darbieten, daraufhin prüfen zu müssen, wann, von wem und ob sie logisch und wohlautend gebildet sind. Nietzsche ereiferte sich z. B. über das Wort „selbstverständlich“. Nachdem es sich aber eingebürgert hat, kann ich nur Pedanterie darin sehen, wenn jemand es grundsätzlich vermeidet. Daß Journalisten viele moderne und häßliche Worte auf dem Gewissen haben, ist wohl richtig. Das einzige wirksame Mittel aber, dem zu steuern, scheint mir zu sein, daß man für eine bessere allgemeine Stilbildung sorgt. Warum lassen sich auch höher gebildete Kreise vom Pöbel ins Schlepptau nehmen und wenden selber ihr Interesse, wenn sie es überhaupt für den Stil haben, Nebensachen zu, statt Verständnis für die wichtigen Fragen zu bekunden! Zu den wichtigen Fragen aber gehört es, wie die Dinge liegen, nicht, ob man irgend ein Wort brauchen oder vermeiden soll, auch nicht, ob man Lücken in der Schriftsprache durch neue oder aus den Dialekten herübergewommene Worte ausfüllen oder die Sprache möglichst rein erhalten soll. Über Verfeinerung

Erster Teil.

und Bereicherung des Materials nachzudenken, und am besten nur auf Grund eines sachgemäßen Studiums nachzudenken, hat allein der ein Recht, der das Vorhandene zu verwerten weiß. Auch ist es kein Geheimnis, daß man mit einem reichen Material ein Stümper und mit einem geringen ein Künstler sein kann.

Dann kommt der Purist mit seinen Forderungen, von deren Erfüllung alles Heil abhängen soll. Es kann aber jemand, der allen Fremdwörtern aus dem Wege geht, trotzdem einen elenden Stil schreiben. Ich kann nicht einsehen, daß der rigorose Purismus der deutschen Prosa große Dienste leistet, wenn auch jeder zugeben wird, daß es nicht gut ist, deutsche Ausdrücke zugunsten fremder zu vergessen, wenn die letzteren nur den Vorzug haben, großartiger zu klingen. Man wird sich gegen eine Zeitströmung nicht wehren, die in den richtigen Schranken sich haltend, unter Umständen sogar die Kraft des Ausdrucks günstig beeinflussen mag. Schädlich aber werden die Übertreibungen des Purismus; sie gehen heute mitunter bis zur Tollheit. Schopenhauer weist mit Recht auf die üblichen Folgen hin, die das Verdeutschen der technischen Ausdrücke für die Klarheit und Einfachheit haben kann. Die deutsche Sprache neigt an sich zur Unklarheit und macht Schwierigkeiten, wenn man unzweideutige Begriffe in ihr ausdrücken will. Tilt man nun noch, ohne Vorsicht und Maß, die seit langem geprägten, oft allgemein europäischen Kunstausdrücke und setzt neugebildete deutsche Worte unserer Sprachreiniger an ihre Stelle, so entsteht ein Dunstmeer, in dem der Leserrettungslos umhertappt. Man hüte sich vor dem schlüpfrigen wenn auch verlockenden Gebiet der Wortbildung und strebe im Gegenteil danach, seine Sache mit den bekanntesten Wörtern in ihrer üblichen Bedeutung vorzutragen, mögen diese Wörter nun stammen, woher sie wollen. Man wird erstaunen, wie klar, wie vollständig, wie original man sich trotzdem oder vielmehr infolgedessen ausdrücken kann. Manches mag ja unscheinbar klingen und Ungebildeten alltäglich vorkommen, auch wenn es durchaus nicht alltäglich ist. Besser aber, seines guten Geschmacks wegen übersehen, als seines Ungeschmacks wegen gerühmt zu werden.

Und schließlich will man gar unserer Prosa von der Seite der Orthographie und Interpunktions her zu Hilfe kommen. Man streitet, verhandelt und denkt über diese Fragen nach, als ob es Kernfragen wären. Welch schiefe Bildung, welch

Unverständnis für das, was not tut, verrät sich darin! Eine gewisse relative Bedeutung mögen ja auch diese Dinge haben, aber man kann doch mit dergleichen Lappalien nicht den Anfang machen wollen. Man spricht von der Logik und Konsequenz, die unserer Orthographie und Interpunktionsfehlten und die man ihnen verschaffen müßte, sieht aber nicht, daß, wenn sie von Logik strotzen, der Stil trotzdem von Barbarei strotzen kann; wofür wir doch Beispiele haben, die abschreckend wirken sollten, aber auf Dilettanten besondere Anziehung auszuüben scheinen. Wie gleichgültig ist es im Grunde, ob man ein Wort so oder so schreibt, wenn man es richtig anwendet! Wie nebensächlich, ob man diese oder jene Interpunktionszeichen bevorzugt, wenn man seine Sätze richtig bildet! Für die Interpunktionsfehler läßt sich ja dies und jenes anführen. Sie kann die Klarheit des Inhalts heben und ist ja eingeführt worden, um dem Leser die Übersicht über die Beziehungen der Sätze und Satzteile zueinander zu erleichtern. Man soll aber nicht zu weit gehen und verlangen, daß das Verhältnis der Sätze bis zur feinsten Nuance in der Interpunktionsfehlung zum Ausdruck komme. Gewiß hat ein Komma an der einen Stelle eine wesentlich andere Bedeutung als an einer anderen; es verbindet hier, trennt dort, ist dort nachdrücklich, hier ganz leicht. Ebenso variiert die Schwere des Punktes erheblich. Aber will man noch mehr Zeichen einführen, oder soll das Lieblingszeichen der geistreichen Schriftsteller, der Gedankenstrich, für die Lücken einstehen? Das Streben geht heute dahin, dem Empfängenden oder Reproduzierenden so wenig Freiheit wie möglich zu lassen. Dem Schauspieler möchte man Vorschriften für jedes Wort, für jeden Schritt machen; ebenso nehmen in der Musik die Vortragsbezeichnungen überhand. Ich glaube, der Verfasser setzt zu wenig Verständnis voraus, oder aber er will die Mängel seiner Schöpfung verdecken und nachträglich gut machen, indem er durch äußere Hinweise dem Verständnis nachhilft. Ist seine Schöpfung gelungen, in sich fertig und ist sie außerdem das Produkt einer geraden, richtig empfindenden Seele, so braucht er sich um den Vortrag nicht viel Sorge zu machen. Die Alten lasen ganz ohne Interpunktionsfehler, sie hatten sie nicht nötig, weil sie natürlich schrieben und ihre Leser natürlich dachten und fühlten. Wenn der Leser nicht lesen kann und der Autor hinkt, Gliederverrenkungen macht oder das Versteckspielen liebt, so sind allerdings wegweisende

Erster Teil.

Zeichen unentbehrlich. Man wird aber auch hier am besten tun, sich an das Überlieferte und Eingebürgerte zu halten. Die übliche Interpunktions ist für jeden Schriftsteller ausreichend und, wie ich meine, sehr fein und logisch erdacht. Sollte jedoch einer den Drang in sich fühlen, die Interpunktions für seinen Gebrauch zurechtzustutzen und etwa mit Gedankenstrichen Aufwand treiben, und sollte ein anderer durch Einschränkung oder gänzliche Verzichtleistung auf Interpunktions seinem Herzen Luft machen wollen, so mag er in Gottes Namen tun, was ihm Freude macht. Nur soll er nicht meinen, der deutschen Prosa einen Dienst damit zu leisten.

DIE K

Die bilden
einer V
bedürfen. D
weiteres zug
sicher für al
werden nur d
lebendig. W
nicht fertig;
Wirkung. I
Schaffens m
Musik und I
hatte er im C
Und er nah
werden; bei
ein anderes
Gedächtnis s
rischen Kra
der Sänger
Zuhörer, un
des Improvis
und verschw

n besten
ten. Die
end und,
och einer
Gebrauch
d treiben,
iche Ver-
en wollen,
cht. Nur
nst damit

IV.

DIE KUNST DES VORTRAGS.

I.

Die bildenden Künste sind im Vortraile vor den redenden, weil sie einer Vermittlung zwischen Schöpfer und Genießenden nicht bedürfen. Die Tätigkeit des Schaffenden macht das Werk ohne weiteres zugänglich; sobald sie beendet ist, steht es da, ganz und sicher für alle Zeiten. Die Erzeugnisse der Musik und Poesie werden nur durch einen besonderen Akt und nur auf Augenblicke lebendig. Wenn der Schöpfer sie aus der Hand gibt, sind sie noch nicht fertig; erst dem Vortragenden verdanken sie Existenz und Wirkung. In primitiven Zeiten fiel in der Regel der Akt des Schaffens mit dem des Vortragens zusammen; der Sänger fand Musik und Dichtung, während er sang. Stoff und Kunstmittel hatte er im Gedächtnis, der Augenblick schuf aus ihnen das Lied. Und er nahm es wieder hinweg; es konnte nicht wiedererzeugt werden; bei einem neuen Vortrag wurde aus demselben Thema ein anderes Lied. Doch die Übung bringt Stetigkeit hervor, das Gedächtnis gewinnt den Vorrang vor der momentanen schöpferischen Kraft, weil es gleichmäßiger und zuverlässiger ist, und der Sänger lernt wählen und festhalten, was den Beifall seiner Zuhörer, und ausscheiden, was ihr Mißfallen erregt. Die Kunst des Improvisierens wird geringer, wenn die Tradition sicherer wird, und verschwindet fast ganz, wenn schriftliche Aufzeichnung der

Erster Teil.

künstlerischen Erzeugnisse an die Stelle mündlicher Überlieferung tritt. Bei uns gibt es in der Musik noch eine Art Improvisationskunst. Sie wurde zu den Zeiten der großen Musiker fleißig geübt und unter die unentbehrlichen Stücke der musikalischen Bildung gerechnet. Mit dem Verfall der kontrapunktischen Technik aber verfiel auch sie. Das sogenannte Phantasieren ist übrig geblieben, ein Herumturnen auf dem Klavier oder einem anderen Instrument, das als Übung des Spielers nützlich, als Ergießung des Komponisten selten wertvoll, meist bedenklich ist und im ganzen wenig mit der Musik als Kunst zu tun und gar keinen Einfluß auf sie hat. In der Redekunst ist das Improvisieren ebenfalls noch im Gebrauch und wird zu allen Zeiten wichtig und notwendig bleiben, wo rednerische Kämpfe auszufechten sind. Der Lehrende, der Festredner und der Kanzelredner können in Ruhe vorbereiten, was sie sagen wollen; wer aber einem Gegner antworten und über Gegenstände reden soll, die ihm kurz vor dem Aufreten erst bekannt werden, braucht Fähigkeit und Übung in der Improvisationskunst. Abgesehen von diesen Fällen ist heute die Kunst, aus dem Stegreif zu schaffen, erloschen. Das Produzieren und das Vortragen sind zwei getrennte Tätigkeiten geworden. Diese Trennung ist an und für sich nötig bei Kunstwerken, die nicht von einer, sondern von mehreren Personen vorgeführt werden. Der Sänger, der Redner, der Instrumentalvirtuose können in ihrer Person den Schöpfer und den Ausübenden vereinigen; beim Drama aber, beim Chortanz, beim mehrstimmigen Gesang oder Orchesterspiel sind eine Anzahl Menschen beteiligt, die ein fremdes Werk vortragen, das sie selber in der Regel nicht hervorbringen könnten und oft nicht einmal übersehen und abschätzen können. Um dies möglich zu machen, muß das Werk zunächst geschaffen und dann einstudiert und vorgetragen werden. Eine seltene Ausnahme bildet jener orientalische und altchristliche Brauch, einfache Sakralgesänge so vorzuführen, daß der Dirigent durch Handbewegungen Rhythmus und Tonhöhen angibt und der Chor dieselben aus dem Stegreif nachbildet. Doch wird es sich auch hier um bekannte Weisen gehandelt haben.

Menschen also und menschliche Fähigkeiten sind die unentbehrlichen Hilfsmittel, um ein poetisches und musikalisches Erzeugnis lebendig zu machen. Man kann sie das Material des Dichters und Musikers in dem Sinne nennen, wie Steine oder Leinwand die Mittel sind, mit deren Hilfe der bildende Künstler sein Werk

Die Kunst des Vortrags.

herstellt. Das Material des bildenden Künstlers ist berechenbar und beständig, das der redenden Künstler variabel und unberechenbar. Sie haben es nicht völlig in der Gewalt; die ausführenden Individuen bewahren eine gewisse Selbständigkeit ihnen gegenüber. Doch könnte man die großen Werke bildender Kunst zum Vergleich heranziehen, bei denen ebenfalls eine Anzahl Individuen einem nicht von ihnen ausgegangenen Plane dienstbar gemacht werden und also ihre Persönlichkeit neben der des Meisters zur Geltung bringen. Auch bei handwerksmäßiger Ausführung von Modellen oder Zeichnungen ist des Handwerkers Individualität nicht völlig auszuschalten, wenn sie sich auch nur in größerer oder geringerer Geschicklichkeit äußert.

Die Werke des Musikers und Dichters sind unzählige Male vorhanden, die des bildenden Künstlers nur einmal. Man kann auch ein Gemälde reproduzieren, aber die Vervielfältigungen sind dem Original nicht gleichwertig. Kopien, Kupferstiche usw. ändern stets ihre Vorlage; mechanische Nachbildungen können, auch wenn alle technischen Hilfsmittel in höchster Vollkommenheit gedacht werden, nur für einige Gattungen gleichen Rang mit dem Original beanspruchen. Und sollte es selbst gelingen, eine Statue, ein Bauwerk in mehreren gleichen Exemplaren herzustellen, so sind es doch immer nur eine beschränkte Anzahl, nicht beliebig viele. Bei einem musikalischen oder dichterischen Werk gibt es dagegen überhaupt kein Original; auch seine erste Aufführung durch den Schöpfer oder unter seiner Mitwirkung ist nicht Original gegenüber späteren, die etwa als Kopien zu bezeichnen wären. Der Schöpfer verwendet unvollkommene Individuen zur Vorführung, die ihre Eigenschaften in das Werk hineintragen, und ist, auch wenn er es selber vorträgt, von allerhand Zufälligkeiten abhängig. Eine andere Aufführung kann sich seinen Absichten mehr nähern als die erste und einen absoluten Maßstab gibt es überhaupt nicht. Wohl wird der Vortrag vom Künstler mitgeschaffen und ist nicht der Willkür des Vortragenden preisgegeben, aber diesen Vortragenden selber schafft er nicht mit; seine Macht reicht nicht so weit, seinen Willen ganz durchzuführen oder auch nur bis ins einzelne deutlich auszusprechen.

Der Vortragende also steht zwischen Urheber und Empfänger dichterischer und musikalischer Werke. Seine Aufgabe ist eine wichtige und dazu eine sehr eigentümliche. Er muß Künstler sein, denn er soll ein Kunstwerk vorführen und es dem Genießen-

Erster Teil.

den unmittelbar verständlich und eindrücklich machen. Und doch darf er die Hauptfähigkeit des Künstlers, die schöpferische, nicht besitzen oder während seiner Tätigkeit mindestens nicht anwenden, da er einem fremden Willen zu gehorchen und etwas Angelerntes wiederzugeben hat. Man sollte daher glauben, das reproduktive Talent fände sich selten. Das ist aber keineswegs der Fall. Begabung zur Vortragskunst ist sehr häufig, wenn auch oft nicht in dem Grade, der zur Ausübung des Schauspieler- oder Virtuosenberufs erforderlich ist, und wenn auch in vielen Fällen andre Eigenschaften mit dieser Begabung verbunden sind, die ihrer gedeihlichen Entwicklung im Wege stehen. Die Haupttugend des reproduktiven Künstlers ist wohl eine ursprüngliche menschliche Fähigkeit, die bei ihm einseitig ausgebildet und anders gerichtet ist. Es ist die Angleichung, die zunächst mit künstlerischen Absichten nichts gemein hat, vielmehr der Erhaltung und dem Fortkommen schwächerer Individuen dient. Ein Wesen, das sich nicht selbst bestimmen und für sich selbst eintreten kann, wird nach solchen suchen, denen es sich unterordnen kann; es wird, nach Art gewisser Tiere, in fremde Gestalten Lebens- und Empfindungsarten eingehen. Die schauspielerische Fähigkeit ist daher seltener in herrschenden Klassen als in dienenden, bei Männern seltener als bei Frauen. Andererseits gehört der Vortragende in jene abseits stehende Menschenklasse, die sich im Gegensatz zum normalen Menschen fühlt und von jeher einen Ausschuß menschlichen Seins und Wollens gebildet hat. Der Zauberer, der Gelehrte, der Priester sind ursprünglich Typen derselben Menschenklasse, doch erscheinen sie verehrungswürdig oder furchtbar, während jenem etwas Lächerliches oder Verächtliches anhaftet. Der Künstler hat von allem etwas, bald neigt er sich mehr auf die eine, bald auf die andere Seite und zieht jedesmal seinen Gehilfen, den nachbildenden Künstler, mit sich hinauf oder hinab. Die Achtung, die der Künstler genießt, ist eine wechselnde, die des Vortragenden richtet sich danach, ist aber fast stets eine geringere als die des Schaffenden. Hohe Ehrungen sind ihnen zuteil geworden und tiefe Erniedrigungen haben sie erfahren. Der Schauspieler und Virtuose unserer Tage kann seine Abstammung von den joculatoribus, dem fahrenden Volk des Mittelalters nicht verleugnen; bei den ehrbaren Leuten ist das Gefühl davon noch nicht ganz erstorben, wie aus manchen Anzeichen erkennbar ist. Neben

Die Kunst des Vortrags.

aller Hochschätzung, die sie heute genießen, und aller Beliebtheit, die sie stets besessen haben, findet sich noch immer der Nachhall jener Anschauung, daß ihr Gewerbe unehrlich und die es treiben vogelfrei seien. Doch müßte über alle diese Dinge ausführlicher gesprochen werden, als es hier möglich ist. Die Psychologie des Schauspielers ist ein ungemein lohnendes und interessantes Gebiet, was unter anderen Nietzsche betont und auch dargetan hat.

Die beiden Hauptfragen für uns sind der Unterschied des reproduktiven vom produktiven Künstler und die Stellung beider zueinander. Der Vortragende empfindet nach und bildet nach, was der Schaffende ihm vorlegt; aber auch dieser schafft nicht ohne Vorlage, sondern ahmt nach, was die Natur oder seelische Vorgänge ihm darbieten. Ein Objektives ist gegeben; der Künstler nimmt es auf und trägt seine Individualität hinein. Ebenso verfährt der Vortragende; Beobachtung und Erinnerung einerseits, persönliche Qualitäten andererseits sind für beide das Rüstzeug ihrer Tätigkeit. Wodurch also unterscheiden sie sich? Durch die Vorlage, wie mir scheint. Der Schaffende hat Rohstoff unter den Händen und verwandelt ihn in einen Organismus. Stücke und Einzelheiten fügt er künstlerisch zusammen und macht sie auf eine neue Art lebendig. Der Vortragende findet das Kunstwerk fertig vor; er hat es als solches darzustellen und zu beleben. Würde aber nicht damit der Vokalmusiker in die Reihe der Vortragenden gestellt? und ebenso der Arrangeur, der Übersetzer, der Kupferstecher, Kopist usw.? Auch ihnen dienen fertige Kunstwerke zur Vorlage. Aber sie stehen doch anders zu ihr; sie übertragen das Kunstwerk in eine andere Sphäre; sie wenden künstlerische Mittel an, die nicht in der Absicht des Schaffenden lagen, also ihnen allein angehören; während der Vortragende das natürliche Instrument des Schaffenden ist. Überdies muß man bedenken, daß bei der Vokalmusik in den meisten Fällen die künstlerische Form der Vorlage zerstört und diese nur als Rohstoff verwendet wird. Die neuere Kunstmusik hat das Verhältnis zwischen Poesie und Musik, wie es zu andern Zeiten bestand, nahezu aufgehoben. Verse und Reime werden bei der Komposition ignoriert, der grammatische und gedankliche Zusammenhang zerrissen, Schwere und Leichtigkeit der Silben nach musikalischen Rücksichten verändert. Im Rezitativ ist man achtsamer, in ariosen Partien macht man, was man will. Das dichterische Kunstwerk, das als Vorlage dient, gibt nur Stoff, Stim-

mung, Gelegenheit und Anstoß; das musikalische wird ein vollkommen anderes. An diesem Verhältnis ändert auch der Fall nichts, daß der Komponist seinen Text selber dichtet; Richard Wagners Bestrebungen, von wie richtigem Standpunkt sie auch ausgingen, haben keine Lösung der Schwierigkeit gebracht. Die sogenannte Programmusik steht ihrem dichterischen Vorwurf noch ferner. Denn wenn über ein lyrisches Gedicht oder ein Drama oder gar über ein Gemälde musiziert wird, ist doch die künstlerische Gestaltung desselben für das Musikstück völlig belanglos. Von den Fällen, wo natürliche Laute durch Instrumente nachgeahmt werden, Wind, Regen, Tiergeschrei, Geschützfeuer usw., sehe ich hier ab. Sie gehören in ein anderes Gebiet, haben außerdem in Zeiten guter Kunst ganz geringe, meist scherzhafte Bedeutung.

Der Kritiker nimmt eine besondere Stellung ein. Wenn er seine Aufgabe hoch genug nimmt, ist auch er Künstler und muß in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Er reproduziert Kunstwerke durch Erklärung und Beschreibung, urteilt, rückt an ihnen, wendet also schriftstellerische Mittel an, die ihrem Zweck nach außerhalb der Kunst stehen, aber durch die Art ihrer Verwendung in die Sphäre der Kunst gehoben werden können. Oscar Wilde hat fein und paradox über Begriff und Tätigkeit des Kritikers gesprochen.

Eine weitere Stufe nach der Aufgabe des Vortragenden bilden die oben erwähnten Fälle, wo ein Kunstwerk auf ein anderes Gebiet übertragen, also verwandelt wird, aber bei der Verwandlung erhalten bleibt, z. B. wenn ein Musiker ein Klavierstück für Orchester umschreibt, oder der Radierer aus einem Gemälde ein graphisches Kunstwerk macht. Er steht um so höher, je selbständiger er zu Werke gehen muß, je weiter sich seine Tätigkeit von der des Kopisten entfernt. Der Nachbildner mit mechanischen Mitteln hat mit der Kunst fast nichts zu tun.

Dem Vortragenden, um uns nun auf ihn zu beschränken, ist mit den letztgenannten Typen gemeinsam, daß er ein wirkliches Kunstwerk hervorbringt, aber mit Hilfe eines fremden, schon bestehenden, dem er Gehalt und in allen wesentlichen Punkten auch die Form entlehnt. Das Schwierige und sogar Widerspruchsvolle seiner Aufgabe ist die Verleugnung und zugleich die Beteiligung seiner Persönlichkeit. Je kräftiger seine Persönlichkeit ist, um so lebendiger und wirksamer wird sein Vortrag sein,

aber um so freier und ungenauer wird er auch sein, um so mehr wird er hinzutun und hinwegnehmen. Vollkommene Treue ist unvereinbar mit lebensvoller Gestaltung. Will der Vortragende Künstler bleiben, so darf er nicht völlig von sich absehen. Er kann es überdies nicht. Auch bei der größten Biegsamkeit seines Naturells behält er einen Rest von Unveränderlichkeit, der dem Eingehen in fremde Formen widerstrebt. Man kann beobachten, wie sich die Vortragenden von zwei Seiten aus dem unerreichbaren Ideal ihrer Kunst zu nähern suchen; die einen haben ein mechanisches Nachahmungstalent und durchdringen es mit seelischem Gehalt, die anderen haben individuelle Qualitäten und schöpferische Neigungen, beugen sie aber unter fremde Formen und Gesetze. Je nachdem sie sich auf die Seite des Persönlichen oder des Unpersönlichen neigen, lassen sich demnach die Vortragenden in zwei Klassen teilen; natürlich schließt weder das eine noch das andere ohne weiteres einen Tadel oder ein Lob ein. Die Persönlichen sind die Einseitigeren; sie können nur Autoren und Charaktere wiedergeben, die mit ihnen eine gewisse Verwandtschaft haben. Wo ihre Persönlichkeit nicht stark mitklingt, versagen sie. Sie pflegen Schwierigkeit mit der Aneignung der künstlerischen Technik zu haben, wollen alles mit ihrer Seele, nicht mit Gewohnheit, Übung und technischen Kniffen machen und neigen deshalb zum Dilettantismus. Sind sie Bühnenkünstler, so rünnieren sie sich in der Regel schnell, weil sie mit ihrer Kraft nicht haushalten. Doch sind sie oft hinreißender als die eigentlichen Mimen, die rein berufsmäßig spielen. Ist ihre Einseitigkeit so groß, daß sie nur wenige Vorlagen mit sich identifizieren können, so sind sie ungeeignet zum Beruf des Vortragenden. Diesen Fall findet man bei manchen produktiven Künstlern, die ihre eignen und fremde sehr verwandte Sachen ausgezeichnet, alle andern aber schlecht vortragen. Auch gibt es eine große Zahl begabter junger Leute beiderlei Geschlechts, die sich für das Theater geschaffen glauben, weil sie den starken Drang haben, sich selber und ihren inneren Reichtum der Welt vorzuführen. Sie mißbrauchen aber die Bühne und sich selbst, wenn sie ihre Seele nackt und unkünstlerisch darauf ausstellen. Goethes Wilhelm Meister ist über diese Dinge nachzulesen.

Die Unpersönlichen sind vielseitiger, oft allseitig. Sind sie Schauspieler, so pflegt der Ursprung ihrer Bühnenneigung in einer angeborenen Nachahmungsgabe zu liegen, die sie instinktiv

ausbilden; sie kopieren, was sie sehen, rein äußerlich wie die Affen, ohne Interesse für Sinn und Bedeutung des Kopierten. Sie kommen technisch in der Regel weiter als die Persönlichen und wissen, wenn sie geschickt genug sind, auch den Geist ihrer Rollen bis zu einem hohen Grade wiederzugeben. Meist sind sie auf den Brettern groß geworden und können sich kein Leben und Glück vorstellen, das nicht mit Theaterlampen, schönen Kostümen und Ovationen zusammenhängt. Das Talent zum Karikieren, also zum Komischen, findet sich ebenfalls häufiger bei ihnen als bei den Darstellern mit ausgeprägter Individualität. Vom Technischen pflegen auch die vielseitigen Sänger und Virtuosen auszugehen. Sie widmen sich diesen Berufen nicht, weil sie Verständnis und Begeisterung für einzelne Komponisten oder Werke besitzen, sondern weil sie geschickte Finger, einen langen Atem, eine laute Stimme haben. Oft sind sie unmusikalisch und bringen es trotzdem erstaunlich weit. Sie kopieren, wenn sie kein Verhältnis zu den Werken selbst finden, den Vortrag anderer Virtuosen, deren technische Eigentümlichkeiten sowohl wie deren Persönlichkeit, wodurch manchmal wunderliche Dinge, manchmal gar nicht üble Leistungen entstehen. Man hört öfter behaupten, sie gäben, weil sie in ihren Vorlagen völlig aufgingen, die Werke reiner wieder als die Obengenannten; das ist aber nur selten und in beschränktem Grade richtig. Denn absolut reine Wiedergabe existiert überhaupt nicht.

Wir kommen damit zur zweiten Frage, die die Stellung zum Schaffenden betrifft. Wie weit geht die Selbständigkeit des Vortragenden gegenüber seiner Vorlage? Er empfängt die Anweisungen des Autors, direkt oder indirekt, und hat sich soweit an sie zu halten, als nicht zwingende Gründe zur Abweichung vorliegen. Der Autor bestimmt den Vortrag im ganzen. Von Hause aus ist er ja selber der Vortragende oder der Hauptteilnehmer an der Aufführung; er kann also auch, was er schafft, selber ausführen. Sappho dichtete nicht nur, sondern vermochte ihre Sachen auch zu singen und zu spielen; ebenso Aischylos. Doch ergibt sich leicht, daß dem Schaffenden die natürlichen Fähigkeiten zum Vortrag abgehen, und allmählich entwickelt sich der heutige Zustand, wo der Dichter und Komponist nur wenig von dem ausführen kann, was er seinen Dienern vorschreibt. Das ist unbedenklich, solange es sich um zufällige Naturgaben, Organ, Gestalt usw. handelt, aber bedenklich, wenn ihm das technische

Können oder gar die geistige Beherrschung der Vortragsmittel fehlt. Der Dichter muß wissen, wie der menschliche Atem beschaffen ist, wie er seine Sätze zu bilden hat, damit der Vortragende richtig betonen, absetzen und sein Organ entfalten kann. Der Dramatiker muß die Bühne vor Augen haben und die Situationen, die Dekorationen und die handelnden Figuren der Möglichkeit und der günstigen Wirkung entsprechend verwenden können. Der Vokal- und Instrumentalkomponist muß Umfang, Charakter, Stärken und Schwächen der menschlichen Stimme in ihren verschiedenen Lagen und sämtliche Instrumente, die er benutzt, kennen. Ist das nicht der Fall, weiß der Autor nicht genau, wie das, was er hinschreibt, beim Vortrag sich ausnehmen wird, so bringt er sich um die Wirkung, fordert Eigenmächtigkeit und Gudünken der Vortragenden heraus und darf sich nicht wundern, daß er ihre Verachtung und ihren Spott ernietet. Man weiß, daß die reproduktiven Künstler zur Selbstüberschätzung neigen. Ohne sie ist das Werk nichts, sie machen es lebendig, stehen für seinen Erfolg und Mißerfolg ein und fühlen sich daher dem Schaffenden gegenüber leicht als Patron und Gönner. Auch denken wenige Schauspieler, wenn sie sich vor klatschenden Zuschauern verbeugen, daran, daß sie den Beifall mindestens zur Hälfte dem Dichter verdanken, der vielleicht längst tot ist oder der bei den Proben sich lästig gemacht hat. Sie vergessen gern, daß sie von ihm leben und ohne ihn überflüssig und unmöglich wären. So kehrt sich manchmal das natürliche Verhältnis um; der Darsteller wird Zweck. Für ihn arbeitet der Dichter ebenso, wie der Theaterschneider sich für ihn bemüht. Beispiele eines solchen Zustandes bietet namentlich die italienische Oper des 18. Jahrhunderts, wo der Komponist gehorsamer Diener des Kastrats und der Primadonna war. Doch finden sich auch heute Spuren davon, wenn sie auch seltener und weniger sichtbar sind. Wagner hat großen Anteil daran, daß der Darsteller auf der Opernbühne bescheidener geworden ist. Meistenteils ist in Deutschland der Instrumental- und auch der Opernkomponist Herr seiner Kunstmittel; er lebt dem Vortragenden so nahe, wie es nötig ist. Weniger gilt dies für den Dichter, der sich nur zu oft bedenkliche Blößen gibt, weil er nicht genug Zusammenhang mit den Vortragenden hat. Er unterschätzt in dilettantischem Unverstand die Wichtigkeit des Vortrags.

Andererseits tut der Schaffende Unrecht, die freie Bewegung

des Ausführenden einzuschränken. Er muß ihm soviel Raum geben, als mit seinen dichterischen Absichten irgend vereinbar ist. Denn es ist nun einmal nicht anders: er überläßt das Werk Individuen, die bei seiner Vorführung ihre persönlichen Tugenden entfalten und ihre Schwächen verdecken wollen und sollen. Was er ihnen daher an berechtigter Selbständigkeit entzieht, das entzieht er seinem Werk an Leben und Kraft. Bekanntlich ging man in früheren Zeiten freier mit den Vorlagen um als heute; die Gewissenhaftigkeit, ein Erzeugnis unserer historischen Bildung und vielleicht auch unserer geringen schöpferischen Kraft, war noch nicht entdeckt. Man kopierte und übersetzte ohne Streben nach Treue und Darsteller und Leiter einer Aufführung zweifelten nicht an ihrem guten Recht, das Werk ihren Mitteln und Absichten anzupassen. Man änderte, strich weg und fügte hinzu, man änderte auch wohl den Namen des Verfassers und setzte den eignen an seine Stelle. Man machte aus einem geistlichen Lied ein weltliches und der Handwerksbursch dichtete ein Lied für sein Gewerbe um. Das Lokale hatte eine viel größere Bedeutung als heute; das Publikum wollte seine örtlichen Zustände und besonderen Verhältnisse berücksichtigt sehen. Der Rhapsode sang das Epos in Athen anders als in Theben; die lustige Person schöpfte ihre Späße aus lokalen und persönlichen Anlässen. Auch der Spieler und Sänger war dem Komponisten gegenüber selbständiger. Er legte, um seine Virtuosität zu zeigen, Koloraturen und Kadenz ein, die in der Partitur nicht enthalten waren, und suchte bei einer anderen Vorführung oder wenn sein Stück da capo verlangt wurde, nach neuen Verzierungen, die er im Gedächtnis hatte oder improvisierte. Dies alles kann den Werken natürlich nur dann zum Vorteil gereichen, wenn die reproduktiven Künstler Bildung und Verständnis besitzen, wenn sie Einsicht in die Ökonomie der Werke haben und selber produktiv sind. Ist dies der Fall und zielen die Freiheiten darauf, das Werk lebendiger und wirkungsvoller zu machen, so sind sie berechtigt. Macht man es für besondere Anlässe zurecht und stehen etwa ungenügende Mittel zur Verfügung, so ist auch eine solche Aufführung mindestens entschuldbar, falls eine künstlerische Wirkung erstrebt wird und zustande kommt. Vom Übel ist nur, wenn Geldgier und Dummheit den Rotstift führen und ändern, wodurch aus Freiheiten Unverschämtheiten werden. Im allgemeinen muß man sagen, daß der ausführende Künstler früher höher und dem

schaffenden näher stand als heute; daher denn die Kunst in den zahlreicher Fällen nicht darunter litt, daß der Vortragende eher dem Schüler glich, der vom Meister eine Zeichnung zur Ausführung eines Fresko erhält, als dem Steinmetzen, an den Handwerksarbeiten vergeben werden. Ebenso kommt es der heutigen Kunst nur selten zugute, daß man historische Rücksichten hoch und gar über die künstlerischen stellt. Man will treu und authentisch sein und fragt: wie hat der Dichter dies gemeint, wie hat der Sänger zur Zeit des Komponisten dies gesungen? Statt vor allem andern zu fragen: wie können wir als heutige und lebendige Menschen uns das Werk gegenwärtig und zu eigen machen? Es ist Philologie, nicht Kunst, wenn man Echtheit der Kostüme verlangt und jeden Meister in seinem Stil vortragen möchte. Eine unproduktive Zeit verfährt so; sie will frühere Epochen hervorzaubern und in ihnen untergehen. Die produktive benutzt die Vergangenheit zur Reinigung und Stärkung, nicht zur Knechtung und Verleugnung ihres Strebens.

Ebenso wie ein Werk den größten Vorteil davon hat, wenn der Künstler es für einen bestimmten Zweck arbeitet, der attische Tragiker für die Dionysien, der Kirchenkomponist für das Weihnachts- oder Osterfest, so unterstützt ihn auch die Rücksicht auf Ort und Verhältnisse, auf Personal und Instrumente. Wie traurig ist der Bildhauer daran, der nicht weiß, wo seine Statue stehen wird! Wie unsinnig ist gar der Auftrag an den Baumeister, ein Haus zu entwerfen, während er Ort, Zweck und Mittel dazu nicht kennt! Nicht viel vernünftiger erscheinen ursprünglich der Dichter und der Komponist, die ein Werk ohne Rücksicht auf die Bedingungen der Aufführung, rein aufs Geratewohl machen. Weil heute an vielen Orten ungefähr gleiche Bedingungen vorhanden sind, ist es nicht mehr von so großem Einfluß, ob ein Werk nach einem Auftrag und auf einen Zweck hin verfaßt wird oder nicht. Aber fordern wird es den Schaffenden auch heute noch wesentlich, wenn er für eine bestimmte Bühne, für einen bestimmten Sänger oder Spieler schreiben kann. Man erinnere sich, was Haydn seinem Orchester, Shakespeare seinem Theater, Chopin seinem Klavierspiel verdankten. Wer freilich ein Werk auf seltene oder zufällige Eigenschaften der Vortragenden, etwa auf den riesenhaften Wuchs eines Darstellers basiert oder wer so schwierige Hornstücke schreibt, daß nur ein Wunder von einem Hornisten sie spielen kann, der ist ungeschickt und beschränkt mutwillig sein Werk auf einen geringen Wirkungskreis.

2.

Ich versuche die Vortragskunst, wie sie heute in Deutschland geübt wird, kurz zu charakterisieren. Obwohl man unsere Zeit als die des Virtuosentums bezeichnen kann, ist doch die künstlerische Virtuosität nur auf einigen Gebieten groß und dort wiederum so einseitig gerichtet, daß sie viel von ihrem Wert verliert. Es fehlt überall an künstlerischer Einsicht. Reden wir zunächst vom poetischen und dann vom musikalischen Vortrag. Bei beiden ist ein Unterschied zu machen zwischen Bühnendarstellung und einfachem Vortrag. Der letztere setzt nur ein körperliches Organ, oft mit Zuhilfenahme eines Instruments, in Tätigkeit; bei der ersteren ist der ganze Körper Instrument.

Die Schauspielkunst war von Hause aus mit der Tanzkunst verknüpft und oft identisch. Die Wiedergabe von individuellen Seelenzuständen dagegen durch Gebärden, Mienenspiel und unrhythmische Bewegungen ist erst allmählich in Aufnahme gekommen. Der heutige Schauspieler will in erster Linie einen natürlichen Menschen darstellen. Er bemüht sich, sein Kostüm, sein Gesicht, jede seiner körperlichen Äußerungen individuell zu gestalten und zum Bilde einer bestimmten einheitlichen Figur zusammenzufügen. Durch die großen Schauspieler der neueren Zeit ist dies Ziel bis zu einem hohen Grade erreicht worden; sie wandeln als Persönlichkeiten von erstaunlicher Lebenswahrheit auf der Szene. Ein Grieche, wenn er sie sehen könnte, würde staunen über diese Höhe charakterisierender Kunst, würde aber die Verwandtschaft dieser mit antiker Schauspielkunst durchaus in Abrede stellen und die Aufführung griechischer Dramen auf diese Art eine Mißhandlung nennen. Mir scheint aber, dies Urteil würde nicht nur für antike Dramen, sondern auch für den größeren Teil der neueren Theaterstücke richtig sein. Nur wo der Dichter die Charaktere in ihren direkten Äußerungen hat vorführen und menschliche Zustände als lebende Bilder hat zeichnen wollen, ist eine Darstellung seines Stücks am Platze, die alle Lebensäußerungen des Menschen ihrer natürlichen Bedeutung und ihrer natürlichen Gestalt gemäß zu verkörpern sucht. Man muß doch zugeben, daß der dramatische Dichter in der Regel eine Lebensäußerung weit über Gebühr bevorzugt, das ist die Sprache. In einem Stück wird vor allem gesprochen, und durch Gespräche wird der Charakter der Personen und die Hand-

lung des Stücks dargelegt. Wenn die Personen so wenig sprächen, im Vergleich zu dem, was sie tun, als es im Leben der Fall ist, so würde das Drama einer Pantomime ähnlicher sehn als einem gesprochenen Theaterstück. Auf die Pantomime steuert in der Tat die Schauspielkunst los. Der Darsteller nimmt heute sein Auftreten im ganzen und, wenn er spricht, den charakteristischen Ton, Rhythmus usw. seiner Äußerungen viel wichtiger als den dichterischen Gehalt und die dichterische Form dessen, was er sagt. Er bringt mimische Nuancen an, wo er kann; er sucht die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu fesseln, auch während er stumm ist, durch pantomimische Kunst, durch Bewegungen und Aktionen, die seinem Charakter entsprechen, aber für das Stück weder förderlich noch von ihm aus geboten sind. Ich sehe dabei von den Auswüchsen naturalistischer Bühnenkunst noch ganz ab; die Bevorzugung des mimischen Details und die Vernachlässigung der gesprochenen Dichtung ist, wenigstens in Deutschland, eine allgemeine. Das Mimische hat doch allein Berechtigung, insofern es die Rede unterstützt; es soll nie führen, sondern nur begleiten. Auch an solchen Stellen, wo auf der Bühne starke und wichtige Handlungen vor sich gehen, bleibt meines Erachtens das, was die beteiligten Personen sagen, das Wesentliche. Die Schlußszene des Othello z. B. ist ein Gespräch, und die Aktionen, die darin vorkommen, müssen, so bedeutend sie sind, innerhalb des Gesprächs belassen und gleichsam wie Interpunktionszeichen markiert werden. Wenn man sie in den Mittelpunkt rückt und der Held durch weit ausgeführte pantomimische Aktionen das Interesse fesselt, statt durch Worte, verschiebt er Sinn und Absicht des Kunstwerks. Ich leugne nicht, daß diese Mord- und Selbstmordszene ergreifender wird durch Betonung der Vorgänge und ihres psychologischen Gehalts, glaube aber, daß die Aufführungen unserer großen dramatischen Dichtungen, wenn man auf dieser Bahn fortschreitet, ihren künstlerischen Gehalt immer weniger erschöpfen und zu vollkommenen Karikaturen herabsinken werden. Hier und da werden Stimmen laut, die auf die Gefahr aufmerksam machen, aber durchgedrungen ist bis jetzt noch keine.

Am merkbarsten ist der Verfall, wo es sich um Stücke handelt, die in Versen geschrieben sind. Der deutsche Schauspieler spricht keine Verse, er weiß auch nicht mehr, was Verse sind; macht man ihn auf seinen Fehler aufmerksam, so versteht er kaum, was man will. Er verwertet die Dichtung als Text, als Programm einer

Erster Teil.

Pantomime; ihre rhythmische Gestaltung beachtet er nicht und zerstört sie, wo sie ihm hinderlich ist. Der Dichter aber hat doch die Verse gebildet, damit sie vorgetragen werden; und vortragen heißt künstlerische Einheiten als solche darstellen, ihre Schönheit und Eigenart so klar als möglich aufzeigen. Der Vers hat, um nur einiges hervorzuheben, ein rhythmisches Gerippe, das man nicht zerbrechen darf; er bekommt durch die Wortfolge einen bestimmten Gang, eine Linie, die fällt oder steigt, gerade oder gekrümmmt ist und auf keinen Fall zerrissen werden darf, sei es durch falsche oder zu starke Betonung, durch Willkür oder Ungleichheit im Tempo. Wechselt das Versmaß, wie in der Goethe-schen Iphigenie, so muß der Wechsel dem Hörer deutlich gemacht werden. Sind die Verse mit Endreim versehen, so dürfen die Reime nicht ignoriert, sondern müssen zum Bewußtsein gebracht werden. Treten Gruppen von Versen zusammen, so muß ihre Zusammengehörigkeit markiert werden. Aber auch Prosastücke sind keineswegs dem Gutdünken des Sprechers überlassen; auch für den prosaischen Vortrag gibt es bestimmte Gesetze, die er zu beobachten und seinen schauspielerischen Aktionen überzuordnen hat. In diesen Punkten fehlt es bei uns so sehr an Verständnis und Urteil, daß man Mühe hat, ohne praktische Beispiele deutlich zu machen, um was es sich handelt.

Das Rezitieren außerhalb des Theaters, in Frankreich eine hochstehende und viel geübte Kunst, kann sich bei uns nur eines kümmerlichen Scheinlebens erfreuen. Man ist allen Ernstes der Meinung, daß zum Vortrag von Gedichten genüge, ihren Inhalt zu verstehen; ein hübsches Organ soll dann das übrige tun. Von technischer Ausbildung im Sprechen und Förderung des prosodischen Verständnisses hört man nicht. Balladen, Lieder, betrachtende Gedichte und was für Gattungen die Poesie noch sonst hat, jede fordert einen anderen Vortrag; die Balladen einen lebhaften wechselvollen, der dem dramatischen Vortrag ähnlich ist, ohne daß er aber Gesten zu Hilfe nehmen dürfte; betrachtende und berichtende Gedichte aller Art einen ruhigen, der Prosa ange-näherten; rein lyrische Gedichte einen musikalischen, das klangliche Element bevorzugenden usw. Für alle gilt in gleicher Weise, daß der seelische Ausdruck das künstlerische Gewebe nicht zerreißen und daß einzelne Momente nicht über das Ganze dominieren dürfen. Dichtungen in Versen wurden von Hause aus gesungen, nicht gesprochen; der Vortrag bewegte sich also in

festen Maßen und war in hohem Grade stilisiert. Die Lieder hatten wohl überall musikalisch wertvolle Melodien, die für die einzelnen Strophen gleich waren, so daß der Wechsel in Stimmung und Inhalt nur in beschränktem Maße zum Ausdruck gebracht werden konnte. Die übrigen Gedichte wurden meist rezitatorisch vorgetragen, wobei gewisse Phrasen und Kadenzen sich regelmäßig wiederholten. Instrumentalbegleitung war üblich. Alles dies zeigt, wie sehr der Ausdruck zurückstand hinter der künstlerischen Stilisierung. Wenn wir nun heute auch die Musik weglassen und durch den Sprechton von selbst zu einer stärkeren Hervorhebung des Sinns und des Affekts geführt werden, so bleibt doch immer noch die Rücksicht auf den Vers, den Reim, die Strophe bestehen. Solange Verse geschrieben werden und auch solange die Prosa künstlerisch gestaltet wird, sind die Forderungen des Rhythmus und die der rhythmischen Betonung für den Vortrag maßgebend. Kein Temperament, kein Affekt kann für ihre Vernachlässigung entschädigen.

Mit dem musikalischen Vortrag steht es besser als mit dem poetischen. Eine entwickelte Kunst schafft sich eine gemäße Vortragsweise, denn ohne eine solche könnte sie nicht existieren. Wenn Sänger und Spieler fehlen, sterben auch die Komponisten aus. Die deutsche Musik zeigt an mehreren Punkten, wie großen Einfluß die Vortragstechnik und die Vortragsmittel auf die Richtung des musikalischen Schaffens haben; sie zeigt auch das Umgekehrte, daß Kompositionen reproduktive Künstler erzeugen, die sie vortragen können, wie z. B. Wagner ein neues Sängergeschlecht ins Leben gerufen hat. Auch in der deutschen Poesie findet man Spuren der gegenseitigen Einwirkung, freilich mehr nach der negativen als nach der positiven Seite; so sehen wir z. B. dramatische wie auch lyrische Versuche wirkungslos und vereinzelt bleiben, weil man sie nicht vortragen kann oder nur ein kleiner Kreis sich findet, der ihnen auf kurze Zeit Leben verschafft. Das mangelhafte Verständnis der Deutschen für französische Poesie wird denselben Grund haben.

Die deutsche Musik ist vorwiegend instrumental; deshalb steht auch der Spieler hoch über dem Sänger. Die Vokalmusik hat außerdem eine Richtung eingeschlagen, die der Gesangskunst ungünstig ist. Um die Kompositionen der letzten 100 Jahre vorzutragen, sind virtuose Qualitäten des Sängers kaum noch erforderlich. Dagegen werden andere Tugenden immer wichtiger:

Leidenschaft, deutliche Aussprache, Kraft und Ausdauer des Organs. So ist denn auch die Kunst des Singens auf einen geringen Stand herabgesunken, und da die deutsche Musik bestimmenden Einfluß in Europa hat, verlernen auch andere Nationen die alte große Kunst. Früher bildete man seine Stimme fünf, sechs Jahre lang aus und wartete mit dem Auftreten, bis man sie zum gefügigen Werkzeug gemacht, ihre Mängel ausgeglichen und ihre Stärken und Schönheiten auf das Vollkommenste entwickelt hatte. Heute treibt man keine Stimmbildung oder läßt sein Material durch unfähige Lehrer ruinieren. Der Prozentsatz derer, die sich schnell absingen oder schon während der Vorbereitung ihre Stimme einbüßen, ist sehr groß, trotzdem es Lehrprinzipien und Lehrmethoden genug gibt, und unsere Dilettanten über die physiologischen Bedingungen guten Singens besser Bescheid wissen als Farinelli und Faustina. Es fehlt am Können. Die Ausnahmen, deren Vorhandensein ich gern zugebe, machen die Not nur deutlicher und empfindlicher. Man würde nun über die technischen Mängel vielleicht hinwegsehen, würde sich am Ende auch den Klang ungebildeter oder verbildeter Stimmen, der selten schön ist, gefallen lassen, wenn der Vortrag unserer Sänger künstlerisch vollendet wäre und durch gute Wiedergabe der musikalischen Schönheiten des Kunstwerks jene Mängel vergessen machte. Aber dies ist nicht allzu häufig der Fall. Man nimmt aus der Oper oder dem Gesangskonzert nicht oft reine ästhetische Eindrücke mit nach Hause. Das Übel ist, daß die modernen Kompositionen sie an und für sich nicht hervorrufen und der Vortragende nichts anderes tun kann, als dem Komponisten folgen. Wie will er ein Lied, das keine künstlerische Einheit ist, einheitlich vortragen? Und ist er einmal an programmatisches Stückwerk gewöhnt und weiß, durch welche Mittel er die größten Wirkungen erzielen kann, so darf man sich nicht wundern, daß er gute Kunstwerke ebenfalls auf unkünstlerische Art vorträgt, daß er die Linien der Melodie zerreißt und den Affekt bis zur Tollheit steigert. Außerdem hat sich die Aufgabe des Sängers im Lauf der Zeit insofern geändert, als er keine Virtuosität mehr zu zeigen hat; er ist auch nicht mehr der ausschließliche Träger der Melodie. Der Instrumentalpart ist immer wichtiger geworden; er beschränkte sich früher auf Begleitung und Ausführung von Vor-, Zwischen- und Nachspielen; heute bildet er einen gleichwertigen Faktor, ähnlich wie in der Sonate für Violine und Klavier

Die Kunst des Vortrags.

oder in den meisten Konzerten für ein Instrument und Orchester. Vom künstlerischen Standpunkt aus ist dagegen nichts einzubinden, solange der Gesangspart in das musikalische Bild eingewoben ist, eben wie es in Violinsonaten, in Konzerten oder auch in älteren Kirchenkompositionen der Fall ist, die keinen Unterschied zwischen instrumentalen und vokalen Stimmen machen. Bedenklich ist es dagegen, wenn der Gesangspart außerhalb des Bildes steht und für den Gang der Musik keine Bedeutung hat. So findet man es häufig bei Wagner: die Musik liegt im Orchester; der Sänger singt Töne hinein, die ebensogut fehlen könnten; nur der Text und vielleicht der Klang der Stimme hat Einfluß und Wert für den musikalischen Verlauf. Es ist klar, daß hierunter die künstlerische Fähigkeit des Sängers leidet. Er verlernt den fließenden Gesang und richtet sich in der Schattierung durch dynamische und Temponuancen nur noch nach seinem Text, nicht mehr nach musikalischen Forderungen. Wendet er auch diese schlechte Manier bei allen Kompositionen gleichmäßig an, so vernichtet er notwendig die künstlerische Wirkung eines Liedes, einer Opernszene. Eine Phrase wird etwa von der Klarinette gebracht, die Streicher nehmen sie auf, der Sänger soll sie wiederholen oder fortsetzen. Die ersten werden ihre Schuldigkeit tun, der Sänger aber wird täppisch zufahren, aus dem Rahmen treten und das Bild zerstören. Wie oft kann man dergleichen erleben! Auch Ensemblepartien mißglücken öfter als billig ist, sowohl wenn es Frage und Antwort gilt, als wenn mehrstimmige Sätze gesungen werden sollen. Die Kunst, sich einzuordnen und mit dem Ganzen zu fühlen und zu gehen, erstirbt. Natürlich gibt es immer noch Sänger, die solche Dinge können, aber man müßte erwarten, daß niemand auf das Podium und die Bühne trate, der hierin Schüler oder Pfuscher wäre. Wie übel würde es einem Orchesterspieler ergehen, der seine Sache so wenig verstände!

Der Konzertsänger pflegt dem Opernsänger überlegen zu sein; er beherrscht seine Lieder eher und sündigt in der Regel nur durch Übertreibung im Ausdruck. Zu ihr aber wird er, wie gesagt, durch die modernen Komponisten verführt, die ihm eine unkünstlerische Aufgabe stellen und die überdies zu arm an Musik sind, um einen schmucklosen Vortrag aushalten zu können. Man hat immer Ursache, eine Verarmung an Kunst festzustellen, wenn den Erzeugnissen nicht durch die einfachste Wiedergabe genug geschieht, sondern besondere Erklärungen und Anstrengungen

des Schaffenden nötig sind, um den Vortragenden eine neue und wunderbare Vortragsweise einzuprägen. Ein zweistimmiges Crucifixus von Josquin wird man verstehen, auch wenn es auf der Drehorgel gespielt wird; es ist ungemischter musikalischer Wein. Eine moderne Komposition aber ist abhängig von einem seelenvollen Vortrag, von Zutaten, die den Gaumen reizen und täuschen, und macht erst, wenn alles beieinander ist, seine Wirkung. Auch Kompositionen, die vor Wagner und unabhängig von ihm entstanden sind, leiden schon an dieser Betonung des unkünstlerischen Beiwerks. Musik scheint ein seltener Artikel zu werden.

Hiermit hängt es gewiß zusammen, daß die Manier, Lieder mit Gesten zu singen, Anklang findet und daß der Opernsänger immer mehr zum Schauspieler wird. Für den singenden Darsteller gilt in noch höherem Grade als für den redenden, was ich oben von der Schauspielkunst sagte. Nicht was er tut, nicht sein Mienen- und Gebärdenspiel, sondern sein Gesang ist das Wesentliche. Mit seinen Partnern und dem Orchester ein musikalisches Werk zu Gehör bringen, ist seine Aufgabe; soweit seine Gesten ihn dabei fördern, sind sie berechtigt, nicht weiter. Je weniger er sie nötig hat, um seine dramatische Figur einleuchtend und glaubhaft zu machen, um so besser ist es für ihn; denn um so größere Sorgfalt kann er auf seinen Gesang verwenden, der wiederum seine Figur heben und unterstützen wird. Psychische Erregungen (Schmerz, Überraschung, Wut usw.) sollte er also zunächst mit der Kehle auszudrücken versuchen und nur, wo das nicht geht, zu mimischen Hilfsmitteln greifen. Sein Spiel muß stilisierter sein als das des Schauspielers, so wie der Vortrag des Liedersängers stilisierter ist als der des Rezitators. Die Musik duldet keinen Naturalismus; sie tritt jedesmal ab, sobald er sich zeigt, wenn auch die Darsteller oft genug nichts davon merken und glauben, die Musik leide keinen Schaden, wenn sie schauspielerischen Effekten von übelstem Naturalismus nachgehen. Auch das Publikum sieht nicht, wie eins das andere aufhebt. Wagner urteilte hierüber ganz richtig; seine Praxis zeigt sogar, daß auch stilisierte Schauspielkunst sich kaum mit guter Musik verträgt. Er wollte, daß das Bühnenbild dem musikalischen Bild konform sei, wonach man bis dahin nicht gestrebt hatte, mußte aber, um dies Ziel zu erreichen, die Musik so naturalistisch wie möglich und die Darstellung so ideal wie möglich machen. Man

frage sich, was aus der Musik wird, wenn sie sich alltäglichen Bildern und naturalistischem Spiel anbequemen will. Es scheint, daß einige unserer Komponisten dies ausprobieren möchten. Doch muß die Musik noch viel tiefer heruntergebracht werden, ehe sie dazu geeignet wird.

Unter allen reproduktiven Künstlern ist heute der Orchesterspieler die verehrungswürdigste Figur. Er hat eine unscheinbare, aber sehr schwierige Aufgabe, die große männliche und künstlerische Tugenden verlangt; und er wird dieser Aufgabe in vollkommener Weise gerecht. In ihm lebt noch der Geist, der die deutsche Musik groß gemacht hat; er ist deshalb ein Damm gegen die Fluten modernen Dilettanten- und Virtuosentums und hat bis jetzt tapfer standgehalten, so viel Mühe sich auch die destruktiven Elemente geben, dies kostbare künstlerische Instrument zu ruinieren und zu verblasen. Er ist ja ein Dienender und verliert dies Bewußtsein nicht, wehrt sich also gegen keinen Auftrag, auch gegen keine unwürdige Zumutung, die der moderne Komponist oder Kapellmeister an ihn stellt. Er freut sich vielleicht gar, auch zu Leistungen imstande zu sein und benutzt zu werden, die mit seinem Handwerk kaum etwas zu tun haben, und ist, wie Paganini auf seine Verbeugungen, stolz auf die Kunststückchen und Kindereien, die man ihn ausführen läßt. Aber im Grunde bleibt er der Kunst getreu, er läßt sich durch nichts davon überzeugen, daß geistreicher Tand gute Musik sei, und ist durch seine Praxis die beste Kritik des virtuosen Solospielers und Kapellmeisters. Das technische Können unserer Spieler ist tadellos und ihre Übung im Zusammenspielen hat einen bewunderungswürdigen Grad erreicht. Nicht nur die ersten Orchester großer Städte, sondern auch kleine und geringe Kapellen bieten in der Regel Leistungen von guter musikalischer Solidität, gegen die der Bühnen- oder Konzertgesang manchmal in fast grotesker Weise absticht. Auch den Wert der Militärkapellen als Pflanzstätten darf man nicht zu gering anschlagen.

Mit den Orchesterspielern verwandt und oft aus ihrem Kreise herausgewachsen sind die guten Solospieler, die sich deren Bescheidenheit und Aufopferungsfähigkeit erhalten haben. Sie bleiben Mitglieder eines Orchesters oder suchen auf andere Weise den Zusammenhang mit dem Handwerk zu bewahren und haben bisher verhindert, daß der große Stil der deutschen Kammermusik in Vergessenheit geraten ist. Ohne die Mithilfe eines Publikums,

Erster Teil.

in dem aufrichtige Begeisterung für die Musik als Kunst lebt, wäre dies, wie sich von selbst versteht, nicht möglich gewesen. Man würdigt die Tatsache nicht genug, daß es unter dem sehr großen, sehr gemischten musikalischen Publikum eine beträchtliche Zahl Menschen gibt, die in Konzerte gehen, wo ihnen keine Virtuosität, keine Pikanterien, nur gute Kammer- oder Orchestermusik vorgesetzt wird. Wie leicht wird es durch dies Entgegenkommen den Komponisten gemacht, wie offen steht ihnen der Weg zur Kunst! Aber sie benutzen ihn selten und arbeiten vielmehr daran, Publikum und Vortragende herabzuziehen. Bei diesem Bemühen pflegen sie von dem geistreichen Kapellmeister unterstützt zu werden, der einen mit Nuancen überladenen Barockvortrag anstrebt.

Das Konzertleben der Gegenwart ist eine merkwürdige Erscheinung. Man fragt sich mitunter, ob sein Hasten und Lärm ein wirklich der Kunst zugute kommt, ob nicht Emotionssucht, Eitelkeit und Geldgier, da sie die treibenden Kräfte sind, auch den Hauptgewinn davontragen. Wohl kann die Konkurrenz dem Wachstum oder der Erhaltung einer Kunst wertvolle Dienste leisten, da sie für eine strenge Auslese sorgt; aber dazu ist nötig, daß die Auslese nach künstlerischen und nicht nach anderen Gesichtspunkten erfolgt. Entfernt man sich einmal von dem ruhelosen Treiben des musikalischen Marktes, was jedem Musiker nicht dringend genug empfohlen werden kann, und schaut ihm aus der Perspektive zu, so gewahrt man zunächst etwas sehr Erfreuliches, nämlich einen hohen Stand der Vortragstechnik. Talent und großer Fleiß sind die Erfordernisse, um als Virtuose sein Glück zu machen. Die Ansprüche an das Können sind vielleicht noch im Wachsen; jedenfalls ist nur Ware von tadelloser Arbeit konkurrenzfähig; Schleuderware hat nur unter ganz besonderen Umständen Aussicht auf Erfolg. Die zahlreichen singenden Pfuscher nehme ich hier aus. Sucht man nach ferneren Kennzeichen der bevorzugten Virtuosen, so findet man wohl künstlerische Eigenschaften im höheren Sinne, diese aber in der Regel nicht nach dem Gesichtspunkt der Vortrefflichkeit, sondern der Auffälligkeit abgewogen. Das Publikum wird unter den Bewerbern um seine Gunst stets diejenigen auswählen, welche seinem künstlerischen Geschmack am meisten zusagen. Ist der Geschmack ein hoher und gereinigter, so kann man nichts mehr wünschen als daß die Konkurrenz eine möglichst heftige ist,

da dann das Allerbeste sich durchsetzen wird. Geht aber die Neigung des Publikums, wie es heute im ganzen der Fall ist, auf das Ungewohnte, das Extreme, das Aufregende, so wird ein Vortragssideal aufkommen und allmählich herrschend werden, das guter Kunst entgegengesetzt ist. Man wird beständig nach neuen Effekten suchen und vor allem andern darnach streben, zu überraschen, anders vorzutragen als die übrigen. Schließlich beherrscht dann den Virtuosen das Sehnen, etwas noch nie Dagewesenes zu finden, einen Effekt, der alles Bisherige in den Schatten stellt und das Publikum einfach umwirft. Ein großer Teil des heutigen Publikums braucht nur noch ein paar Schritte weiter abwärts zu tun, um bei der Kuriosität, beim Panoptikum anzulangen und Virtuosen zu bevorzugen, die mit den Füßen oder in der Hypnose spielen. Der gute reproduktive, ebenso wie der gute produktive Künstler strebt aber bekanntlich darnach, seine Effekte nur aus dem Allbekannten zu nehmen, nur nach künstlerischen Rücksichten zu bestimmen und nur, so weit sie sich von selber aus der Vorlage ergeben, zu benutzen. Auch nicht die Effektlosigkeit erstrebt er; er will nicht etwa eintönig und leblos sein, was ja auch nur ein unkünstlerisches Extrem wäre. Vielmehr ist er natürlich und seine Besonderheit, durch die er Anteil und Aufmerksamkeit erregt, kommt aus der ungewollten Einzigartigkeit seiner Natur; diese aber besteht nicht in einer extremen Wunderlichkeit, sondern in der Schönheit und Höhe. Ich muß wiederholen, was ich oben schon angedeutet habe. Der Ausdruck darf nie dominieren. Alle Vortragssnuancen sind nur berechtigt, soweit sie durch das Kunstwerk geboten sind oder wenigstens innerhalb des künstlerischen Bildes bleiben. Je weniger der Vortragende sie nötig hat, je mehr er Einzeleffekte verschmähen darf, um so höher steht sein Vortrag. Der klassische Vortrag kennzeichnet sich dadurch, daß er auf die einfachste Weise, bei vollkommener Gebundenheit und Einheitlichkeit, alles das gibt, was der nichtklassische durch Übertreibungen im Ausdruck, durch schroffe Gegensätze, reiche Abwechslung, durch Überladung mit dynamischen und Temponuancen geben möchte, aber nicht geben kann. Es gibt Kompositionen, die mit Rücksicht auf einen extremen Vortrag geschrieben sind und durch ihn gewinnen; sie mag man daher in solcher Weise vortragen. Aber bessere Komponisten verlieren durch ihn und haben Anspruch auf etwas mehr Respekt, als ihnen manchmal zuteil wird. Wie

Erster Teil.

oft wird Bach z. B. gemißhandelt! Man zerrt hervor und treibt heraus, was er wohlweislich im Hintergrunde gelassen hat; jede Schönheit wird dem Hörer ins Ohr geschrien, als ob er taub sei; das musikalische Bild wird zugunsten von Stimmung und Affekt ruiniert und eine interessante Karikatur aus dem großen, schlichten Meister gemacht. Ein Fehler ist es aber, wie mir scheint, wenn man hiergegen historische und nicht vor allem künstlerische Gründe ins Feld führt. Gewiß hat Bach nicht wie ein Hysteriker gespielt und konnte auf seinem Kielflügel feinere dynamische Nuancen, cresc. und decresc., überhaupt nicht hervorbringen; aber daß wir seine Kompositionen klassisch spielen sollen, ist in erster Linie eine Forderung des künstlerischen Geschmacks und nicht der historischen Gerechtigkeit.

CICE

Sie w
nac
es mir ge
Sie erin
Gespräch
Ich bek
meine N
Sie äuß
überhau
den un
und Ov
Prosaik
Ich wuf
unserer
ich mic
unserer
daß die
sei, des
hoffte,
sten st
anführ
zu rett

und treibt
hat; jede
taub sei;
nd Affekt
n, schlich-
r scheint,
astlerische
Hysteriker
ynamische
orbringen;
len, ist in
nacks und

V.

CICERO UND DIE GEGENWART.

Rom, 9. Januar.

Sie wissen, verehrter Freund, daß mehr als ein Wunsch mich nach Italien geführt hat. Der lebhafteste unter ihnen war, daß es mir gelingen möchte, der römischen Literatur näher zu kommen. Sie erinnern sich unseres letzten Zusammentreffens und des Gespräches, das wir über die lateinischen Schriftsteller hatten. Ich bekannte Ihnen, daß ich sie von jeher geliebt hätte, aber meine Neigung nicht recht verteidigen und begründen könnte. Sie äußerten sich scharf über den Unwert der römischen Kunst überhaupt, über ihren Mangel an Kraft und Originalität, über den unbegreiflichen Geschmack unserer Vorfahren, die Virgil und Ovid neben Homer, die römischen Lyriker, Dramatiker, Prosaiker neben oder wohl gar über die griechischen stellten. Ich wußte Ihnen nur entgegenzusetzen, daß mir der Geschmack unserer Zeit auch nicht gerade vertrauenswürdig erschien und ich mich lieber auf das Urteil früherer Jahrhunderte als auf das unserer Zeitgenossen verlassen würde. Doch gab ich Ihnen zu, daß die hohe Schätzung römischer Autoren auch mir ein Rätsel sei, dessen Auflösung ich nur von dem italienischen Lokal erhoffte. Wir einigten uns dahin, daß es mit Cicero am schlimmsten stände; während zugunsten der übrigen sich doch manches anführen ließe, sei er, wie Sie sich ausdrückten, absolut nicht zu retten: ein lächerlicher Schwätzer, ein Phrasenmacher. Ich

Erster Teil.

schämte mich, auch ihn bisweilen gern gelesen zu haben, hoffte, daß der südliche Himmel mich zur Vernunft bringen würde, und versprach, Ihnen über den Erfolg meines römischen Aufenthaltes zu berichten.

Seitdem ist mancher Tag verflossen und jeder hat mir künstlerische Erlebnisse gebracht. Doch erlassen Sie mir deren Schilderung, die nur wiederholen würde, was hundert andere besser gesagt haben. Mir kommt es immer anmaßend und dumm vor, wenn die heutigen Reisenden sich den Anschein geben, als ob sie die ersten wären, die an diesen Stätten lernen und glücklich sind, oder wenigstens die ersten seit Goethe, dessen Spuren sie deshalb folgen und dessen Reise sie kommentieren müßten. Ich will Ihnen nur erzählen, daß es mir mit den römischen Schriftstellern sehr gut, wenn auch ganz anders gegangen ist, als wir beide erwartet hatten. Einer nach dem andern ist mir lebendig geworden und am lebendigsten M. Tullius Cicero. Noch bin ich mit keinem ganz im Reinen, habe auch keinen ganz durchgelesen; aber ein paar Sätze, ein paar Verse sagen mir hier mehr als im Norden ein ganzes Buch. Doch lassen wir die andern! Lassen wir den delikaten Horaz, den leidenschaftlichen Properz, den liebenswürdigen Ovid, und reden wir von Cicero. Catull führte mich zu ihm, der freie, reine Catull, den man heute noch am günstigsten beurteilt. Sie kennen ja sein Verschen auf Cicero:

Disertissime Romuli nepotum,
quot sunt quotque fuere Marce Tulli
quotque post aliis erunt in annis,
gratias tibi maximas Catullus
agit pessimus omnium poeta,
tanto pessimus omnium poeta
quanto tu optimus omnium patronus.

Wie reizend ist das gesagt! Mit wieviel Grazie, feinem Humor und überlegenem Sinn! Wie hoch stellt es den Dichter sowohl als auch den Mann, dem er die scherzhafte Verbeugung macht! Als ich es las, dachte ich sofort, wir müßten Cicero Unrecht tun; denn Catull macht doch auf einen elenden Advokaten kein Gedicht, zumal kein so aufrichtiges, in dem Bewunderung und Ironie einander die Hand reichen. Ich nahm also Ciceros Reden vor, las die eine und die andere mit wachsendem Entzücken,

zuerst Gerichtsreden, dann Staatsreden, frühe und späte, bekannte und unbekannte. Ich gab mir Mühe sie schlecht zu finden, ich hielt Cäsar und Tacitus dagegen, aber meine Freude nahm nicht ab. Wie einen köstlichen Trank schlürfe ich die hohe Schönheit und finde in Cicero denselben Geist, dieselbe Welt, dieselbe Kunst wie in den andern. Ja, ganz offen gesagt, er hat mir das Verständnis für die andern erst eröffnet und den Schleier von den römischen Herrlichkeiten weggezogen. Ich nenne ihn ein Prunkportal, durch das man in das alte Rom hineinschreitet. Vielleicht gibt es noch andere Wege hinein; aber er ist die Hauptpforte, und wenn man den rechten Eindruck von einem Bauwerk gewinnen will, soll man nicht Seitentore benutzen, sondern von vorn kommen. Wie glücklich sind wir, daß es für uns stehen geblieben und seine Pracht und sein Schmuck unversehrt geblieben ist, während im Innern die Vernichtung so arg gehaust hat! Ein Weltreich wie das römische brauchte eine solche Triumphpforte, so reich an Formen, so festlich in ihrem Schmuck. Sie deutet alles an, was man drinnen findet; sie verrät die Gier nach Macht, die Härte und Barbarei, die Hohlheit und Vergänglichkeit; aber sie verrät auch, daß ein unvergängliches Kleinod drinnen verwahrt wird, das Kleinod Hellas, mit dem Rom sich schmückte wie eine stolze Frau mit Perlen und Edelsteinen. Es verwendete wie alle großen Gewalten die Kunst als Dekoration. Es war der Meinung, daß sie keine schönere Aufgabe hätte als seinen Reichtum in Szene zu setzen, den Glanz seiner Siegesfeste zu erhöhen.

Keine würdige Verwendung, sagen Sie? Aber hat sich die Kunst je schlecht dabei befunden? Doch nur dann, wenn die Gewalten unechte Perlen bevorzugten, weil sie nicht reich genug waren mit echten sich schmücken zu können oder nicht groß genug waren, sie von echten unterscheiden zu können. Rom besaß das Kostbarste und wußte oder lernte doch es zu schätzen. Keine Macht, von der wir wissen, ist in schönerem Schmuck zu strahlenderen Festen gegangen. Cicero aber und die anderen römischen Künstler sind die größten Dekorateure, von denen wir wissen. Sie verfügten über die reichsten und feinsten Mittel und ihr Geschmack war den Mitteln gleichwertig. Sie sind Dolmetscher und haben doch Originalität. Ich finde es von Tag zu Tag ungerechter, daß man Cicero künstlerische Unselbständigkeit vorwirft, denn er hat ebenso wie die andern alles,

was er übernahm, zu seinem wirklichen Eigentum gemacht. Er blieb Römer in seinem Wesen und seiner Kunst, obwohl er von den Griechen lebte und sich nährte. Denken Sie auch an Catulls Übersetzung der sapphischen Ode. Ist sie nicht ein neues Gedicht geworden? Ausdrücke und Begriffe entlehnt er, aber Empfindung und Geist sind sein eigen, und auf diese, nicht auf jene kommt es doch an. Meiner Meinung nach verlieren die römischen Erzeugnisse nichts dadurch, daß sie griechische Vorbilder haben, denn sie sind eigne Organismen geworden, bestehen durch sich selbst und leben ihr Leben unabhängig von Mutter und Amme.

Also Dekoration, nichts als Dekoration, höre ich Sie sagen. Aber darf man einen Dekorateur verachten? Ist er notwendig etwas Überflüssiges und auch nur Oberflächliches? Ich denke doch, der Wert einer Dekoration bemüßt sich danach, ob sie gut oder schlecht, nicht ob sie Dekoration ist. Der eine wählt auffallende Farben, groteske Formen und schmückt die Fassade für einen Tag mit Holz und Pappe; der andere nimmt das edelste Material und baut mit hohem Kunstsinn. Auch seine Dekoration kann reich und prunkend sein; ob sie es ist, hängt wesentlich vom Zweck des Ganzen und von der Natur des Auftraggebers und des Ausführenden ab. Daß man aber überhaupt keine Prachtfassade machen, sondern sich mit einer glatten Wand und einer Öffnung zum Hineinschlüpfen begnügen soll, werden Sie nicht verlangen. Bisher haben Kulturmenschen den Schmuck niemals entbehren wollen; sobald Fundament, Pfeiler, Dach und anderes Notwendige da war, kam die Freude am Leben und an sich selber, und wollte die Notdurft mit Schmuck und Schönheit umkleiden. Wenn man über Ciceros Reden ein Kunsturteil fällen will, muß man fragen, mit welchem Geschmack sie geschaffen sind, auf welcher Höhe der künstlerischen Tradition einerseits und der künstlerischen Persönlichkeit andererseits sie stehen. Ich mache Schritt für Schritt die Gründe meines Wohlgefallens an ihm ausfindig und begreife immer weniger, wie wir Barbaren ihn schelten können. Jedes seiner Worte ist künstlerisch gerechtfertigt; von Wortschwall, der wüst und ungeordnet hervorsprudelte, von Phrasen, die ins Blaue hinein geredet würden, finde ich keine Spur. Alles ist zwar reich bemessen, aber die Lieder Pindars und der griechischen Tragiker sind auch nicht karg mit Worten, setzen mehrere volltonende Ausdrücke, wo es ein

einfacher täte, und sparen die Superlative nicht. Wie fein ist bei Cicero alles berechnet, wie ebenmäßig geht es dahin! O dieser Advokat verstand sich auf Musik! Auf Melodie und Rhythmus der Sprache! Er hatte freilich ein herrliches Material unter den Händen; aber, wenn ich mich recht erinnere, hat er die lateinische Kunstprosa erst geschaffen, mindestens sie zur Vollendung gebracht.

Die Freiheit der Wortstellung im Lateinischen ist doch etwas Wunderbares. Der Redner kann den Satz durchaus nach ästhetischen Rücksichten bauen, kann fast jedes Wort dahin setzen, wo es am schönsten klingt. Bewundern Sie den Gebrauch, den Cicero von dieser Freiheit macht! Und auch das Publikum muß man bewundern, das für solche Dinge Ohren hatte. Wie märchenhaft klingt es uns, wenn wir in Ciceros Dialog über den Redner lesen, daß ein Schauspieler ausgezischt wurde, weil er eine Silbe mit falscher Quantität ausgesprochen hatte! Überhaupt gibt diese theoretische Schrift einen Begriff von der Höhe der antiken Rhetorik. Die rhetorischen Figuren lernte man in der Schule wie wir die grammatischen Regeln. Die Satzgliederung wird ebenso wichtig genommen wie die Versgliederung in der Poesie. Cicero spricht von den Versfüßen, die der Redner meiden und die er bevorzugen solle, namentlich am Anfang und Ende der Sätze und Abschnitte; er erwähnt die bezeichnende Theorie des Theophrast, daß der Dithyramb mit seinen freien Rhythmen ohne Strophenbildung der Vater der Rede sei, und betont wieder und wieder, daß man die Wortfolge nach rhythmischen Gesichtspunkten regeln müsse, damit die Rede nicht schweife und irre. Aber Sie wissen ja dies alles besser als ich. Denken Sie an das zweite Buch des Werkes, wo er Vorschriften über den Bau der Rede im ganzen, über Materialsammlung und Verarbeitung gibt, immer aus der Praxis heraus und für die Praxis bestimmt. Seine theoretische Einsicht ist eine vollkommene (gleichviel ob er die meisten Untersuchungen von sich aus anstellt oder sie Aristoteles und anderen Rhetorikern entlehnt) und ebenso vollkommen ist die Handhabung und Anwendung des ganzen Systems in seinen eignen Reden. Man könnte aus ihnen die Rhetorik ohne Schwierigkeit entwickeln und doch haben sie nichts Gekünsteltes oder Schematisches, wie sonst Musterbeispiele pflegen. Er hat die jahrhundertelange Tradition und seine eigene theoretische Neigung bewältigt als Künstler.

Erster Teil.

Was mich am meisten erfreut, ist der Fluß seines Stils. Seine Rede steigt und fällt, zögert und eilt, bricht aber niemals ab. Auch wo ein Einschnitt ist, wird der Faden nicht zerrissen, es ist ein Gebilde vom ersten bis zum letzten Wort. Sehen Sie dagegen unsere heutige Schreibweise! Wir bringen bestenfalls ein paar gute Sätze zustande, aber kein Ganzes. Es ist alles Stückwerk, was wir machen, namentlich wenn wir, wie z. B. ich, von Nietzsche ausgehen. Mit seinem Sentzenstil hat er uns ganz verdorben; er hat uns gelehrt sprunghaft zu denken, Zwischenglieder auszulassen, und sprunghaft zu schreiben, die formale Einheit preiszugeben. Da steht dann ein voller Satz neben einem mageren, das Tempo wechselt unvermittelt und ohne Anlaß, der Leser bekommt Ohrfeigen und Stöße, die manchmal geistreich sein mögen, aber ermüden und auf alle Fälle unschicklich sind. Welch ein hoher, reiner Geschmack dagegen bei Cicero, der keinen Einfall bringt, der nicht ins Ganze eingeordnet und aus dem Ganzen geboren wäre! Man vermißt deshalb auch die Einzelgedanken nicht, an deren Überwucherung wir kranken, wenn wir uns mit allerhand unpassenden, ablenkenden Details aufputzen. Alle seine lumina, sachlicher und formaler Schmuck der Rede, sind dem Totaleindruck angepaßt. Ich wollte, man läse nordwärts der Alpen recht viel Cicero und versuchte ihm etwas von seiner Kunst abzulauschen, statt auf ihn zu schmähen!

Rom, 24. Januar.

Das Mißfallen, das Sie mir über meinen Cicerokult zu erkennen geben, betrübt mich sehr. Sie prophezeien, meine Geschmacksverirrung werde von kurzer Dauer sein, und wollen dazu beitragen, mich möglichst schnell zu heilen. Ich bin Ihnen für die freundliche Absicht dankbar und wehre mich durchaus nicht, doch muß ich Ihnen gestehen, daß Ihre Einwände mich nicht überzeugt haben. Sie sagen, die antike Rhetorik sei eine unnatürliche Erscheinung, eine Erfindung, die der Sophisten würdig war und die vor Ciceros Zeiten bereits in Theorien und Spielereien verkommen war. Ist das wirklich so? Ist nicht

Cicero und die Gegenwart.

Cicero selber der lebendige Gegenbeweis? Bedenken Sie, wie energisch Cicero den Satz des Aristoteles und Plato verficht, daß es beim Reden auf die Sache ankomme, daß man genau wissen müsse, was und in welcher Reihenfolge man es sagen wolle, ehe man sich um die Form und den oratorischen Schmuck bemühen dürfe. Er wird nicht müde, auf die Notwendigkeit einer gründlichen, umfassenden sachlichen Bildung hinzuweisen. Formales Können, Beherrschung der rhetorischen Technik mache noch keinen Redner. Freilich, daß er nötig hat, dies mehrfach zu betonen, beweist, wie jene Zeit davon durchdrungen war, daß überhaupt technische Schulung erforderlich sei, und beweist außerdem, was ich nicht bestreite, daß die Rhetorik ausgeartet war und den Anspruch machte, alles zu leisten. Die schematischen Spitzfindigkeiten der Stoiker verachtet aber doch Cicero! Wie kurz und von oben herab behandelt er z. B. die ganze Lehre von den lumina!

Mir scheint, die Redekunst konnte damals schon deshalb nicht zu bloßer Künstelei und Theorie herabsinken, weil sie noch praktischen Wert und praktische Ziele hatte. Die Reden vor Gericht, vor dem Senat und vor dem Volke dienten bestimmten Zwecken, die erreicht werden sollten. Cicero will etwas, wenn er spricht, und stellt alle Kunst in den Dienst dieses Willens. Das Reden ist bei ihm wie bei den andern ein Mittel, eine Waffe, eine Macht. Wie kann man jemanden einen reinen Virtuosen nennen, der sachlich wirkt! Der praktische Redner, ob er nun Anwalt oder Staatsmann war, nahm sich aus dem Wust von Theoremen das Gute und Lebenskräftige heraus und führte dem erstarrenden Organismus beständig neues Leben zu.

Wenn Sie aber meinen, daß Ciceros Reden trotzdem eher ins Theater gehören als an ernste Orte, so müssen Sie, glaube ich, den südlichen Nationen, nicht ihm, diesen Vorwurf machen. Der Römer, und erst recht der Griechen, ging in die Versammlung beinahe wie ins Theater. Er verlangte vom Redner erstens, daß er ihn mehr überredete als überzeugte (*commovere* und *conciliare* wichtiger als *docere*), und zweitens, daß er ihn erfreute (*delectare*). Es trug also zum Erfolg seiner Sache bei, wenn der Redner schön sprach und mehr auf Gemütswirkung als auf Verstandeswirkung bedacht war. Daher die pathetischen Suaden, daher die Rücksicht auf Mitleid, Abscheu, Angst und andere Stimmungen der Zuhörer. Der Angeklagte brachte, wie man

Erster Teil.

sich doch schon aus Platons Apologie erinnert, seine Familie mit vor Gericht, um das Herz der Richter mild zu stimmen, wenn die Gründe versagten. Außerdem hatte man Freude an rein künstlerischen Zutaten; man wollte eine schöne Gestalt und schöne Gesten auf der Tribüne sehen und ein klangvolles, gut ausgebildetes Organ hören. Ich glaube, man hörte auch Reden gern, deren Inhalt man nicht billigte. Wenigstens hatte man Geduld und blieb aufmerksam, auch wenn ein Gegner sprach. Heute hört man allerdings nur zu, wenn einem nach dem Munde geredet wird; bei feindlichen Rednern langweilt man sich oder macht Lärm und läßt sie nicht zu Ende kommen. Es war aber darum den Leuten jener Zeit nicht weniger Ernst als uns. Denken Sie doch nur daran, wie oft es sich um Fragen von größter Wichtigkeit handelte, wie oft über Leben und Tod, Herrschaft, Knechtschaft, Verbannung und dergleichen verhandelt wurde; von Scherz und Spiel war wahrhaftig nicht die Rede. Denken Sie an die Parteikämpfe in den griechischen Städten. Alles stand auf dem Spiele, und doch hatte man Muße, lange wohlgefügte Reden herüber und hinüber anzuhören; und dies nicht erst in den späteren gesunkenen Zeiten, es war von jeher so. Die trojanischen Helden schon begegneten einander in schönen achtungsvollen Reden, ehe sie aufeinander loshauen, und der Grieche, der diese Schilderungen las, fand doch nichts Unnatürliches darin. Es sind eben Völker, die es lieben, gut zu reden und gut reden zu hören. Homer zeigt dies so deutlich wie irgend ein später Autor. Odysseus als Heros sagt schon genug.

Ich will Ihnen gern zugeben, daß bei dieser Naturanlage die Gefahr immer nahe liegt, in Spielereien zu verfallen, wie wir sie an den Rhetoren kennen. Auch leugne ich nicht, daß bei Cicero manches eine solche Entartung begünstigt; so die angeborene Fähigkeit zum Ausdruck, die Lust zur Amplifikation ohne das Gegengewicht einer starken Persönlichkeit; aber so ungeheuer mächtig die Technik bei ihm ist, ich finde doch, er hat sie bewältigt. Er ist sachlich, selbst einfach. Lesen Sie aufmerksam eine Stelle, wo er berichtet. Wie klar erzählt er! Wort für Wort trifft, keins ist zuviel. Die Satzbildung kann in historischen Partien nicht einfacher, die Darstellung nicht präziser sein. Freilich ist nicht alles wahr, was er sagt; er färbt, verschleiert, verschweigt, soviel ihm gut dünkt. Aber unabsichtlich wird keine Unklarheit stehen bleiben. Ist es an pathetischen Stellen

wirklich anders? Ich bewundere gerade die Sicherheit, die er auch hier in der Wahl der Effektmittel und ihrer durchaus künstlerischen Handhabung zeigt. Ich finde ihn nicht schwatzhaft wie Sie, denn er verweilt nie länger bei einem Gegenstand, als seinem Zweck entspricht. Er hat seine Zuhörer nie gelangweilt, sondern sie von Anfang bis zu Ende in Spannung erhalten, so wie er mich in Spannung erhält. Die Formenfreude, die ihm eigen ist, die Lebenswonne, die ihn erfüllt, das stolze Bewußtsein römischer Größe und Herrlichkeit, das ihn schwellt, rauben ihm nirgends die Besonnenheit, die er als Redner nötig hat; und auch wo er mit übertreibenden Worten Kleinigkeiten aufbauscht oder einen Stimmungsdunst erzeugt, tut er es mit künstlerischem Takt und sachlicher Beherrschung.

Schließlich hören Sie noch dies. Wer den Gehalt seiner Reden in ihrem Stoff und zufälligen Anlaß sucht, kann meiner Meinung nach den Redner nicht richtig beurteilen. Der Gehalt und der Wert liegen anderswo. Es gibt zwei Arten von Künstlern und überhaupt von Wirkenden; die einen gehen von bestimmten Absichten, die sie verwirklichen, Ideen, die sie verkörpern wollen, aus und suchen nach Darstellungs- und Verwirklichungsmitteln, nach dem Weg, dem Wie; die andern haben von der Natur einen unbestimmten Tatendrang, eine Kraft überhaupt darzustellen und in Szene zu setzen mitbekommen und suchen nach Aufgaben, nach Anlässen zur Betätigung, also nach dem Was. Wer allgemeine Entgegensetzungen liebt, mag die ersten männlich, die zweiten weiblich nennen; jene gleichen dem Samen, der ein Erdreich sucht, diese dem Erdreich, dessen Kräfte erst die Befruchtung auslöst. Der Wert der ersten liegt in dem, was sie tun, der zweiten darin, wie sie tun. Ich glaube, man hält in Deutschland die letzteren für degeneriert; Sie, verehrter Freund, hoffentlich nicht; denn es gibt keine beschränktere Anschauung. Klar ist, daß Cicero zu der zweiten Gattung gehört. Er will sich ausgeben und ausleben als Redner und benutzt die Gelegenheiten, die ihm sein juristischer und staatsmännischer Beruf bietet. Der Ernst, den Cicero stets hat und deshalb auch vom Beurteiler verlangen kann, liegt nicht im Anlaß der Rede, sondern in dem Aufwand von Persönlichkeit und Kunst, den er macht, so wie einem Gemälde, das ein Künstler schafft, nicht sein Stoff, sondern sein Schöpfer den Wert gibt. Der reale Inhalt in Ciceros Reden bedeutet wenig gegenüber dem eigentlichen Inhalt, und dieser

Erster Teil.

ist der Rhythmus seiner Natur. Bei andern äußert sich derselbe in Musik oder in dekorativen Linien oder sonstwie, bei Cicero in schönen Tiraden. Er sucht nach Stoffen, in denen sein Fonds von tönenden Rhythmen Wort werden kann, und hat ein wunderbares Geschick sie zu finden. Ob sie gering sind, was geht es uns an! Sie werden interessant, groß, ewig unter seiner Hand. Ob Dejotarus ein edler Mann war und was für Händel Milo mit Clodius hatte, ist uns gleichgültig, so gleichgültig, wie die Gefühle, die eine Frau auf Lesbos vor 25 Jahrhunderten hatte, wenn sie eine andere aus der Ferne sah, oder die Besprechung, die dieselbe Frau auf Lesbos einmal mit Aphrodite hatte. Der Lyriker wirkt mit einem dünnen vergänglichen Stoff in alle Ewigkeit; ebenso kann es jeder andere Künstler und überhaupt jeder Mensch. Cicero benutzte doch selbst Catilina und M. Antonius nur als Material zur Inszenierung seiner Natur. Hierbei lief ihm freilich ein kleiner Irrtum unter, den er mit manchen anderen Männern gemein hat. Er hatte recht, diese Personen und die Ereignisse, die sich an sie knüpften, als Anlaß seiner Kunstabtätigung zu gebrauchen und schöne Reden aus ihnen zu machen, aber unrecht, seine reale Wirksamkeit als Staatsmann mit diesen Objekten zu dekorieren. Der Staatsmann Cicero ist gleichgültig, weil der Wert seiner Persönlichkeit in ihm nicht zur Erscheinung kam. Er konnte auch ihn als Thema verwerten und dadurch bedeutend machen, wie er es etwa in der Rede für Sestius tut, aber er durfte nicht meinen, daß z. B. an der catilinarischen Verschwörung das eigentlich Interessante der Konsul Cicero sei. Der Redner Cicero war es, nicht der Konsul. Der Mann wird komisch durch diesen Irrtum; ich finde es in der Ordnung, daß Sie über ihn lachen, und lache mit. Aber kann das meiner Bewunderung für den Künstler Eintrag tun?

Rom, 23. Februar.

Meine Argumente haben keinen Eindruck auf Sie gemacht, verehrter Freund. Vielleicht liegt das zum Teil daran, daß ich zu wenig von Ciceros Ausdrucksfähigkeit habe. Sie mißverstehen

mich, wenn Sie meinen, ich nannte Cicero in dem Sinne einfach wie Cäsar. Alles Gute, was Sie über den Schriftsteller Cäsar sagen, billige ich vollkommen, nur kann ich den Schluß nicht zugeben, daß man Cicero verachten müsse, wenn man Cäsar lobt. Können sie nicht nebeneinander bestehen? Wie schief und einseitig ist Ihre Entgegenstellung: Cäsar ist einfach, Cicero schwülstig, Cäsar ehrlich, Cicero gesinnungslos, Cäsar tief, Cicero oberflächlich! Wen nennen Sie einfach? Doch den, der nicht mehr Worte macht, als er braucht, der sein Ziel auf dem geraden Wege erreicht. Ich meine aber, dies gilt für Cicero wie für Cäsar. Das Ziel ist bei beiden ein verschiedenes, und die Persönlichkeiten, die es sich stellen, sind verschiedene. Cäsar gehört zu den großen Naturen, die den Schmuck verschmähen dürfen, die befehlen, wo sie zu überreden scheinen. Solche Naturen werden nie pathetisch, höchstens haben sie das Pathos des Pensante; an ihren Fassaden bewundert man nicht Pracht und Reichtum, sondern sie wirken durch wenige große Linien, rein architektonisch. Aber wer dazu nicht imstande ist, darf noch nicht überladen und pomhaft im schlechten Sinne genannt werden. Cicero ist nicht Asianismus, obwohl ihm allerdings das Lapidarische, das Befehlende versagt ist, versagt nicht durch seinen Geschmack, sondern seine Natur. Er ist nicht stark genug; er muß seine Lunge anstrengen, sich viel bewegen und einen großen Apparat in Tätigkeit setzen, um dasselbe zu erreichen, was der großen Persönlichkeit von selbst in den Schoß fällt. Hierdurch erklärt sich auch, daß er unbedeutende Stoffe wählt, was Sie so sehr tadeln. Er hatte den Takt, zu begreifen, daß die kleine Natur sich nicht an zu große Dinge heranwagen darf; denn dieselben verlangen eine große Vortragsweise, d. h. eine gedämpfte, jede Amplifikation vermeidende. Geringe Stoffe dagegen haben Verstärkung und Aufputz nötig. Es ist wie mit den musikalischen Virtuosen; nur ganz wenige versuchen sich mit Glück an den größten Kompositionen und treffen die schmucklose zurückhaltende Vortragsweise, die doch nicht langweilig werden darf. Vortragende von schwächerer Persönlichkeit bevorzugen, wenn sie klug sind, unbedeutendere Kompositionen, da dieselben ihnen Raum und Anlaß zur Entfaltung ihres dekorativen Talents geben. So hebt Cicero durch den Einfluß seines Talents die Stoffe und Sie müssen zugeben, daß er einem jeden ein Relief von Glanz und Schönheit zu geben wußte, daß er Wasser selbst aus dem

Felsen schlug und durch die absurdesten und fragwürdigsten Geschichten uns in Spannung versetzt. Er verewigt seine Stoffe, ich bleibe dabei. So wie die Mücke durch den erkaltenden Bernstein, der sie umschließt, zwar getötet, aber auch unvergänglich wird, so verewigt Cicero uninteressante, zeitlich bedingte Kleinigkeiten.

Also ein Virtuose, ein Schauspieler, kein echter und aufrichtiger Mensch! Folgt das in der Tat daraus? Sie erinnern an Mommsen, der Cicero mit Recht einen Mann ohne Einsicht Ansicht und Absicht nenne. Ich widerspreche durchaus, trotz Mommsen, dessen Urteil über Cicero mir nicht mehr deutlich in der Erinnerung ist; ich werde ihn wieder lesen. Das Verhältnis eines Künstlers zur Aufrichtigkeit und Gesinnungstreue ist ein heikles Kapitel, das man nur vor Leuten ohne Vorurteile abhandeln sollte. Nur moralische Menschen sind der Meinung (und sollen es sein), daß Ansichten, die in einem Kunstwerk ausgesprochen, Leidenschaften, die in demselben dargestellt werden, dem Urheber zugerechnet werden müssen. Sie identifizieren den Künstler mit seinem Stoff. Fast jeder aber tut dies beim Redner. Wenn es nicht seine Sache ist, die er dort mit Leidenschaft vertritt, seine innersten heiligsten Gefühle sind, die er voll Ergriffenheit mitteilt, was sei er dann anderes als ein Betrüger und Komödiant! Ich zweifle aber gar nicht, daß jeder Redner so gut wie jeder Künstler in der Tat ein wenig Betrüger und Komödiant ist, der eine weniger, der andere mehr. Jeder ist außerdem noch ehrlich, er muß es sein; aber er benutzt die Ehrlichkeit, möchte ich sagen, als künstlerisches Mittel, sowie er die Unehrrlichkeit und alles andere, was er hat und ist, für sein Werk benutzt. Er muß Herr seiner sämtlichen Eigenschaften bleiben, sie immer, wenn er sie braucht, zur Verfügung haben und sie setzen und schieben können wie Schachfiguren. Wenn er sich von irgendeiner gefangen nehmen läßt, ist er als Künstler verloren (wenn auch als moralischer Mensch vielleicht gestiegen). Es mag ihm zeitweise geschehen und vielleicht wünscht er, daß es immer so wäre; denn er trägt oft schwer an seinem Beruf, der ihn zur Unehrrlichkeit nötigt; er haßt den kühlen Kunsttrieb in sich, der all sein Leben, Lieben, Leiden sich untertan macht, für sich arbeiten läßt und das Eingebrachte hübsch geordnet in Schaukästen stellt. Entgehen aber wird er, falls er wirklich Künstler ist, der Unehrrlichkeit, Lüge, Heuchelei, Untreue nicht.

Cicero, um zu ihm zurückzukehren, war eine leichte, glücklich veranlagte Natur und hat gewiß keine moralischen Skrupel dieser Art gehabt. Daß er aber in Ihrem Sinne gewissen- und gesinnungslos gewesen wäre, scheint mir keineswegs richtig. Seine besten Reden verraten deutlich den starken Anteil des Redners an der Sache. Ich bin überzeugt, daß er fast alles glaubt, was er vorbringt, und fast nie gefühllos bleibt, wo er Gefühle äußert. Er empfiehlt dies auch in seiner theoretischen Schrift; der Redner solle alle Stimmungen, die er ausdrückt und seinen Zuhörern mitteilt, selber haben; das erhöhe die Wirkung, da eine Übertragung der Erregung stattfinde. Natürlich kann ein solcher Rat nur nützlich werden für sensible NATUREN, die sich leicht für dies und jenes begeistern können und deren Flamme schnell wieder verauscht. So war Cicero, und darum nennen Sie ihn oberflächlich. Mag sein; gegen die stetige Leidenschaft Cäsars gehalten, ist er es wohl. Doch ist ein so beweglicher Mensch nicht auch etwas Schönes? Ich freue mich an seiner Lust, bald dies, bald jenes in Szene zu setzen und zu illuminieren.

Übrigens, was Sie von der „tiefen Leidenschaft aller echten Künstler“ sagen, bedarf doch gar sehr der Einschränkung. Erwägen Sie, wie viel verschiedene Leidenschaften z. B. ein Dramatiker im Laufe seines Lebens darstellt, und unter diesen ist mehr als eine so gewaltig, daß sie ein ganzes Menschenleben bestimmt, erfüllt, ja zugrunde richtet. Glauben Sie wirklich, daß der Künstler diese alle mit ebensolcher Kraft und Tiefe durchlebt und besitzt wie der einfache reale Mensch, der an einer von ihnen übergenuug hat? Wenn es so wäre, käme er recht schnell ans Ende seiner Kraft und Kunst und behielte weder Zeit noch Lust, seine Leidenschaften zu beobachten und künstlerisch zurechtzustutzen. Der beste Beweis sind ja die allzu ehrlichen, allzu tiefen NATUREN, die sich einbilden Künstler zu sein und vergeblich abmühen es zu werden. Die Versuche, ihre großen Leidenschaften in Kunstwerke zu bannen, können nicht gelingen und was sie produzieren, ist entweder oberflächlich, weil es gar nichts von der Leidenschaft des Autors enthält, oder formlos, weil es sie unarbeitet und unbewältigt enthält. Der Künstler muß viele Seelen in sich vereinigen, viele Leidenschaften in sich erklingen lassen können, leise, laut, wie er es bedarf; er muß auch aus fremden NATUREN heraus leben, sich freuen und leiden können. So empfindet Cicero mit seinen Klienten ganz

ehrlich, wenn ihm deren Sache im Grunde auch fern liegt. Er würde in die Sache des Gegners sich ebensogut einleben können. Es ist dasselbe wie mit dem Dichter, der aus Kreons und Antigones, aus Klytämnestras und Elektras Seele denkt und spricht. Das höchste Interesse bei allem, was der Künstler erlebt, — davon gehe ich nicht ab — muß immer sein: wie ist es in Szene zu setzen? Wie ist aus dem Erlebnis ein künstlerisches Gebilde zu machen?

Nehmen Sie selbst den ehrlichsten Redner, der lediglich seine Sache ausspricht. Auch er braucht so viel Schauspielerei, wie das Auftreten selber mit sich bringt. Er muß zu einer bestimmten Zeit reden, wo seine Stimmung vielleicht nicht zu der Rede paßt, muß konträre und ablenkende Gefühle unterdrücken, muß überlegen, mit welchen Worten, in welcher Folge und Ausdehnung er am wirkungsvollsten spricht. Dazu kommt, daß er dies und jenes verschweigen muß, was er sagen möchte, aber seinem Publikum aus Klugheit vorenthalten muß; er muß die Gefühle der Anwesenden und vielleicht auch der Abwesenden in Rücksicht ziehen und danach seine Rede modeln, kurz er muß seine Sache den Umständen anpassen und sie für den Vortrag zurechtmachen. Der Unterschied zwischen dem, was in den Gedanken des Redners lebt, und dem, was er in einer heutigen Rede vor einem bestimmten Publikum sagt, ist manchmal ein so großer, daß der natürliche Mensch kaum eine Ähnlichkeit entdecken würde. Denken Sie etwa an die Reden, die Bismarck im Laufe seines Lebens gehalten hat. Was ist ihnen gemeinsam außer der Grundrichtung der Persönlichkeit? Und wenn man die Reden kennte, die er seinem Souverän, seinen Kollegen, ausländischen Personen usw. über dieselben Angelegenheiten hielt, über die er in den Kammern sprach, so würde man über das Maß von Schauspielerei erstaunen, das ein so grundehrlicher Mann aufwendete, um seine Absichten durchzusetzen. Er wußte eben wie Cicero, daß die Redekunst die δύναμις ist, περὶ ἔκαστον τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν, und daß dies πιθανόν in jedem Falle ein verschiedenes sein kann. Nun dürfen Sie aber nicht sagen, ich stellte Cicero Bismarck gleich, ebensowenig wie ich ihn Demosthenes an die Seite stelle. Diese beiden haben eine Gewalt, Konsequenz, Charaktergröße, die der biegsame Römer nicht hat; aber eine Konsequenz der Persönlichkeit finde ich doch auch bei ihm. Sie leugnen dies und sagen in Ihrem Brief, er habe die Liebe zur

guten alten Zeit, die in seinen Reden neben seiner Eitelkeit der einzige rote Faden sei, von Demosthenes einfach übernommen, weil sich darüber gut schwatzen läßt. Ich kann Ihnen nicht zustimmen. Die Begeisterung für die Tugend der Vorfahren ist vielleicht übertrieben und, wenn Sie wollen, komisch bei ihm, aber ohne Zweifel ehrlich, sowie eine Reihe anderer ethischer und politischer Grundsätze, die er immer wieder verficht. Ob dieselben Wert haben, ob wir sie ernst nehmen sollen, lasse ich dahingestellt. Genug, daß sie ihm ernst waren. Auch haben Sie gewiß recht, daß er wohl wußte, welchen Glanz das Eintreten für edle und ehrwürdige Dinge ihrem Anwalt verleiht. Es gibt kein dankbareres Thema für schöne Reden, als die Größe der Vergangenheit. Ob aber Demosthenes dies nicht auch gewußt hat? Und, nichts für ungut, hat nicht auch Demosthenes etwas Komisches an sich? Er redet und redet und seine feinen Athener hören zu, freuen sich an dem Redner, tun aber nichts. Man möchte ihm zurufen, abzustehen und einzusehen, daß sein Mühen zwecklos und sein Wollen eine Unmöglichkeit ist. Wenn jemand auf spielende Kinder einredet, sie müßten gegen den Feind ziehen, so ist er bei aller Vortrefflichkeit und guten Absicht doch ein Tor. Trotzdem bleibt er der größte Redner, den wir kennen, ich denke nicht daran, ihm dies zu bestreiten. Wie können Sie glauben, daß ich Cicero ihm vorzöge. Meinen Plan, seine und andere griechische Reden durch eine freie Übertragung den Deutschen zugänglicher zu machen, hat Cicero nicht im mindesten erschüttert. Ob man Cicero übersetzen kann, scheint mir vor der Hand noch fraglich. Ich möchte mich nicht daran wagen.

Über Ciceros Oberflächlichkeit hätte ich noch ein Wort zu sagen. Sollten Sie nicht den Fehler so vieler Nordländer machen und Oberflächlichkeit mit Durchsichtigkeit verwechseln? Cicero sagt alles, behält nichts zurück, und sagt alles auf die deutlichste Weise. Er vermeidet dunkle inkommensurable Gegenstände und Einfälle, bringt nur Melodien, die natürlich zu Ende gehen und die im Forte sich verwenden lassen. Er ist laut, wenn Sie wollen. Was nicht zu tönender Schönheit gemacht werden kann, was den Eindruck des Festlichen stören könnte, läßt er fallen. Er hat nie Geheimnisse, die nur durch Winke und Gestammel angegedeutet werden können, er läßt nirgends einen Rest unausgesprochener Persönlichkeit, die einiges zu geben, anderes zurückzubehalten scheint. Man hat z. B. bei Cäsar, auch bei Tacitus

Erster Teil.

und anderen das Gefühl, daß sie mehr wissen, als sie sagen, bei Cicero, daß er sich ganz aufdeckt und ausleert. Wenn das Oberflächlichkeit ist, sind alle durchsichtigen Geister oberflächlich, auch Horaz, auch Catull, auch Homer.

Rom, 2. März.

Mommsen hat mich bestärkt, nicht erschüttert. Ich versichere Sie, er ist kein großer Historiker, obwohl Sie ihn so nennen und ich ihn früher dafür hielt. Ein solcher könnte einen Mann wie Cicero nicht auf so barbarische Weise mißhandeln. Was mich am meisten überrascht hat, ist der Eindruck des Veralteten, des Toten, den seine Beurteilung macht. Der Mann, der 2000 Jahre alt ist, erscheint jung neben ihm. Und er meinte Cicero den Garaus machen zu können! Er, der nach wenigen Jahrzehnten schon altmodisch geworden ist! Ich muß mir Mühe geben, ihn nicht rein historisch zu nehmen und mit dem indirekten Interesse zu lesen wie einen gleichgültigen Gelehrten. An Cicero denkt man, wenn man durch die Trümmer des alten Rom geht, sieht ihn auf dem Forum stehen und hört seine wundervollen Sätze dahinrauschen. Mommsen wird mir nur bei antiquarischen Details lebendig oder wenn ich Reisende sehe, die dumpfe Stubenluft aus dem Norden mitbringen. Hätte er nur mehr von der Kunst Ciceros besessen, die er so verachtet und so verkennt! Dann wäre all das Gute, das er hat, seine trefflichen Ideen, seine energische Natur, weniger vergänglich gewesen! Er hätte ein großes Werk geschrieben statt eines vielleicht gelehren, vorzüglichen, aber schnell überlebten. Es ist gut und nötig, daß der Geschichtsschreiber seine Persönlichkeit und seine Zeit wiederspiegelt und in seinem Werk zur Geltung bringt; aber es ist traurig, wenn die Persönlichkeit ihrer Zeit untertan und die Zeit eine armselige ist. Die vergangene Generation, das ist der eigentliche Inhalt seiner Geschichte; die Generation, die wir fast schon vergessen haben, obwohl viele unserer Zeitgenossen dem Geiste nach zu ihr gehören: kleine, brave, ungeheuer selbstzufriedene Leute, nicht exzentrisch, nicht romantisch, sondern

gesund und mittelmäßig, die an die größten Dinge sich heranwagten und viel von Kraft und Größe sprachen: tüchtige Gelehrte, freundliche Dichter, liebe Historienmaler, verschollene Musiker, lauter „Kapazitäten“, deren Person sich einem absolut nicht einprägen will. Jeden Abend gingen sie mit der Befriedigung zu Bett: wie haben wir es herrlich weit gebracht! wie gut haben es einmal unsere Nachkommen, da wir ihnen keine Schwierigkeiten mehr zu lösen, keine Aufgaben zu erfüllen übrig lassen! Wir Heutigen leiden zwar auch an Selbstüberschätzung, aber es verbindet sich mit ihr doch Kraft und Unbefriedigung, sie weist in die Zukunft. Es ist Luft in das dumpfe kleinbürgerliche Zimmer gekommen. Nietzsche, Dühring, Böcklin, Wagner, Hugo Wolf, Stefan George und andere Größere und Geringere, sie haben das Gemeinsame, daß ihr Schwerpunkt zwar auch nicht in ihnen selbst, aber doch vor ihnen, nicht hinter ihnen liegt. Sie wissen und können unendlich viel mehr als jene kleinen Praktiker und großen Theoretiker mit ihrer Harmlosigkeit, Liebenswürdigkeit und Selbstzufriedenheit. Welch ein Irrtum aber, daß Mommsens und David Straußens Generation von Cicero nichts hören mag! Sie sollten in seinem Geist den ihrigen wiedererkennen. Auch Cicero hatte eine behagliche Selbstzufriedenheit und das unerschütterliche Bewußtsein, den Gipfel der Menschheit zu repräsentieren. Freilich, welch ein Unterschied! Er der Enkel des griechischen und römischen Wesens, das Resultat ungeheurer Kulturarbeit, darum fruchtbar und ewig fortwirkend; sie die Erben einer kaum begonnenen Kultur, am Vormittag ausruhend, darum steril durch und durch. Nur ihre fleißige Sammelarbeit kommt uns zugute. Was sie an Saft haben, lohnt nicht die Mühe des Auspressens. Vor allem fehlt ihnen der Begriff der Form, daher auch die Mißachtung Ciceros. Bei Mommsen kommt dieser Grundmangel auf die naivste Weise zum Vorschein; so z. B. wenn er vom Stilisten Cicero redet im Gegensatz zum Schriftsteller, den ersteren lobt, den anderen beseitigt. Was mag ein Stilist für ein Wesen sein? Jemand, der gutes Latein in „wohlkadenzierten Perioden“ schreibt, sollte doch kaum „durchaus Pfuscher“ zu nennen sein, und ein Historiker Roms sollte die kindliche Vorstellung überwunden haben, daß gute Perioden sich von der schriftstellerischen Persönlichkeit und der Stil von der Persönlichkeit überhaupt trennen lasse. Ist z. B. Mommsen auch ein Stilist? Sagen Sie es mir, und sagen Sie mir auch, ob

Sie ihn „gehaltvoller“ finden als sein armes Opfer. Meiner Meinung nach ist Cicero reich an Inhalt. In seinen Reden wird jedesmal ein großer, vorzüglich bewältigter Stoff vorgetragen. Das ganze römische Leben seiner Zeit geht an den Augen des Lesers vorüber, Krieg Frieden, Hauptstadt Provinzen, Gauner ehrliche Leute, Charaktere Schicksale, häusliches öffentliches, Reise- Beamtenleben, alles scharf charakterisiert, leuchtend dargestellt. Das kleinliche Gestrüpp einer sich vordrängenden Reflexion fehlt, man wird nicht wie bei Mommsen durch beständiges Heranziehen moderner Begriffe und Verhältnisse zwischen zwei Stühle gesetzt. Mit Mommsen ist es wie mit den Ergänzungen antiker Statuen, die eine spätere Zeit vorgenommen hat. Der Torso ist schöner und auch vollständiger als das mit Ungeschmack oder doch zeitlich bedingtem Geschmack ergänzte Werk. Wer kein philologisches Interesse hat, sollte daher römische Geschichte bei Cicero studieren, nicht bei Mommsen. Daß Cicero färbt und lügt, tut wenig zur Sache. Farbe gehört ins Bild. Im ganzen ist er wahr, da er es nicht anders sein kann. Wie vermöchte er seine Zeit zu verleugnen! Er gehört ja selber in sein Bild hinein. Ein moderner Historiker ist, wo er urteilt und interpretiert, viel unwahrer, was am besten Mommsen durch das Zerrbild beweist, das er von Cicero entwirft. Es charakterisiert richtiger und gründlicher den Beurteiler und seine Zeit als sein Objekt. Der Unterschied aber, daß Cicero bewußt lüge und ein Historiker unbewußt, ist in der Praxis ein geringer, zumal es bei beiden auf das künstlerische Moment der Lüge ankommt.

Wie ratlos Mommsen dem Autor Cicero gegenüber ist, zeigt auch die Bevorzugung der theoretischen Schriften. Wenn man von Cicero spricht, kann man doch nur den Redner und Briefschreiber meinen, nicht den Verfasser von Dialogen. Auch diese gehören ihm wirklich an, sie sind der Abglanz der gleichen Schönheit, wie denn ein Mann von so reifer Kultur in keinem Wort sich verleugnen kann. Aber zur Vollendung konnte er es hier nicht bringen, weil er kein Philosoph war. Demosthenes erdrückt ihn nicht, aber Plato und Aristoteles lassen ihn nicht bestehen. Nicht das Triviale vieler Gedankengänge möchte ich vor allem geltend machen. Oft scheinen sie uns nur trivial, weil die besprochenen Probleme uns in Fleisch und Blut übergegangen sind, wie doch auch die Werke jener griechischen Philosophen recht häufig auf

umständliche Weise Fragen diskutieren, über die man heute kein Wort mehr verlieren würde. Daß uns umgekehrt Ciceros Rhetorik nicht flach erscheint, wird den entsprechenden Grund haben. Der Stoff, der darin abgehandelt wird, ist uns neu. Dazu kommt allerdings, daß der Autor über die Redekunst besser Bescheid weiß, als über andere Dinge. Eine große Praxis stand ihm zu Gebote; aus ihr stammt die Fülle feiner Beobachtungen und treffender Ratschläge.

Aber Mommsen ist ja der Meinung, daß es zwar vernünftig sei, theoretische Schriften zu veröffentlichen, nicht aber Gerichtsreden! Die Plaidoyerliteratur, wie er nach seiner Art sich ausdrückt, bedeute Unnatur und Verfall. Wenn Sie einen Moment überlegen, werden Sie mir zugeben, daß mit demselben Rechte die Erhaltung und Verbreitung von Gelegenheitsgedichten verurteilt werden kann. Wenn z. B. König Hiero in Delphi einen Wagensieg errang und einem Dichter aus Theben den Auftrag gab, ein Gedicht auf dies Ereignis zu machen, so gehört dasselbe auch nicht in die Literatur, sondern hat mit dem festlichen Vortrag seinen Zweck erfüllt. Der Dichter aber dachte nicht so; er nahm die gut laufenden Pferde, ganz wie Cicero seine Prozesse, als willkommenen Anlaß, sich selber in einem Kunstwerk vorzuführen, und hielt das Kunstwerk für würdig, ewig zu leben und seinen zufälligen Anlaß mit zu verewigen.

Rom, 19. März.

Ihre Sendung hat mir viel Freude gemacht. Zwar ist Ihnen meine formalistische Anschauung, wie Sie durchaus irrtümlich sagen, zuwider, auch klagen Sie mich fälschlich der Inkonsequenz an; aber trotzdem gönnen Sie mir einige Anerkennung. Sie geben zu, daß Mommsen zu weit gehe, und schicken mir das treffliche Büchlein von Zielinski über Ciceros Wandel durch die Jahrhunderte. Die Schrift ist sehr lehrreich und versöhnt einen Liebhaber antiker Kunst wieder mit den Philologen, denen man keineswegs wegen ihrer Leistungen, aber wegen ihrer Stellung zum Altertum oft genug gram wird. Denn wenn es schon schlimm

Erster Teil.

ist, daß heute außer ihnen kaum jemand um das Altertum sich bekümmert (während ihre Arbeit doch nur Sinn hat, wenn Leute da sind, die sie benutzen), so wird es verzweifelt, wenn man genötigt ist, das Altertum gegen diese Philologen selber zu verteidigen. Ob Zielinskis Urteile überall richtig sind, kann ich und will ich nicht untersuchen, nur die Tatsachen, die er anführt, interessieren mich. Es ist doch erstaunlich, wie wenig man noch von der Wirkung des Altertums auf die neuere Zeit weiß, so hoch man sie im allgemeinen auch anschlägt; man weiß nicht genug, welche Personen besonders und nach welcher Richtung jede einzelne gewirkt hat. Wie wenige haben sich klar gemacht, daß Cicero mehr sachlichen als formalen Einfluß ausgeübt hat! Kaum einer seiner berühmten Verehrer, die Zielinski erwähnt, hebt den „Stilisten“ hervor, es ist immer vom Stoff und von der Persönlichkeit des Autors die Rede. Freilich haben Sie recht, daß oft nicht er selber, sondern die hinter ihm stehenden Griechen gemeint sind. Aber wenn er schon ein Vermittler ist: in so hohem Sinne es zu sein, ist nichts Geringes. Unsere Philologen wollen auch Vermittler der Griechen sein; aber wird ihnen jemand deren Verdienste zuschreiben oder deren Geist in ihnen finden?

Sie sagen selber, daß Mommsens Urteil sich nicht gut ausnimmt, wenn man den Triumphzug Ciceros durch zwei Jahrtausende dagegen hält. Man muß Respekt haben vor solcher Wirkung, gleichviel ob man sie für berechtigt hält oder nicht. Kann aber eine Wirkung unberechtigt sein? Können so verschiedenartige Menschen und Zeiten ohne zureichenden Grund für eine Person eintreten? Wenn jemandem Wasser als Nahrung gereicht wird, so wehrt er sich, und wenn nicht, so zeigt er recht bald die Folgen der gehaltlosen Kost. Glauben Sie nicht, daß die Leerheit und Nichtswürdigkeit Ciceros, wenn man ihn um Nahrung ansprach, ebenso sicher hätte an den Tag kommen müssen? Daß Mommsen und seine Generation keine Kraft aus ihm zieht und ihn deshalb mit Recht abweist, will ich nicht bestreiten. Vielleicht ist dies aber für dieselben kein gutes und für Cicero kein schlechtes Zeichen. Den Wert eines Klaviers sehen manche nicht ein; verliert es ihn dadurch?

Mommsen hätte die römische Kunst und als ihren Hauptvertreter Cicero in Parallele stellen sollen zur politischen Tat jener Zeit, also zu Cäsar. Ich glaube nicht, daß die künstlerische Leistung, nach ihrer Wirkung bemessen, geringer war als die

staatsmännische. Wir leben in demselben Sinne von Cicero und seinen Gefährten, namentlich Virgil und Ovid, vielleicht auch Terenz, wie wir von Cäsar leben. Man mag bedauern, daß die Kunst des späten Altertums mehr gewirkt hat als die der eigentlich fruchtbaren, frühgriechischen Zeit; aber die Tatsache steht fest, Sie können sie nicht wegbringen. Die Renaissance verstand unter dem Altertum in erster Linie das römische, sie lernte römische Architektur, Plastik usw. Bis auf den heutigen Tag bezeichnet der Ausdruck „Antike“ etwas Römisches und Spätgriechisches. Goethe dachte, wenn er von alter bildender Kunst sprach, an Laokoon, den Heraklestorso, den Apoll von Belvedere, an Vitruv, somit an späte Epochen, die nur ein Nachhall der früheren sind. Ist dies in der Tat so unverständlich? Haben wir das Recht, die Überschätzung der Laokoongruppe, der Ovidschen, der Anakreontischen Verse, oder auch die Überschätzung der Erzeugnisse der Spätrenaissance zu belächeln? Ich meine, was die Nachwelt von ihnen wollte, zog sie auch aus ihnen. Das Irrige der künstlerischen Wertung ist gleichgültig; der Nutzen war nicht irrtümlich und war in den Werken begründet. Was aber suchte und fand man? Diese Späten haben die ganze Schönheit, die von ihren Vorfahren erkämpft und erreicht worden war, in sich aufgesogen. Ein aufgehäufter Schatz von Kunst steht ihnen zu Gebote, und sie verstehen diesen Reichtum zu benutzen; ihre Bedürfnisse sind sehr verfeinert, sie lernen unter schönen Dingen das Schönste zu wählen. Das Niveau der Künstler ist in solchen Zeiten bewunderungswürdig hoch. Jeder Handwerker, jeder Kopist hat Teil an dem allgemeinen Reichtum und spiegelt die Schönheit der Vergangenheit wieder. Es ist Süßigkeit in all diesen Werken; sie überreden und schmeicheln, während erwerbende Epochen herb und schwer zugänglich sind. Zur Liebenswürdigkeit haben sie keine Zeit. Wir Deutschen kennen nur die herbe Schönheit; wo man als Reicher zu leben versuchte und anmutig sein wollte, wurde man jedesmal platt oder geziert. Vielleicht macht Wieland eine Ausnahme und sicher die Nachläufer unserer klassischen Musik. Brahms hat oft wirkliche Reife und die rührende Schönheit, die aus dem Glück über ein vollendetes Tagewerk entspringt. Sind Sie nicht im Irrtum, solche Leute degeneriert zu nennen? Cicero mindestens stellt eine erstaunlich gesunde Art von Degeneration dar. Er ist vollkommen auf seiner Höhe; er erreicht alles, was seine Natur ihm vergönnt, und weiß

nichts von Schwäche und Leistungsunfähigkeit. Wir sind daran gewöhnt, daß feine Menschen krank und künstlerische Eigenschaften mit Abnormitäten verbunden sind. Muß es aber so sein? Menschen wie Cicero lehren, daß es möglich ist, eine schier erdrückende Fülle von Kultur sich zu assimilieren und doch nicht unproduktiv, müde, krank zu werden, sondern seine spezifische Begabung auszuleben und seine Schaffensfreude auf natürliche Weise zu befriedigen. Ja, er ist nicht einmal extrem in seinem Schaffen und seinem Geschmack, wie neuere Individuen von reifer Kultur zu sein pflegen. Er will sich hervortun und verlangt einen Platz neben den großen Vorgängern, aber er wählt nicht wie die Neueren den Weg, durch Besonderheiten, durch Manier, durch Barock sich hervorzu tun, was nicht schwer ist, sondern er ringt mit seinen Vorgängern um dasselbe Ziel der klassischen Schönheit; er erstrebt und erreicht die reine Vollendung als künstlerischer Mensch. Dies letztere ist näher zu erläutern.

Sie verteidigen Mommsen damit, daß er zwar mit seinem ästhetischen Urteil vielleicht Unrecht habe, doch aber das Hauptgewicht auf die menschlichen und staatsmännischen Eigenschaften Ciceros lege; und daß diese minderwertig seien, stände außer Zweifel. Darauf wäre einmal zu erwidern, daß es bedenklich ist, wenn ein Historiker die künstlerischen Dinge leichter nimmt als moralische und politische; zweitens erlaube ich mir, zwar nicht über den Staatsmann und den Philosophen, jedoch über den Menschen Cicero etwas anderer Meinung zu sein. Wenn ich lediglich nach dem Eindruck urteile, den ich aus den Schriften über den Verfasser gewinne, stellt sich mir Ciceros Natur etwa folgendermaßen dar. Er war ein kleiner Mensch, wie ich schon sagte, nicht genial in unserem Sinne. Er verstand die Kunst, bis an sein Lebensende fleißig zu lernen, war aufmerksam auf alles, unermüdlich und unbeirrbar, ein wenig Pedant, ein wenig Mustermensch, geriet nie auf Abwege, blieb immer gesittet, willig und emsig. Es fehlte ihm an Leichtsinn. Er liebte die Tugend auf engherzige Weise und hatte sogar ein wenig Verwandtschaft mit dem Kleinbürger, der sich gegen alles Ungewöhnliche auflehnt. Seine zuchtlosen und sittenlosen Zeitgenossen hatten mehr Temperament und Kraft als er; sie waren genialer. Aber sie kamen zu nichts (ganz wenige ausgenommen, die eben nicht durchaus zuchtlos waren); sie verstanden nicht sich festzuhalten und sich zu bilden. Cicero hatte sein Ziel fest im Auge. Dies

Ziel war: so hoch zu kommen als möglich, angesehen, berühmt und den großen Vorbildern der Vergangenheit gleich zu werden. Er war ehrgeizig und eitel; er liebte den Weihrauch, ohne viel zu fragen woher er kam. Seine Selbstgefälligkeit entstammte einer glücklichen Naturanlage und war keine Hemmung und Gefahr für seine Entwicklung; sie förderte ihn sogar. Cicero ist einer jener interessanten Menschen, die nicht umhin können sich vollkommen zu finden. Denn alles, was sie sehen und begreifen, vermögen sie sich anzueignen; sie bewältigen es. So bewältigte Cicero die Gesamtbildung, die seiner Zeit zugänglich war. Die Schwierigkeiten und Widerstände, denen er nicht gewachsen war, sah er gar nicht; sein Horizont schloß genau dort ab, wo seine Kraft zu Ende war; er wurde das, was ihm versagt war, die einfache Größe, nie gewahr. Einsicht und Können deckten sich. Solch Typus ist unerträglich, wenn sein Können minimal ist. Er wird dann komisch durch bornierte Aufgeblasenheit. Andernfalls ist diese Begrenzung eine Kraftquelle. Das Glücksgefühl, unter dem solch ein Mensch schafft, teilt sich seinen Schöpfungen mit und macht sie sicher rein rund. Auch dem entgegengesetzten Typus begegnet man zuweilen; seine Eigentümlichkeit ist, immer seine Ohnmacht zu fühlen, an seine Grenzen zu stoßen, mit seinen Leistungen unzufrieden zu sein, weil er das Höhere sieht, das ihm für jetzt oder für immer unerreichbar ist. Auch er kann durch die Eigenschaft gefördert und zum Vorwärtsstreben angetrieben werden; häufiger lähmmt sie die Tatenlust und macht hoffnungslos.

Also Cicero fehlte es an Bescheidenheit und, wie ich oben sagte, an einer gewissen Großzügigkeit. Wo wir moralisch zu sein lieben und erstreben, versagt er, und wo wir der Unmoral das Wort reden möchten, ist er moralisch. Unter unseren heutigen Verhältnissen könnte ein solcher Mann nimmermehr ein Künstler werden. Er scheint dem Begriff des Künstlers zu widersprechen und widerspricht jedenfalls der modernen deutschen Auffassung von Kunst. Dies auch der tiefste Grund, weshalb man ihm bei uns nicht gerecht wird, während man z. B. in Frankreich über die Hochschätzung einer solchen Veranlagung keinen Augenblick im Zweifel ist, da dort ähnliche Typen Hohes erreicht haben. Drei Momente, die uns fremd sind, ebneten ihm den Weg zur Kunst: die große Tradition, das klare Bild von Vollkommenheit das er in sich trug, die konsequente Arbeit an sich, durch die er

es zur Erscheinung brachte. Die beiden letzteren sind ihm selber zuzurechnen. Dieser kurzsichtige, kurzwollende Mann brachte es nicht nur fertig, Kunstwerke zu schaffen, sondern auch sich selber zu einem Kunstwerk zu gestalten. Er ist ein Form gewordenes Individuum, ein vollendet Spieler auf dem Instrument seiner Seele. Vielleicht ein gar zu virtuosischer Spieler; aber ist ein solcher nicht mehr wert als unsere elenden Stümper und Stammmer? Vielleicht sind es auch nicht viele Stücke die er spielen kann, sein Instrument ist nicht groß und nicht ausgiebig; aber ist es nicht besser, wenigstens gut zu machen, als vieles halb und schlecht?

Durch alles dies kann Cicero meiner Meinung nach für unsere heutige Zeit sehr wertvoll und fruchtbar werden. Zielinski erzählt, was Cicero früheren Epochen war, wie man eins nach dem andern an ihm entdeckte und von ihm zu lernen suchte. Ich tue hinzu, was wir von ihm lernen können, wie wir ihn nehmen sollten. Cicero als organisierter Mensch, als beseelte Form, als fleischgewordene Bildung, die deshalb nicht epigonenhaft ist, weil sie Natur geworden ist, so empfehle ich ihn unseren Zeitgenossen. Und gerade ihn vor manchen andern! Sie wundern sich, verehrter Freund, daß ich mich auf Cicero versteife, da man von anderen Alten dasselbe besser lernen könnte. Mir scheint aber Cicero ein besonders lehrreiches Beispiel zu sein, weil er unseren Vorurteilen so sehr zuwiderläuft. Aus den Griechen der älteren Zeit, von Homer bis etwa 400, nimmt man sich gar zu gern das heraus, was wir selber auch haben, und bestärkt sich in den Irrtümern, statt sie los zu werden. Aischylos schmeckt man wie einen modernen Autor und übersieht die Kluft künstlerischer Anschauung und Absicht, die ihn von uns Barbaren trennt. Bei Cicero ist das bedeutend schwerer; er läßt sich nur fassen, wenn man ihn mit Fingern der Kunst angreift. „Jeder Unbefangene“, wie Mommsen so hübsch sagt, wird mit Cicero bald im Reinen sein. Ganz recht; wessen Sinne durch keine Idee von Kultur und Kunst ihren Urzustand verändert haben, wird die Fragen gar nicht zu Gesicht bekommen, um die es sich bei Cicero und dem „Ciceronianismus“ handelt. Er wird nur Phrasen hören und Torheit sehen. Und so ist es in der Ordnung.

Deshalb ist der Vorwurf der Inkonsistenz, den Sie mir machen, unbegründet. Kraft, Einheitlichkeit, moralische und

religiöse Befestigung scheinen mir nach wie vor die Bedingungen einer gründlichen Besserung unserer künstlerischen Verhältnisse zu sein. Die älteren Griechen sind die größten Muster dafür und deshalb unentbehrlich für uns. Sie wissen, wie viel ich ihnen für mich selber verdanke. Aber man muß heute nach zwei Fronten kämpfen. Sowie man sich gegen Virtuosentum, Leerheit, Künstelei richtet, denken die Unmäßigen und die Braven, man rede ihrer Barbarei das Wort. Wer heute auf Aischylos oder Pindar weist, sollte immer zugleich auf Cicero und Horaz weisen. Dann erst sind Mißverständnisse ausgeschlossen und das Gleichgewicht hergestellt. Ich meine also keineswegs, daß wir Cicero gleich werden sollen. Wir könnten es auch nicht; die Befürchtung ist grundlos, Verehrtester! Aber es ist von größtem Nutzen, sich einen solchen Mann recht deutlich vor Augen zu stellen, gerade weil er uns fremd und konträr ist. Ist es nicht eine Hauptleistung der Geschichte, daß sie uns mit anders gearteten Dingen bekannt macht und unserer Einseitigkeit steuert?

Rom, 15. April.

Meine Meinung über Ciceros Briefe will ich Ihnen nicht vorenthalten, obwohl es nicht schwer ist, sie zu erraten. Was ich über die Persönlichkeit schrieb, ist ja noch mehr aus den Briefen als aus den Reden geschöpft und bestimmt den Wert der ersten vollkommen. Wohl sind alle Lebensäußerungen soviel wert wie der, der sie tut; am einleuchtendsten aber ist dies bei solchen, die vorwiegend oder ausschließlich subjektive Bedeutung haben. Der Brief gehört zu den subjektivsten künstlerischen Erzeugnissen. Was ist ein Brief? Was macht ihn gut oder schlecht? Warum sind fremde Briefe lesenswert und eine Briefliteratur kein Unding? Es fehlt, glaube ich, an Untersuchungen über diese Fragen, wenigstens bei uns in Deutschland. Ich will Ihnen die Gedanken mitteilen, die mir bei der Lektüre von Ciceros Briefen über Ästhetik des Briefes gekommen sind.

Wenn man Kunstformen bestimmen und voneinander sondern will, sollte man den Brief nicht vergessen, so wenig wie die Rede.

Denn beides sind Kunstformen. Man muß freilich den Begriff weiter ziehen als es üblich ist oder doch bis vor kurzer Zeit üblich war. Neuerdings beginnt man einzusehen, daß es ein Gewinn für die Kunst ist, wenn man Erzeugnisse in sie hineinbezieht, die aus einfachen Lebensbedürfnissen entspringen und im praktischen Leben unmittelbar Verwendung finden. Die Trennung von Kunst und Leben ist für beide schädlich, macht das eine häßlich und die andere unnatürlich. Der Aufschwung des Kunstgewerbes in der letzten Zeit hat solche Betrachtungen aufgeregt und man ist heute ziemlich einig über den unbegrenzten Vorteil, den alle Zweige der bildenden Kunst von einer möglichst engen Verbindung mit praktischem Bedürfnis und Zweck haben können. Daß es in der Poesie ebenso ist, erscheint dagegen noch als eine Paradoxie, obgleich es nicht weniger richtig ist. Dramen, Gedichte, Romane halten viele für die einzigen Arten der Dichtkunst. Ich meine aber, jede Äußerung in Worten gehört zu ihr, sofern sie die einfachsten Kunstgesetze erfüllt. Wir wollen über Bezeichnungen nicht streiten; wollen Sie mündliche oder schriftliche Äußerungen ohne bestimmte Form nicht als Teile der Dichtkunst, sondern nur als ihre Unterlage, als ihren Vorhof gelten lassen, so bin ich auch damit einverstanden; aber diese Unterlage ist ungeheuer wichtig als Stütze für den Oberbau jener eigentlichen Kunstgebilde. So wie Gefäße, Kleidungs- und Schmuckstücke sich zur bildenden Kunst verhalten, so verhält sich ein Bericht, ein mündlicher oder schriftlicher Austausch zur Dichtkunst. Man hat alle Ursache diese einfachen Dinge zu pflegen und zu heben, so wie es die Alten getan; dann wird es mit unseren Dichtungen, namentlich denen in Prosa, ebenfalls besser werden. Ich kann nicht eindringlich genug empfehlen, jede Gelegenheit zur Übung in Rede, Abhandlung, Brief zu ergreifen, und begrüße es mit Freude, daß ein tieferes Interesse für diese Grundlagen der Poesie sich zu regen anfängt und die Ansprüche wachsen, die man an sie stellt. Die Unterschiede von Rede, Abhandlung, Brief gegenüber Roman, Gedicht, Drama sind erstens formal, wie ich schon sagte, und zweitens stofflich. Alle zusammen haben ursprünglich den gleichen Zweck: etwas Reales mitzuteilen. Homer und Aischylos wollen Historiker sein, keine Erfinder; auch die Lyrik steht auf realem Boden. Doch entfernt sich erstens der Inhalt von den nächstliegenden Dingen, von der Notdurft des Lebens und zweitens wird die Mitteilung stilisiert. Warum man

beides tut, geht uns hier nichts an; der Erfolg ist, daß für die Dichtungen in höherem Sinne nur gewisse Stoffe in gewisser stofflicher Verarbeitung benutzt, die anderen ausgeschlossen werden, und daß feste Formen sich bilden. Beides fehlt in der Regel bei Rede, Abhandlung, Brief. Doch ist ihre Entfernung von den strengen Kunstgebilden in den verschiedenen Zeiten eine verschiedene. Das Altertum hat für die Rede, d. h. größere mündliche Äußerungen, fast ebenso zahlreiche Gesetze aufgestellt, wie etwa für das Drama. Darum sind antike Reden Kunstwerke fast in dem gleichen Sinne. Doch bleibt die Form etwas lockerer. Die Vorschriften über den Aufbau und die Bildung im einzelnen, so eingehend sie sind, lassen doch einen größeren Spielraum. Außerdem ist das Stoffgebiet ein sehr mannigfaltiges und nicht abgegrenztes. Eine Theorie des Briefschreibens gab es, soviel ich weiß, nicht, obwohl viel Briefe geschrieben und veröffentlicht wurden. Hat die Altertumsforschung etwas für die Beurteilung der alten Briefliteratur getan? Bitte schreiben Sie mir, was Sie darüber wissen; meine philologischen Kenntnisse sind zu gering. Auch habe ich außer Ciceros Briefen nur die platonischen gelesen, und diese erklären nicht viel, so wertvoll sie auch sind.

Die Hauptsache beim Brief ist wohl, daß er an eine bestimmte Person sich richtet. Dadurch erhält er die Unmittelbarkeit, die ihm eigen ist, und unterscheidet sich von den meisten anderen schriftlichen Äußerungen. Es besteht eine direkte Wechselwirkung; der Schreiber richtet Inhalt, Ton, usw. seines Briefes nach dem Empfänger; er gibt sich ihm wie im mündlichen Verkehr. Er redet also nicht wie der Verfasser einer Abhandlung ins Unbekannte, ins Blaue hinein, für gleichgültige Menschen, die sich aus seinem Schriftstück heraussuchen und aneignen mögen was sie können; sondern er weiß genau, zu wem er spricht, und hat die Möglichkeit, sich persönlich verständlich zu machen, sich anzupassen und das Bestimmte, das er im Auge hat, zu erreichen. Auch bei Briefen, die an mehrere Personen gerichtet sind, ist es kaum anders. Die Personen sind dem Schreiber bekannt und werden von ihm als ein Individuum zusammengefaßt. Er wendet sich an das, was sie gemeinsam haben. So etwa, wenn jemand an eine Körperschaft, eine Gemeinde schreibt. Hier tritt die Verwandtschaft mit der Rede hervor. Auch diese berücksichtigt in der Regel ein bestimmtes Publikum, dessen Anschauung und Stimmung der Redner kennt. Dies Publikum wird selten von

einem einzelnen gebildet (Cicero vor Cäsar), gewöhnlich von Versammlungen, deren Zusammensetzung und Zweck dem Redner bekannt sind (Gericht, Parlament), und auch wenn er vor einer bunten zufälligen Menge spricht, weiß oder fühlt der Redner, welche Mittel er anzuwenden hat, um gerade diese, heute aus einem solchen Anlaß vereinigte Zuhörerschaft zu fesseln und zu überzeugen; er spricht vorsichtiger, begeisterter, ernster, heiterer, je nach der Sitmmung, die er findet.

Das zweite ist, daß der Briefschreiber in der Regel auf eine Antwort rechnet oder eine solche gibt. Wer eine Abhandlung schreibt, ein Gedicht macht, verlangt keine Gegenäußerung, er will nur sich ausdrücken. Der Unterschied ist ein großer. Der Brief fragt oft nur, befriedigt nicht ganz, nimmt Bezug auf einen früheren Brief des Empfängers, entlehnt ihm Inhalt und Ton. Wiederum ist die Rede verwandt. Der Verteidiger vor Gericht entgegnet dem Ankläger, der Versammlungsredner spricht mit Rücksicht auf Einwände und Erwiderungen, die er erwartet oder die ihm geworden sind.

Die Folge beider Eigentümlichkeiten ist eine große Lebendigkeit und Bestimmtheit des Briefes (und der Rede) einerseits und eine Einseitigkeit und Kurzlebigkeit andererseits. Schreibe ich für die Öffentlichkeit, so denke ich fast nur an mich und an meine Sache, denn das undefinierbare Lesepublikum, dem ich mein Produkt überliefern will, kann mich nicht anregen, nicht beeinflussen. Es hat beinahe etwas Widersinniges, zu sprechen, ohne zu wissen, mit wem man spricht. Jedenfalls erhält meine Äußerung etwas Starres, schwer Zugängliches, oder auch Unsicheres. Sie verfehlt leicht ihre Wirkung. Viele Deutschen unterschätzen die Bedeutung des Wiederhalls für den Schriftsteller und überhaupt den Künstler. Die Alten waren anders, sie erhielten sich bis zuletzt das Gefühl für den großen Wert, den ein bestimmtes und bekanntes Publikum, an das man sich richtet, für den Autor hat. Die Schattenseiten (Einseitigkeit, Kurzlebigkeit) sind um so geringer, je bedeutender das persönliche Moment bei dem Erzeugnis ist. Ein Gelegenheitsgedicht z. B. wird nicht im geringsten einseitig und vergänglich durch die genaueste Rücksicht auf seinen Adressaten (Goethe an Lilli); auch die direkte Antwort eines großen Redners auf eine Gegenrede wird es nicht (Bismarck und die Parlamentsredner). Ich sprach schon von der Verewigung kleiner einmaliger Anlässe durch die künstlerische Persönlichkeit,

die sie benutzt. Dies wird gerade bei derartigen stark subjektiven Erzeugnissen der Fall sein. Auf der anderen Seite stehen solche, bei denen das Sachliche fast ausschließlich interessiert, z. B. wissenschaftliche Berichte, die Beschreibung eines Insekts, die Untersuchung eines logischen Problems. Die Persönlichkeit des Verfassers tritt zurück, man wünscht nur zwei ihrer Eigenarten zu sehen: Klarheit und Anstand. Was er außerdem ist, geht uns nichts an. Je mehr die Persönlichkeit in den Vordergrund tritt, desto geringer wird das sachliche Interesse. Man kann drei Haupttypen unterscheiden, zwischen denen sich sämtliche Kunsterzeugnisse bewegen, erstens die wissenschaftliche und die Handwerksarbeit, wo das Subjektive fast ganz verschwindet, zweitens das Kunstwerk höchsten Ranges, wo Subjektives und Objektives (Sache und Persönlichkeit) sich die Wage halten, drittens die Wiedergabe von individuellen Zuständen und Stimmungen, wo fast alles auf die Persönlichkeit, auf das Wie ankommt. Man wird verlangen, daß das Verhältnis von Was und Wie jedesmal das richtige, von selber sich ergebende ist. So wie Wasser und ein Gegenstand, den man hineintut, sich ihrer natürlichen Schwere gemäß miteinander einrichten, oder wie die Beziehung zweier Menschen zueinander sich unweigerlich so gestaltet, wie es ihre Gewichtsverhältnisse vorschreiben, so muß bei einem Kunstwerk das Objektive oben schwimmen, sich verteilen oder untersinken, das Subjektive herrschen, stützen oder dienen, je nach dem Gewichts- und Kraftverhältnis der Sache zu der Persönlichkeit des Autors. Manche Kunstformen begünstigen das eine, manche das andere. Der Brief neigt augenscheinlich zur Bevorzugung des subjektiven Moments. Je objektiver er ist, desto mehr nähert er sich der Abhandlung. Ein Schriftstück, das mit den Worten „Sehr geehrter Herr“ anfängt und mit einer Unterschrift schließt, sich im übrigen aber von der Abhandlung in nichts unterscheidet, ist kaum noch ein Brief zu nennen. Die Abhandlung hat ein bestimmtes Thema, dessen Bearbeitung ihre Einheitlichkeit verbürgt; der Brief hält sich entweder nicht an einen einzelnen Gegenstand oder behandelt ihn anders, nämlich mit Rücksicht auf den Schreiber und Empfänger. Er erschöpft ihn nicht, ordnet nicht so sehr nach logischen Grundsätzen als nach persönlicher Neigung, die durch das Verhältnis des Schreibers und Empfängers zu dem Gegenstand bestimmt wird. Was z. B. in der Abhandlung Hauptpunkt werden müßte (etwa bei Wiedergabekünst-

lerischer Eindrücke), wird im Brief kaum berührt, weil Schreiber und Empfänger darüber einig sind, usw. Der Brief kann mehrere lose oder gar nicht zusammenhängende Gegenstände behandeln; es ist falsch dies zu schelten und den künstlerischen Wert von der sachlichen Einheitlichkeit abhängig zu machen; für die Abhandlung gilt dies, nicht für den Brief. Man muß bei der Ableitung formaler Gesetze stets nach dem Zweck fragen. Derselbe ist maßgebend für die Gestaltung. Zweck der Abhandlung ist Belehrung, Zweck des Briefes ist Verkehr, d. h. Vermittlung von persönlichen Zuständen. So erhalten objektive Nachrichten, die ein Brief enthält, nur Wert durch die Beziehung, die sie zum Schreiber und Empfänger haben. Wir lesen Bismarcks Briefe an seine Frau verständigerweise nicht deshalb, weil sie historisch wichtige Details bringen, sondern weil sie das Verhältnis Bismarcks zu den Ereignissen (objektiv bedeutenden oder unbedeutenden) aus dem Moment heraus wiedergeben und zugleich seine Beziehungen zur Empfängerin in Augenblicksbildern darlegen. Was einen Brief zusammenhält und zu einem künstlerischen Ganzen macht, ist also nicht die Einheitlichkeit des Themas, sondern etwas Subjektives: Persönlichkeit, Stimmung, Verhältnis des Schreibers und Empfängers. Die Grundforderungen, die man mit Recht an jedes künstlerische Gebilde stellt, einen Anfang, Steigerungen, Höhepunkte und einen Abschluß zu haben, erfüllt auch der Brief; aber anders erfüllt er sie, als etwa die Abhandlung.

Doch will ich Sie nicht länger mit allgemeinen Erörterungen langweilen, die überdies arg unmethodisch sind. Nur über die Veröffentlichung von Briefen noch ein Wort. Es ist klar, wann sie berechtigt ist. Nicht dann, wenn die Briefe interessante Stoffe auf unpersönliche Art behandeln, sondern wenn eine interessante Persönlichkeit in ihnen sich spiegelt. Durchaus nicht alle Briefe bedeutender Menschen sind wertvoll und durchaus nicht alle Briefe von Personen, die wenig geleistet haben, sind von geringem Wert. Derjenige wird gute Briefe schreiben, der seine Persönlichkeit in sie hineinzulegen weiß, ebenso wie derjenige ein guter Gesellschafter ist, der sich im Verkehr rein und ganz zu geben versteht. Nietzsche z. B. schreibt nicht häufig gute Briefe; nur wenige Saiten seines Instruments erklingen in der Regel in ihnen, vieles und gerade das Beste schweigt. Ähnlich ist es bei Schopenhauer. Ich will nicht sagen, daß man deren Briefe nicht trotzdem gern läse, aber die kleinsten Billette Goethes

oder Ciceros haben höheren Kunstwert. Hierbei wirkt noch folgendes mit. Der Brief sowie die mündliche Unterhaltung sind Kinder des Moments. Sie entzünden sich und nähren sich durch Geschenke, die der Zufall dem Augenblick macht. Nur Menschen, die stark mit der Gegenwart leben und immer ganz bei der Sache sind, auch wenn es sich um Kleinigkeiten handelt, werden daher gute Briefe schreiben und gute Gespräche führen können. Wer dagegen sich zurückhält und mit Gedanken beschäftigt ist, die ihm den einfachen Anteil an den Dingen nehmen, ist für mündliche und schriftliche Geselligkeit ungeeignet. Er kann vielleicht Vorträge halten, Aufsätze schreiben, auch Kunstwerke gestalten, obgleich diese Art Mensch in der Regel philosophisch, die erstere künstlerisch veranlagt ist; aber er kann nicht dem Augenblick geben, was ihm gebührt. Seine Briefe und Gespräche sind entweder langweilig weil unpersönlich, oder es sind keine Briefe und Gespräche.

Cicero gehört zu den besten Briefschreibern die ich kenne, nicht wegen der trefflichen und ausführlichen Berichte, die seine Briefe hier und da enthalten, sondern wegen alles dessen, was sie trotz dieser Berichte sind. Mommsen hat glücklich wieder die Wahrheit auf den Kopf gestellt, wenn er die zeitungsartigen Briefe gelten lässt und die rein persönlichen Verlautbarungen, die er z. B. aus der Verbannung nach Rom schickt, schlecht und leer findet. Cicero hat durch seine Briefe so gut wie durch seine Reden gezeigt, was er kann und ist. Ja die Briefe sind eine noch schärfere Probe seiner Echtheit. Denn hier steht er nicht auf dem Kothurn, nichts Begeisterndes, Herz und Lunge Schwellendes unterstützt ihn; er hat zu beweisen, was seine künstlerische Menschlichkeit wert ist. Bewundern Sie, wie richtig er Wesen und Zweck des Briefes einsieht. Er denkt nicht daran, Redner und Theoretiker in seinen Briefen zu sein. Pose und Steifheit fehlen. Er ist bei sich zu Hause, bequem und liebenswürdig; er scherzt und klagt, wie es ihm gerade zu Mute ist, wählt Ausdrücke und Wendungen der Umgangssprache und zeigt sich als feingebildeter Weltmann. Ich würde gern ein paar Briefe übersetzen, um einen Begriff von seiner Art zu geben; aber ich fürchte, gerade das, worauf es ankommt, geht durch die Übersetzung verloren. Bei Ciceros Schreibart ist alles wichtig und einzig; jeder Vokal gehört ins Bild. Einen kleinen Versuch will ich Ihnen jedoch mitteilen; sagen Sie mir, ob irgendetwas von dem Reiz

des Originals erhalten geblieben ist. Ich wähle einen Brief an seine Frau und Kinder aus der Verbannung im Jahre 58 (ad fam. XIV 3). Er zeigt unseren Freund auf dem tiefsten Stande seiner seelischen Kraft, ist nichts weniger als gefaßt und eines Philosophen würdig.

„Aristocritus [ein Sklave] hat mir Eure drei Briefe gebracht, die ich durch viele Tränen fast zerstört habe. Ich verzehre mich in Gram, liebe Terentia, und mein Elend quält mich nicht mehr als Deines und Eures. Aber ich bin noch elender als Du Arme; denn das Unglück tragen wir beide, die Schuld trage ich allein. Ich hätte durch die Stelle als Legat die Gefahr abwenden oder mit Klugheit und Gewalt widerstreben oder tapfer fallen sollen, das war meine Pflicht! So ist es elender, schmachvoller, unwürdiger als alles. Darum verzehrt mich noch mehr Scham als Schmerz. Ja ich schäme mich, meiner guten Gattin, meinen geliebten Kindern nicht Mannheit und Ausdauer gezeigt zu haben. Tag und Nacht steht mir Euer Gram und Eure Trübsal vor Augen und dazu Deine schwache Gesundheit. Hoffnung aber ist kaum zu sehen. Feinde sind viele, Neider fast alle. Mich verbannen war schwer, mich fern halten ist leicht. Doch solange Ihr hofft, will ich das Meine tun, damit nicht alles durch meine Schuld verloren scheint. Du sorgst Dich um meine Sicherheit; die ist jetzt das Geringste. Meine Feinde selber wollen ja, daß ich so elend weiter lebe. Doch will ich tun, was Du wünschest.

Den Freunden, denen Du wolltest, habe ich gedankt und die Briefe an Dexippus [ein Sklave] gegeben, habe auch geschrieben, daß ich durch Dich von ihren Bemühungen wüßte. Unser Piso ist wunderbar in seinem Eifer, ich sehe es wohl, und alle loben ihn. Die Götter geben, daß ich vereint mit Dir und unseren Kindern solchen Schwiegersohn genießen darf!

Jetzt kommt es auf die neuen Volkstribunen und deren erste Tage an; wenn die vorübergehen, ist es aus. Ich habe deshalb Aristocritus gleich an Dich gesandt, damit Du mir sofort über Einleitung und Plan der ganzen Angelegenheit schreiben kannst. Dexippus habe ich freilich ebenfalls aufgetragen, sofort zurückzukommen, und habe an meinen Bruder geschrieben, er solle oft Nachricht schicken. Ich bin nämlich darum gegenwärtig in Dyrrachium, damit ich recht schnell erfahre, was vorgeht, bin auch sicher hier; die Bürgerschaft habe ich immer geschützt.

Wenn mein
Du schr
dort soviel v
setzt, was I
doch wozu d
zweiten Bri
nur bitte a
keinen Bri
sundheit un
gewesen bis
deutlich vo
wohl!!“

Das ist e
nach Momm
muß. Empör
so wenig w
einsehe, wel
Gedanken, i
nur stören,
Inhalt störe
hineinzusteck
lateinisch, w
ist ein Bille
seinen Freig
Verhältnis h
seiner Provin
mußte zurücks
mehrere bes
meisten das

„Tertian
stituti mei
haberem,
tantum ad
adde hoc,
rationem,
Italiam eu
Patras ner
non conti
quicquam
Idus Nov.

Wenn meine Feinde in Aussicht sind, gehe ich nach Epirus.

Du schreibst, wenn ich wollte, würdest Du kommen. Da dort soviel von Dir abhängt, bleibe lieber da. Wenn Ihr durchsetzt, was Ihr vorhabt, komme ich ja zu Euch, wenn nicht — doch wozu den Satz endigen! Aus Deinem ersten oder vielmehr zweiten Brief konnte ich entnehmen, was ich tun soll; schreibe nur bitte alles recht genau, obwohl ich ja die Sache selber, keinen Brief darüber erwarten müßte. Sorge für Deine Gesundheit und sei überzeugt, daß Du mein Liebstes bist und immer gewesen bist. Leb' wohl, liebe Terentia! Ich sehe Dich so deutlich vor mir und darüber weine ich mich krank. Leb' wohl!"

Das ist ein Beispiel für die „gräßliche Gedankenöde“, die nach Mommsen „jeden Leser von Herz und Verstand“ empören muß. Empört Sie dieselbe auch? Ich gestehe, daß ich sie hier so wenig wie in den Reden fühle, daß ich nicht einmal einsehe, welchen Wert Gedanken, sichtbare herauszuklaubende Gedanken, in einem solchen Brief hätten. Sie könnten doch nur stören, so wie sie in Goethes Briefen mit rein persönlichem Inhalt stören würden, wenn er so töricht wäre, welche hineinzustecken. Ich will noch einen Brief hersetzen, aber Lateinisch, weil er die Übersetzung kaum vertragen würde. Es ist ein Billett aus einer ganz anderen Stimmung, gerichtet an seinen Freigelassenen und Freund Tiro, zu dem er ein so reizendes Verhältnis hatte. Cicero kehrte, wie Sie wissen, im Herbst 50 aus seiner Provinz Cilicien zurück. Tiro wurde unterwegs krank, mußte zurückbleiben und erhielt von dem vorausreisenden Cicero mehrere besorgte und beruhigende Billette, unter denen ich am meisten das folgende liebe (ad fam. XVI 6):

„Tertiam ad te hanc epistulam scripsi eodem die, magis instituti mei tenendi causa, quia nactus eram cui darem, quam quo haberem, quod scribebam. Igitur illa: quantum me diligis, tantum adhibe in te diligentiae; ad tua innumeralia in me officia adde hoc, quod mihi erit gratissimum omnium. Cum valetudinis rationem, ut spero, habueris, habeto etiam navigationis. In Italiam euntibus omnibus ad me litteras dabis, ut ego euntem Patras neminem praetermittereo. Cura, cura te, mi Tiro: quoniam non contigit, ut simul navigares, nihil est, quod festines, nec quicquam cures, nisi ut valeas. Etiam atque etiam vale. VII. Idus Nov. Actio vesperi.“

Ist das nicht den besten Erzeugnissen der neueren Briefliteratur gleichwertig? Reife und Sicherheit des Geschmacks paart sich mit anmutiger Nachlässigkeit. Im Rahmen der einfachsten Mitteilung wird der ganze Mensch sichtbar, nicht aufdringlich, nicht irgendwie drapiert, sondern natürlich, frei, schön. — Lesen Sie Ciceros Briefe, verehrter Freund! Lesen Sie sie wieder und wieder! Sie werden immer mehr in ihnen entdecken und werden schließlich aufhören zu widersprechen, wenn ich sage, daß Cicero eine Blüte menschlicher Kultur ist, keine stark duftende, vielleicht auch keine, die Früchte ansetzt, aber doch eine seltene, kostbare.

ZU
Bei den G
wickelt
das Wenige v
in die Kunst
ewig wirkend
nung. Das
funden; Trin
getroffen wi
Die Beziehu
kommen du
Material zur
tungen. Gr
der Kultur, s
laufen, was
ein Art Extra
und widersp
Zeit hat die
aber auch v
Die Rö
des Hellenis
ist der Gege
einige, wen
lateinischen

efliteratur
aart sich
sten Mit-
ich, nicht
Lesen Sie
und wie-
d werden
sage, daß
duftende,
ne seltene,

VI.

ZUR ANTIKEN LYRIK.

Bei den Griechen ist die Lyrik ein früh gepflegter und hoch entwickelter Kunstzweig. Leider ist wenig von ihr erhalten und das Wenige wird in Deutschland nicht mehr gelesen. Das starke in die Kunst getauchte Leben, das Griechenlands Geheimnis und ewig wirkender Zauber ist, kommt in der Lyrik rein zur Erscheinung. Das Gelegenheitsgedicht im Goetheschen Sinne ist gefunden; Trinklieder, Liebeslieder, Spottgedichte werden ebensogut getroffen wie Gesänge im hohen Ton und didaktische Gedichte. Die Beziehungen zum Epos, zum Drama, zur Prosa sind vollkommen durchsichtig und geben der Ästhetik ein wertvolles Material zur vergleichenden Charakteristik der poetischen Gattungen. Griechenland hat wie auf fast allen anderen Gebieten der Kultur, so auch in der Lyrik den ganzen Kreis dessen durchlaufen, was spätere Zeiten erstrebt haben. Als eine Einheit, ein Art Extrakt bietet uns dies Volk dasselbe dar, was wir zerstreut und widerspruchsvoll aus uns zu entwickeln suchen. Die neuere Zeit hat die Kultur erweitert, aber auch verdünnt, bereichert, aber auch verwirrt.

Die Römer leben im Anblick, im Genuss und in der Aneignung des Hellenischen. Das macht ihren Kulturwert aus. Ihre Lyrik ist der Gegenwart etwas vertrauter als die griechische. Es gibt einige, wenn auch nicht viele Menschen, die hin und wieder einen lateinischen Lyriker in die Hand nehmen. Von denen, die es

pflichtgemäß als Schüler und des Berufs wegen als Lehrer und Sprachforscher tun, sehe ich ab.

Für die erklärende Arbeit der Philologen kann man nicht dankbar genug sein. Doch erstreckt sie sich zuweilen weiter als man wünschen möchte, und bleibt hinter dem zurück, was man erwarten dürfte. Wie wäre es, wenn mehr Leute von künstlerischer Bildung als bisher daran gingen, rein künstlerische Erzeugnisse zu edieren und zu kommentieren, die als solche selbst in Einzelheiten nur vom künstlerischen Gesichtspunkt aus verständlich werden? In berühmten Ausgaben findet man mitunter Erklärungen und Urteile, die nur in der Unbildung ihres Autors Erklärung finden.

Die fragmentarischen Anmerkungen, die ich hier über drei antike Lyriker machen will, sollen nur dazu beitragen, den Kreis ihrer Verehrer unter den Kunstmündern zu erweitern.

SAPPHO.

Sappho lebte im 7. Jahrhundert vor Chr., ist also über hundert Jahre älter als Aischylos. Sie hat neun Bücher Liebes- und Hochzeitslieder gedichtet und komponiert. Sie war eine angesehene Bürgerin der lesbischen Stadt Mytilene und Leiterin einer Schule, in der junge Mädchen das Dichten und Komponieren erlernten. Nur zwei vollständige Gedichte und ein paar Fragmente sind uns von ihr erhalten geblieben. Beide sind in der nach ihr benannten und vielleicht von ihr zuerst angewendeten sapphischen Strophe verfaßt. Das eine hat 7, das andere 4 vierzeilige Strophen. Beides sind erotische Gedichte. Das längere enthält ein Gebet an Aphrodite um Beistand in einer Liebesangelegenheit. Schon früher habe sie ihr geholfen und spröde Mädchen, die sie liebte, ihr geneigt gemacht; dasselbe möge sie jetzt wieder tun. Das zweite hat ebenfalls die Leidenschaft zu einem Mädchen als Gegenstand, ist aber direkt an dasselbe gerichtet. Es schildert die Fassungslosigkeit, in die die Liebende gerät, wenn sie die Geliebte erblickt.

Sie zeigen, künstlerisch betrachtet, einen hohen Grad von Vollkommenheit und können als Muster der sogenannten individuellen, der Stimmungslyrik dienen. Ohne weiteres ist sicher, daß eine lange Entwicklung diesen Produkten vorausgeht, eine Entwicklung, die sowohl auf Klangschönheit, wie auf Sicherheit in Versmaß und Rhythmus, wie auf Einheitlichkeit der Darstellung, wie endlich auf die schärfste gedankliche und sprachliche Präzisierung von Gefühlen hinzielte. Schon bei Homer ist dies alles in gewissem Sinne vorhanden; doch treten beim Epos wie billig die Gefühle zurück. Homer deutet nur mit einem oder wenig Worten die Gefühle wie auch den Charakter seiner Personen an und rückt immer die Ereignisse in den Vordergrund. Die Lyrik hatte die Aufgabe auszubilden, was er mit großem Takt und feiner Kenntnis menschlicher Gemütszustände begründet hatte. So entwickelte das Drama die Charakterzeichnung und andere Gattungen griechischer Poesie anderes, was bei Homer im Keim vorhanden ist. Ich kann denen nicht zustimmen, die deshalb das Drama oder einen anderen Zweig der Dichtkunst als Vollendung und Höhepunkt gegenüber Homer bezeichnen. Homer ist nicht nur Vater und Anreger, sondern selber Höhepunkt. Die griechische Poesie formte sich um und betonte Verschiedenes nacheinander, aber höher als Homer ist sie nicht gekommen.

Die Lyrik, wie Sappho, ihr Stammes- und Zeitgenosse Alkaios und der Jonier Anakreon sie vertreten, bringt, wie gesagt, Gemütszustände zum Ausdruck, vorzugsweise solche des Dichters. Auf welche Weise tut sie dies? Halten wir uns an Sappho, so finden wir sie zur Aphrodite um Beistand flehen. Wie würde ein Dichter von geringerer Künstlerschaft dabei verfahren? Er würde wie Sappho einsehen, daß die einfache Bitte in zwei, drei Worten ausgesprochen werden kann und kein Gedicht füllt. Er würde sie daher in verschiedenen Wendungen wiederholen, sie steigern, eindringlicher machen oder dgl.; außerdem würde er die Stärke seines Gefühls durch Ausrufe, Klagen usw. deutlich machen; alles in allem, er würde in dem Verlangen, möglichst stark und eindrucksvoll zu reden, unklar, mindestens unplastisch reden. Was tut Sappho? Sie erzählt einen Vorgang; sie berichtet mit homerischer Anschaulichkeit über die Art, wie Aphrodite sich der Betenden annehmen wird. Die erste Strophe enthält Anrede und Bitte, dann folgt fünf Strophen hindurch eine rein objektive Darstellung, die siebente faßt zusammen und schließt. Die Er-

zählung ist so eingekleidet, daß die Göttin von der Betenden an ihre frühere Hilfeleistung erinnert wird. Dabei beschreibt sie, wie es damals gewesen: Aphrodite hört von fern die Stimme, verläßt das goldene olympische Haus, schirrt den Wagen an, wird von Sperlingen herabgeführt, kommt an, fragt teilnehmend, erbietet sich ihrer Dienerin Peitho die Angelegenheit zu übergeben, versichert, dieselbe würde das Herz der Spröden ihr zuwenden. Dies alles wird so kurz und doch so klar und erschöpfend gesagt, daß man Mühe hätte, auf einem doppelt so großen Raum als ihn das Gedicht einnimmt, den Inhalt vollständig wiederzugeben. Das Wunderbare ist nun aber, daß der Zweck des Gedichts, den Gemütszustand der Dichterin zu schildern, durchaus erreicht ist. Er wird nicht nur geschildert, sondern mit eindringlicher Kraft dem Hörer des Gedichts gleichsam aufgezwungen. Die Glut der Empfindung ist voll zum Ausdruck gekommen; das Subjektive des Gegenstandes hat dadurch, daß es ins Objektive gewendet ist, nichts verloren, sondern nur etwas Unschätzbares gewonnen, nämlich die Möglichkeit, einem vollendeten Gedicht als Unterlage zu dienen. Unter allen lyrischen Produkten alter und neuer Zeit kenne ich nichts Vortrefflicheres als diese einfache Ode der Sappho.

Das zweite Gedicht ist vielleicht noch lehrreicher. Sappho will die vernichtende Stärke ihrer Leidenschaft dem Hörer, zunächst der Geliebten selber, mitteilen. Um dies zu erreichen, greift sie wiederum nicht zu wilden Ausrufen, zu Seufzern und Gejammer, sondern sie beschreibt Stück für Stück die Wirkung, die der Anblick ihrer Geliebten auf sie hat. Wer es ertrage, diesem Mädchen nahe zu sein, müsse ein göttliches Wesen sein; sie vermöge es nicht. Wenn sie das Mädchen nur einen Augenblick sehe, versage ihre Stimme, die Zunge sei gelähmt, ein Feuer laufe unter ihrer Haut, ihre Augen sehen nichts, ihre Ohren brausen, der Schweiß rinne ihr herab, sie zittere, werde grüner als Gras, sei beinahe tot und gleiche einer Irren. Diese einfache Beschreibung wirkt gewaltig und drückt das Gefühl mit überzeugender Wucht aus. Der künstlerische Sinn der Griechen, der immer auf das Sinnliche, auf Anschauung und Greifbarkeit gerichtet ist und unsinnliche, deshalb unkünstlerische Dinge, wie Begriff und Gefühl sinnlich zu fassen und darzustellen sucht, zeigt sich hier aufs Glänzendste. Wir Deutschen leiden umgekehrt daran, sogar das Sinnlichste unsinnlich machen und auffassen zu wollen.

Über den C
sagen. Leider
eine schwere A
ist es, äußere
stellen als Vo
Sappho noch d
Leidenschaft h
zum andern C
anderen Regu
gediehen, da
Die Widerstä
weise von inn
Naturen oder
hemmend wir
entziehen, die
Anders bei p
so frühen, in
die Homosex
lerischen Vor
mit der Sicher
ans Tageslich
sie manchma
nischer und
lasse ich hier
Phänomen h
von Freunds
Verlangens k
Liehaber, a
Reinheit ih
verarbeitet
der Kunst a

Die Ch
älteren Ze

Über den Gehalt der beiden Gedichte wäre noch einiges zu sagen. Leidenschaften künstlerisch zu bewältigen ist an sich eine schwere Aufgabe; viel leichter, näherliegend und normaler ist es, äußere Gegenstände und Ereignisse künstlerisch darzustellen als Vorgänge in der eignen Brust. Hierzu kommt bei Sappho noch die Schwierigkeit, daß es sich um eine unnatürliche Leidenschaft handelt. Normale Gefühle, zu denen auch die Liebe zum andern Geschlecht gehört, werden in der Regel durch die anderen Regungen des Menschen unterstützt; sie wachsen und gedeihen, da sie ein passendes, vorbereitetes Erdreich finden. Die Widerstände, denen sie begegnen, kommen nur ausnahmsweise von innen, sonst von außen; sie werden daher bei starken Naturen oder wenigstens starken Gefühlen eher fördernd als hemmend wirken und ihnen jedenfalls nicht die natürliche Basis entziehen, die sie schön und künstlerisch verwendbar macht. Anders bei perversen Gefühlen. Wie erstaunlich, daß es einer so frühen, in der frischesten Bewegung erstarkten Epoche gelingt, die Homosexualität soweit zu verfeinern, daß sie zum künstlerischen Vorwurf gemacht werden kann! Bei Sappho tritt sie mit der Sicherheit und unschuldigen Offenheit eines Naturtriebes ans Tageslicht. Sie weiß nichts von den inneren Konflikten, die sie manchmal intensiver machen kann, sie aber stets unharmonischer und häßlicher machen wird. Die allgemeineren Fragen lasse ich hier außer Betracht; ich zeige nur auf das künstlerische Phänomen hin, das Sappho bietet. Man sage nicht, daß bei ihr von Freundschaft die Rede sei; mit grimmigen Schmerzen des Verlangens kämpft die Dichterin und wendet sich, wie jeder andere Liebhaber, an Aphrodite um Hilfe. Sie ist der Berechtigung, der Reinheit ihres Verlangens vollkommen sicher. Sie erhöht und verarbeitet dasselbe sogar in dem Grade, daß sie reife Früchte der Kunst aus ihm zu ziehen vermag.

PINDAR.

Die Chorlyrik der Griechen gehört fast ausschließlich der älteren Zeit an. Pindar, der in dem Zeitalter der Perserkriege

lebte, steht schon am Ende ihrer Entwicklung. Die Form wurde durch Stesichoros um 600 geregelt. Es sind komplizierte poetische Gebilde, die in Strophe, Antistrophe und Epoche zerfallen. Die verschiedensten Versmaße werden kunstvoll miteinander vereinigt und im Gegensatz zum epischen und tragischen Vers das Hauptgewicht auf Mannigfaltigkeit des Rhythmus gelegt. Ungeheuer fein entwickelt sich dadurch das rhythmische Gefühl, etwa ebenso fein wie das polyphone durch die neuere Musik. Wir sind ungebildet inbezug auf Rhythmik, wir begnügen uns in unseren Dichtungen wie auch in einem gewissen Grade in unserer Musik mit einfachen, gleichmäßig wiederkehrenden Zeitverhältnissen. Daher versagt unser Geschmack und unser künstlerisches Urteil gegenüber den Erzeugnissen der griechischen Chorlyrik. Der Grieche empfand ein vielleicht 150 Silben umfassendes System, das nicht etwa periodisch gegliedert ist, als eine Einheit; er überschaute es mit einem Blick und wußte seine Schönheit und Originalität instinktiv zu beurteilen, so gut wie er die formale Komposition einer Statue beurteilte. Wir können wohl nachrechnen, wie das System aufgebaut ist, haben auch Wohlgefallen daran, wenn wir es vortragen hören, aber von einer sicheren Empfindung für die künstlerische Notwendigkeit gerade dieser Bildung im Gegensatz zu einer nur wenig veränderten ist keine Rede. Wenn der musikalisch Gebildete unserer Tage ein gutes Musikstück hört, so empfängt er den Eindruck eines lebendigen Körpers, dessen Glieder zusammengewachsen sind und von einem einheitlichen Willen bewegt werden. Eine Veränderung, die nicht bedeutend zu sein braucht, zerstört diesen Eindruck, nimmt dem Kunstwerk Sinn und Leben. Eine einzige andere Note in der Melodie, ein anderer Akkord, kann die Wirkung aufheben, mindestens stören, so wie ein falscher Buchstabe unter Umständen einen ganzen Satz sinnlos macht. Ebenso empfand der antike Hörer, wenn ein Chorlied von Pindar, Simonides usw. vorgetragen wurde. Er genoß Rhythmik als ausgebildete Kunst.

Musik und Tanz, erstere stets, letzterer meist mitwirkend, bildeten wichtige Hilfsmittel, den künstlerischen Eindruck zu vervollständigen, doch waren sie augenscheinlich der rhythmischen Komposition untergeordnet. Diese war das Zentrum; Musik und Tanz machten sie klarer und ausdrucks voller. So erscheint es mir wenigstens; ein sicheres Urteil ist nicht möglich, da wir zu wenig von antiker Musik und Tanzkunst wissen.

Gewiß war auch das melodiöse Empfinden hoch entwickelt; aber daß es sich in moderner Weise vom rhythmischen, und sogar dem poetisch rhythmischen, emanzipiert hätte, will mir nicht einleuchten.

Die Chorlyrik hatte, wie es in ihrem Wesen liegt, meist öffentlichen und religiösen Charakter. Anlässe kamen nicht durch die Dichter, sondern wurden von außen gegeben. Von Pindar sind uns fast nur Epinikien erhalten, d. h. Lobgedichte auf die Sieger in den öffentlichen Wettkämpfen, die auf Bestellung und gegen Bezahlung angefertigt wurden. Das Thema war gegeben und der Dichter mochte sehen, wie er ein Gedicht darüber zustande brachte. Es ist nichts Leichtes, jemanden auf geschmackvolle und originelle Art zu loben, zumal wegen einer Leistung, die in jedem Jahre sehr oft und immer in der gleichen Weise vollführt wird. Das Besondere mußte sorgfältig hervorgesucht und der knappe Stoff künstlich erweitert werden. Da auch dieser Dichter wußte, daß Dichten Darstellen sei, so kam es darauf an, Darstellungsobjekte zu finden; und da er ein Grieche war, so ergab sich von selbst, woher er dieselben nahm: aus dem Mythos. Die Schwierigkeit war, das Thema mit den mythischen Erzählungen zu verknüpfen. Pindar versucht dies auf verschiedene Weise, z. B. so, daß er auf die mythischen Vorfahren des Siegers zu sprechen kommt und die Geschichte seines Heimatsortes und dessen Merkwürdigkeiten erzählt. Doch kann man nicht sagen, daß er es mit dem Zusammenhang allzu genau nimmt. Offenbar war niemand peinlich in diesem Punkte, und jeder sah die Schwierigkeit der Aufgabe, die sich steigert, je größer die Zahl solcher Lieder wird. Pindar hat etwas Unerschöpfliches in seiner Art. Man glaubt ohne weiteres, daß er hunderte machen konnte, und jedes anders, jedes schön und reizvoll.

Wie stellt Pindar dar? In einer Weise, die den künstlerischen Takt der Griechen wiederum in helles Licht stellt. Man erinnert sich an den Reigen, den die Phäakenjünglinge vor Odysseus aufführen. Der Sänger begleitet den Tanz mit dem Vortrag eines Liedes, dessen Inhalt jener bekannte Liebeshandel zwischen Ares und Aphrodite ist. Homer erzählt die Geschichte, wie er alles andere erzählt; er behält den epischen Ton bei. Der Lyriker aber muß anders verfahren, wenn sein Lied zum Reigen stimmen, ihn wirklich begleiten und unterstützen will. Dies aus zwei Gründen. Erstens darf die Erzählung nicht durch ihren Stoff,

durch die geschilderten und ins Detail ausgemalten Vorgänge zu stark das Interesse in Anspruch nehmen und von dem geschaute Tanz ablenken; zweitens muß die rhythmische Gestaltung mit der Bewegung der Tanzenden übereinkommen. Der erste Grund berührt eine der tiefsten Fragen der Ästhetik, nämlich die Zusammenwirkung verschiedener Kunstarten. Wir Neueren sind hauptsächlich durch die Oper auf diese Frage aufmerksam geworden. Können Dichtung und Musik nebeneinander bestehen? Achtet man in der Oper auf Text, Schauspiel und Musik zu gleicher Zeit oder abwechselnd? Sollen Operntexte von hohem stofflichen und künstlerischen Wert sein, oder hindern sie in diesem Falle die reine musikalische Wirkung? Ich glaube, daß man aus der Praxis der Griechen die Antwort auf diese Fragen entnehmen kann, soweit wenigstens, als die Antwort überhaupt möglich ist. Ein ungelöster Rest wird wohl immer bleiben. Der Gesang vereinigt von Natur beides, Dichtung und Musik. Während das Instrument sich ausschließlich musikalisch betätigt und nur Töne von sich gibt, keine begrifflichen Vorstellungen erweckt, bringt der Sänger außer Tönen auch einen Text, d. h. etwas nicht unmittelbar sinnlich, sondern erst durch logische Prozeduren Verständliches zu Gehör. Er verlangt sehr viel und im Grunde doch wohl etwas Unmögliches von dem Hörer, der sich nicht zerteilen kann und als Empfänger eines künstlerischen Eindrucks seine Einheitlichkeit ganz besonders zu wahren hat. Auf verschiedene Weise hat man versucht aus der Schwierigkeit herauszukommen. Bald wurde der Text in den Hintergrund gedrängt und fast nur lautlich genommen (ein großer Teil der Kirchenmusik, manche Opernarien), bald dominierte er und machte die Musik zur Dienerin (das Rezitativ in seinen verschiedenen Formen). Wagner hatte die richtige Idee, man müsse von beiden Seiten aus gleichmäßig vorgehen und Text und Musik einander annähern, in der Weise, daß man die Dichtung musikalisch und die Musik poetisch behandle. Dann würden sie sich treffen und eine Einheit bilden, meinte er. Weshalb die praktischen Versuche, die er machte, so lehrreich und in mehrfacher Hinsicht wertvoll sie sind, doch mißlangen, kann hier nicht erörtert werden. Sicher ist, daß beides litt und sowohl Poesie wie Musik vergewaltigt wurde. Die Kunst als Kunst hat selten bei so reichen Mitteln einen solchen Tiefstand gehabt wie in Wagners Opern. Ein Moment, das meiner Meinung nach den Ausschlag gibt und bei

den Alten auch den Ausschlag gab, ließ Wagner unberücksichtigt, das ist der Rhythmus. Der Rhythmus bildet die Brücke zwischen den beiden Künsten Poesie und Musik. Er gehört beiden an; er ist, was so sehr wichtig ist, eins der wenigen unmittelbar sinnlichen Mittel der Poesie und hat in der Musik die Bedeutung des Festigenden, Formgebenden. Die Griechen mit ihrer instinktiven ästhetischen Einsicht kamen ganz von selbst dazu, den Rhythmus als Bindeglied zu gebrauchen, ja ihn in den Mittelpunkt zu stellen, wo es galt, Poesie und Musik miteinander in Wirksamkeit treten zu lassen. In Schöpfungen, wie sie etwa Pindar uns hinterlassen hat, ist weder die Musik noch die Poesie Hauptsache, obgleich beide mit größter Sorgfalt zu hoher Vollendung gebracht sind; sondern, wie schon oben gesagt, der Rhythmus ist Hauptsache. Und unter seinem Schutze gleichsam konnte ein friedliches Einvernehmen hergestellt werden und konnte, erfolgreicher als bei Wagner, sogar die Dichtung musicalischen und die Komposition poetischen Gesetzen sich fügen oder doch sich anzupassen suchen.

Auf diese Weise, glaube ich, muß man Pindars Darstellung erklären. Die Art, wie er einen Vorgang erzählt, wie er philosophische Betrachtungen anstellt, ethische Maximen ausspricht, weicht ungeheuer von der Art des Epikers, des philosophischen Dichters, des gnomischen Elegikers ab. Bei diesen allen ist zwar die Musik wohl nicht ganz ohne Anteil, aber sie räumt der Dichtung die erste Stelle ein. Schon die Gestaltung des Rhythmus spricht dies deutlich aus. Der Tanz fehlt ganz. Selbst in der Einzellyrik Anakreons oder Sapphos bleibt die Musik meiner Meinung nach in der zweiten Stelle. Die Dichtung folgt ihren Gesetzen und nimmt keine Rücksicht auf einen selbständigen, gleich starken Bundesgenossen. Ich finde schon in dem herrlichen Parthenion von Alkman, dem ältesten uns bekannten Chorlyriker, dieselbe Tendenz, die bei Pindar zum Siege kommt. Natürlich bildete sie der einzelne seinem Naturell entsprechend aus und die Unterschiede zwischen Pindars und seines einfacheren helleren Zeitgenossen Bakchylides Darstellungsweise sind erheblich; aber die Grundlage ist, soweit ich wenigstens sehe, die gleiche.

Von Pindar weiß der gebildete Deutsche unserer Tage nur, daß seine Sachen sehr erhaben und sehr schwer zu übersetzen sind. Beides ist richtig, erschöpft aber seine Bedeutung wohl

nicht ganz. Leider vernachlässigt man auch die Chorlyrik in den griechischen Tragödien; man vergißt über dem Drama, das nur ein Bestandteil der alten Tragödie ist, die großen lyrischen Gesänge, die es einschließen und gliedern und die bekanntlich Ursprung und Ausgangspunkt der Tragödie sind. Ob sie eng oder lose mit dem Drama zusammenhängen, ist eine andere Frage; ich meine nur, wer einen Agamemnon, eine Elektra usw. richtig schätzen und ganz genießen will, muß die Chöre ebenso wichtig nehmen wie die Handlung. Sonst ist er nur halb eingedrungen. Diese Chöre sind in derselben Weise gebildet und von der gleichen ästhetischen Anschauung getragen wie die Lieder Pindars. Was von seiner Darstellungsweise und deren Absicht gilt, kann man ohne weiteres auf Aischylos, Sophokles, Euripides übertragen.

Das Hauptkennzeichen ist Mangel an Einfachheit. Pindar ist nicht einfach, wenn er darstellt; er unterricht sich, er belädt die Schilderung mit Zutaten, die der Epiker grundsätzlich vermeidet, er zeigt auf das Deutlichste, daß ihn nicht der Vorgang an sich interessiert, sondern etwas anderes. Dies scheint auf den ersten Blick die Empfindung der handelnden oder leidenden Personen zu sein. Aber es ist wohl mehr die Empfindung überhaupt. Die starken Beiwoorte, das Verweilen bei erregenden Geschehnissen soll den Hörer in eine erhöhte Stimmung bringen, die ihn für rhythmische Eindrücke empfänglich macht. Es ist ein mächtiger Gefühlsstrom, der das Dargestellte wie einen Kahn trägt, führt, wohl auch in seinen Wellen begräbt. Immer sind es Bilder, die er erweckt, nicht abstrakte Ideen natürlich; dazu ist er viel zu sehr Griech. Aber er wählt solche Bilder und bringt eine solche Fülle einander drängender und ablösender Bilder, daß der Hörer nicht plastisch, sondern musikalisch angeregt wird. Er sieht nicht wie bei Homer deutliche Gestalten und Situationen vor dem geistigen Auge, erfährt auch nicht wie bei Sappho sehr eindringlich die Gefühle bestimmter Personen; er wird in eine plastisch unklare und wirre, aber rhythmisch sichere und geordnete Welt geführt. Pindar ist Ausschweifung, Übermaß, wenn man ihn rein poetisch nimmt; aber man tut ihm Unrecht, ihn so zu nehmen. Freilich, er geht immer auf Stelzen, er umschreibt fast jeden Begriff durch eine kühne Metapher, er wählt, wo er nur kann, uneigentliche Ausdrücke und sucht diese in möglichst fernliegenden Gebieten auf. Wenn er einem Herrscher die Mahnung zuruft, aufrichtig zu sein, so sagt er: schmiede

deine Zunge auf einem nicht trügenden Ambos. Er nennt den Anker den Zügel des Schiffes, und den Ruhm das schönste Heilmittel der Tapferkeit. Er bildet lange, überladene Perioden und mehr als eine Stelle bietet dem Erklärer große Schwierigkeiten. Bei alledem verliert doch der Hörer nicht den festen Boden, wie es ihm bei dunklen Produkten deutscher Stümper so oft geschieht. Das Dunkle in der Ausdrucksweise Pindars sowie der tragischen Chöre hat künstlerische Gründe und ist vollständig gerechtfertigt. Man braucht nur den Ton und Stil zu prüfen, den die Tragiker im Dialog haben. Er ist ein ganz anderer, viel einfacher und immer auf Anschauung gerichtet. Wie plastisch berichtet etwa ein Bote von den Ereignissen hinter der Szene! Und kurz darauf singt der Chor, schildert vielleicht ein ähnliches Ereignis aus der Vorzeit, umkleidet aber seine Darstellung mit einem verhüllenden Mantel von farbenreichen Gleichnissen, von philosophischen Be trachtungen, von Attributen und Partizipien. Ich glaube, der Hörer hat oft dem Text der Lieder nicht bis ins einzelne folgen können, sondern sich begnügt, im allgemeinen zu verstehen, um was es sich handelte. Es ist nicht denkbar, daß er bei einmaligem Hören alles entwirren und in die richtige logische Beziehung setzen könnte. Oder wir müßten einem beliebigen athenischen oder syrakusischen Bürger eine Auffassungsgabe zutrauen, wie sie heute niemand mehr hat.

So ist Pindar. Keine Frage, daß er und seine Verwandten für uns Deutsche etwas gefährlich sind. Wir neigen an und für sich zu Unklarheit und Überschwang in Worten, Bildern, Gedanken, Gefühlen und übersehen leicht den Unterschied in Kunst und Absicht, der zwischen der griechischen Chorlyrik und Produkten wie etwa Goethes hymnenartigen Jugendgedichten in freiem Versmaß besteht. Dieselben stehen bekanntlich unter Pindars Einfluß und sind gewiß das Hervorragendste, was wir in dieser Art besitzen. Niemand wird den einzigen Wert so großartiger Versuche anzweifeln wollen. Aber mit den geschlossenen, formal sicheren und aufs feinste ausgestatteten griechischen Gesängen halten sie den Vergleich in künstlerischer Hinsicht nicht aus, was Goethe selber am bereitwilligsten zugeben würde. Die deutsche Literatur hat nicht wenig Erzeugnisse in einem ähnlichen Stil. Zu den besten gehört Heines Nordsee. Neuerdings hat Nietzsche in seinem Zarathustra Versuche in einer verwandten Richtung gemacht. Er nimmt ein Moment zu Hilfe,

das den Deutschen und ihm zumal nahe liegt und das in der Tat für diese Art Lyrik gut verwertet werden kann; ich meine die religiöse Rhetorik, die Kanzelberedsamkeit. Auch Pindar ist durchaus rhetorisch und erregt hohe volle Stimmungen wie der Kanzelredner. Andächtig zu machen ist sein Ziel; durch welchen Stoff, ist von geringerem Belang. Diese Beredsamkeit mit philosophischen Absichten zu verbinden, ist, wie mir scheint, Nietzsche gut gelungen. Aber an der künstlerischen Form fehlt es völlig.

HORAZ.

Was andere römische Lyriker auch vor Horaz voraus haben mögen, es wird doch wohl dabei bleiben, daß er am höchsten zu stellen ist. Keiner ist als Künstler so weit gekommen, keiner stellt uns mit so viel Reife und griechischem Sinn eine ganz geschlossene Persönlichkeit vor Augen. Er gehört der Zeit nach in die erste Hälfte der Alleinherrschaft des Augustus. Seine Dichtungen zerfallen der Hauptsache nach in strophisch gebildete Lieder verschiedenen Maßes und in losere, der Prosa näherstehende Gedichte im Hexameter. Didaktisch hat sich Horaz mit großem Glück versucht. Seine *ars poetica* ist ein vorzügliches Beispiel für die Art, wie die Alten zu theoretisieren verstanden. In der Form eines Briefes wird ungezwungen eine Fülle von ästhetischen Fragen erörtert und von ästhetischen Gesetzen aufgestellt. Alles ist von einer reichen Praxis und einer sicheren Beobachtung aus gesagt, ist also derart, daß es unmittelbar verwertet werden kann; auch wendet sich der Briefschreiber nicht an Ästhetiker, sondern, wie es sich gehört, an Künstler. Wir werden auf eine freie Höhe von Kunst und Lebensweisheit geführt, mit schmucklosen Worten über Dinge aufgeklärt, die kein neuerer Ästhetiker sagt, und empfangen den lebendigen Eindruck eines aus dem Vollen schöpfenden Zeitalters.

Man stützte sich damals hauptsächlich auf alexandrinische Lyriker und ahmte sie nach, die ihrerseits von den frühgriechi-

schen zehrten. Horaz ging über die Alexandriner hinweg direkt zu den Alten, so wie Cicero als Redner auf die beste Quelle, nämlich Demosthenes, zurückging. Die Form meistert er unvergleichlich; nicht bloß in der Verskunst, sondern in der Erfüllung höherer formaler Anforderungen, die schwieriger sind und heute oft ganz übersehen werden, kann wohl weder Catull noch Properz mit ihm wetteifern; die hauptsächlichsten sind Einheitlichkeit und Anmut im Goetheschen Sinne. Seine Geschicklichkeit geht so weit wie die Ciceros und führt ihn wie diesen immer bis an den Punkt, wo der künstlerische Ernst sich in Spielerei verwandelt. Doch verfallen beide nie wirklich in diesen Fehler. Sich auszudrücken wurde ihnen sehr leicht, sie hatten nicht so viel zu sagen, als sie in Worte hätten kleiden mögen; darin liegt ihre Stärke und ihre Gefahr. Trotzdem glaube ich nicht, daß Horaz schnell gedichtet und immer gleich die beste Form gefunden hat. Es fließt ihm nicht so vom Munde wie z. B. wohl dem charmanten Ovid. Er arbeitet mit abwägender Sorgfalt, feilt und bessert und ist hierin wie in mehreren anderen Punkten mit Heine zu vergleichen. Ihn aber mit Heine zu identifizieren, was hier und da geschieht, geht wiederum durchaus nicht an. Der fundamentale Unterschied zwischen beiden ist, daß Horaz Ehrfurcht vor der Kunst und Verständnis für ihre rigorosesten Gesetze und zweitens einen antiken Lebens- und Kunstgeschmack hatte; beides fehlt dem Neueren.

Horaz steht den Griechen vielleicht noch näher als Cicero, auch suchen und finden sie etwas Verschiedenes bei diesen ihren Lehrern. Cicero fühlte sich als Römer, er war stolz auf die Tugenden und die Größe seines Volkes und sah die Griechen in politischen Dingen nicht nur, sondern auch in manchen Zweigen der Kunst und Wissenschaft tief unter sich. Ihm entging es, daß die echten Römertugenden zu seiner Zeit bereits im Aussterben waren und daß man die Graeculi nicht mit den Hellenen der älteren Epochen zusammenwerfen dürfe. Horaz stellte sich ganz auf die Seite der Griechen und trat in schroffen Gegensatz zu dem spezifisch römischen Wesen. Dessen aggressive Grundtriebe: Herrschaftsucht, Härte, Habsucht verstand er nicht und haßte sie. Er spricht seine Abneigung in zahlreichen Gedichten aus und kommt immer wieder auf die verwunderte Frage: wozu nur dies ganze wilde Treiben! wie kann es nur glücklich machen? Die Stammesgemeinschaft und die politische Gemeinschaft waren

für Cicero und überhaupt für den normalen antiken Menschen der Brennpunkt des Denkens und Sorgens, die Quelle des Glücks und des Unglücks. Man hatte also in erster Linie äußere, materielle Interessen, um einen modernen Ausdruck zu brauchen. Alles Ideelle, so energisch es verfolgt und so hingebend es gepflegt wurde, bezog man auf den Staat, auf das Gemeinwohl; der persönliche Ehrgeiz, innerhalb des Ganzen etwas zu bedeuten und womöglich der Erste zu sein, erfüllte fast jede hervorragende antike Persönlichkeit, die wir kennen. Das sind bekannte Dinge. Horaz jedoch folgt den spätgriechischen Stimmen, die alles dies verwerfen, die Ruhe, stille Freude und Sorglosigkeit predigen und deshalb Enthaltung von Politik und öffentlicher Wirksamkeit empfehlen. Man kehre sich ab von allem Aufregenden, allem Kampf und Zank, allem äußeren Ehrgeiz, allem Ausschweifenden, Wüsten, Gemeinen! Diese Lebensanschauung hat Horaz am schönsten und reinsten zum Ausdruck gebracht und seine Vorgänger, soweit sie wenigstens uns noch zugänglich sind, weit überholt. Auch für die reizende alexandrinische Gedichtsammlung gilt dies, wie mir scheint, die unter dem Namen Anakreontica bekannt ist. Sehr geschickt, auch recht frisch zum Teil sind diese Säckelchen, aber sie fallen mitunter doch ins Tändelnde, was bei Horaz ausgeschlossen ist. Sonst wissen wir von hellenistischer Poesie und von den griechischen Philosophen der schönen Lebensfreude und sorglosen Genügsamkeit fast nur aus zweiter Hand.

Viel wichtiger als bei anderen römischen Dichtern ist bei Horaz seine Lebensanschauung und praktische Philosophie. Er dichtete aus der Tiefe natürlicher Weisheit heraus und geht auch in dem kleinsten Gedicht bis an die Grenzen, die menschlicher Erkenntnis in praktischen Dingen gestellt sind. Man muß ihn einen philosophischen Dichter nennen, dies Wort im guten Sinne verstanden. Denn er hat viel zu viel Takt, um die Philosophie anders als künstlerisch zur Geltung zu bringen. Außerdem hat er eine solche Anspruchslosigkeit und Leichtigkeit, daß der unsorgfältige Leser nichts von Weisheit spüren, den Dichter im Gegenteil gefällig aber oberflächlich nennen wird.

Züge des Niederganges sind nicht zu erkennen. Er verherrlicht eine Existenz, deren Hauptmoment Unabhängigkeit von Pflichten und praktischen Aufgaben ist. Man soll sich selbst genug sein, seine Bedürfnisse einschränken, um sie ohne

Anstrengung befriedigen zu können; man soll die eigentlich aktiven Triebe nicht haben. Wie unfrei ist der Reiche, wie unfrei der Staatsmann! Wie wertlos der Besitz, der ja doch nicht richtig genossen wird, wie belanglos der weltliche Glanz, der nur Mühe und Sorgen einträgt! Nur in einer Welt, die ihr Ziel erreicht hat und ihrem Ende sich nähert, ist solche Geringsschätzung der für die Kultur unentbehrlichen äußeren Bestrebungen und Taten denkbar. So ist denn die Voraussetzung der horazischen Dichtung, wie man schon oft gesagt hat, die faule Ruhe und müde Sicherheit, die Oktavians Alleinherrschaft dem römischen Staate brachte. Die Zeit der äußeren Eroberungen, die ein so großes Leben entfalteten, war vorüber und ebenso waren die inneren Kämpfe vorüber, die alle Gemüter in Spannung erhielten. Was gab es denn nun noch zu tun? Man verlangte nach neuen Emotionen und suchte sie sich, wenn sie nicht von selbst kamen, auf unnatürliche Weise zu verschaffen, oder man genoß, wenn man wie Horaz geartet war, eine friedliche Abendruhe. Es ist ein Greis, der aus Horaz spricht, ein milder, kluger Greis. Er lächelt über die Torheiten der Menschen und zieht sie ans Licht, er schaut die Natur und was ihm sonst erfreulich ist, mit heiteren Augen an, er hat feine Sinne für die kleinen unscheinbaren Freuden des Lebens, er denkt über die Vergänglichkeit und Nichtigkeit des Irdischen nach. Manchmal wird er melancholisch und auch, wo er es nicht ist, überkommt den Leser zuweilen ein frostiges Gefühl. Aber meistenteils ist er froh und weckt auch Heiterkeit. Das macht die erquickende Frische, die sich mit seiner Heiterkeit verknüpft, die harmlose Lust am Leben und seinen Genüssen, namentlich Liebe und Wein, die etwas Ansteckendes hat. Freundliche Situationen zeigt er uns, macht uns mit Genossen und Freunden bekannt und führt uns eine reiche Zahl von lockeren Schönen vor. Tiefes Liebesweh ist nicht seine Sache und große Treue auch nicht. Die Triumvirn Amors, wie die römischen Elegien Goethes die drei bedeutendsten lateinischen Lyriker nennen, unterscheiden sich recht merklich in diesem Punkt. Während die beiden andern eine bei den Künstlern nicht häufige Stetigkeit haben und über die Untreue und Flatterhaftigkeit ihrer Angebeteten sich beschweren, ist Horaz ohne ernstliche Leidenschaft geblieben. Er nimmt, was Schönheit und Gefälligkeit ihm entgegenbringen, freut sich an jedem Mädchen und sucht Gelegenheit zu einem guten Gedicht über es.

Andererseits hat Horaz jedoch nicht ohne Berührung mit der Politik und was aus ihr sich ergibt, gelebt. Man wird mir sogar einwenden, daß die kriegerischen und überhaupt aktiven Töne seiner Leier, die er zuweilen erklingen läßt, ebenso wichtig zu nehmen seien wie die epikureischen. Aber wenn man genau z. B. die sogenannten Römeroden liest, fühlt man doch, daß ganz echt und rein horazisch nur die Mahnung zur Einfachheit und Mäßigung ist. Das übrige muß man seinen Vorbildern, namentlich dem begeisternden Alkaios, und den Wünschen seiner Patronen Augustus und Maecenas zurechnen. Gewiß ist Horaz mit Cicero einig in dem Lob alter Zucht und Sitte. Aber während dieser überzeugt ist, daß die gute alte Zeit zurückkehren und das moderne Unwesen vertreiben wird, nimmt Horaz die Dinge viel leichter und gleichmütiger; er hat offenbar weniger Glauben und weniger Interesse. Nur wo seine Liebe zur Schönheit verletzt wird, sehnt er Regeneration herbei. Der Abscheu gegen die Maßlosigkeit im Guten wie im Schlimmen ist daher sein natürliches eigentliches Element. Seine Zeit stellte ihm scheußliche Bilder von Zügellosigkeit genug vor Augen. Die römische Degeneration hatte sogar vorwiegend diesen Charakter und mußte eine zart organisierte Natur wie Horaz aufs heftigste abstoßen. Genüsse und Lüste, die ins Häßliche gehen, sind ihm ein Greuel. In seiner philosophischen Art betont er auch hier vor allem die Torheit solcher Ausschweifenden. Zu einem wirklichen ungetrübten Glück, meint er, könnten sie es auf diese Weise ja niemals bringen. Warum werden sie nicht genügsam und mäßig! Warum berauben sie sich der einfachen Genüsse, deren Süßigkeit viel höher und reiner ist! Horaz will seine Römer lehren auf schöne, nicht auf gemeine Art alt zu sein und zu sterben. Er will lehren, still in warmer Sonne zu sitzen, dem Getriebe aus der Ferne zuzuschauen und keine Sorge und Schwere aufkommen zu lassen.

Verweilen wir noch bei einzelnen Zügen seiner Dichtungen. Horaz ist nicht reich. Er wählt oft dieselben Themen und kommt auf dieselben Gedanken, dieselben Bilder, dieselben Situationen zurück. Da gibt es ein fröhliches Gelage, da treten vergleichsweise die Parther und Scythen auf, das stürmische Meer wird mannigfach verwendet, die Großstadt und der vornehme Badeort wird in Gegensatz zum Landleben gestellt, viel Mythologisches, wie es die Alten stets bei der Hand haben, wird hineingewoben. —

Horaz ist nicht gedrungen und wortkarg wie etwa Catull, aber er hat einen etwas kurzen Atem und macht kleine schnelle Schritte. Darin bildet er den denkbar größten Gegensatz zu Pindar und dessen majestätschem Gang und langausgehaltenen Tönen. Die schöne Ode, in der er Pindar besingt und trefflich charakterisiert, zeigt, wie richtig er sich selbst beurteilte. Er kannte seine Stärken und seine Grenzen und verstand alles aus sich zu machen, was seine Natur nur irgend gestattete. — Mit besonderem Geschick benutzte er die Anknüpfungspunkte, die eine Adresse dem Dichter bieten kann. Er hat sehr viel Gedichte an einzelne Personen gerichtet: an Freunde, an geliebte Mädchen, an Gönner, an fingierte Personen. Er will einen bestimmten Anlaß, eine natürliche Rechtfertigung seines Gedichts haben, wie sie jeder echte Lyriker erstrebt, und sucht dieselbe, wenn er sie nicht anderswo finden kann, in der Beziehung auf eine Person, der er sich mitteilt. So sind denn ein großer Teil seiner sämtlichen Erzeugnisse rhythmische Gegenstücke zum Briefe; sie sind eine Art Briefe. Die Empfindungen, die den Schreiber mit dem Empfänger verbinden, sind nicht immer stark und der Inhalt des Gedichts ergibt sich selten aus dem Empfänger. Manchmal ist der Zusammenhang zwischen Thema und persönlicher Beziehung ganz lose und äußerlich; aber Horaz hatte seine Gründe, die Adresse trotzdem festzuhalten. Der Charakter des Gedichts als einer gelegentlichen lebendigen Äußerung tritt besser hervor. Einen Teil seiner Dichtungen bezeichnet er direkt als Briefe. Sie sind in reiferem Alter geschrieben und folgen in Versmaß, Stil und Absicht den früher herausgegebenen Satiren. Vielleicht offenbart sich erst hier, wo er ganz ungezwungen und aus den kleinen Anlässen des Lebens heraus sich äußert, am reinsten die Höhe seines Geistes und seiner Kunst. Es ist etwas, wenn solche Menschen sich gehen lassen!

Horaz stand in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Vordergrund des literarischen Interesses und wurde so eifrig nachgeahmt wie die anakreontischen Lieder. Da aber den Nachahmern alles das fehlte, was ihn erzeugte, bildete und groß machte, so gieren ihre „horatzischen Lieder“ der deutschen Literatur nicht zur Zierde. Wie schlecht es jemandem bekam, daß er Horaz übersetzte, ohne auf den Philologen Lessing zu rechnen, ist bekannt.

VII.

KRANKHEITEN DES WILLENS.

Versuch über das moderne Problem.

So mannigfach die Anzeichen sind, daß eine kräftige, selbstsichere Generation im Heranwachsen ist, so wenig läßt sich doch erkennen, daß hemmende und zerstörende Mächte aller Art einen immer weiteren Boden sich erobern. Man mag sich heute wenden, nach welcher Seite man will, überall trifft man Spuren ruinierten oder geschwächten Lebens, und sucht man nach dem Grunde dieser Erscheinung, so stößt man, wenn man sorgfältig genug beobachtet, überall auf gewisse Krankheitsformen. Zwei Symptome treten am häufigsten auf, Mangel an Willenskraft und Mangel an Instinkt. Auf allen Gebieten, in der Kunst, Wissenschaft und Philosophie ebenso wie im praktischen Leben machen sie sich bemerkbar und setzen sich oft gerade bei den schönsten und hoffnungsvollsten Naturen fest, so wie Ungeziefer und Diebe die besten Früchte sich aussuchen. Es wäre an der Zeit, sich einmal klar zu machen, was hier eigentlich vorgeht, ob es sich um einen notwendigen Prozeß handelt, dem man ruhig zusehen muß, oder ob Umstände die Schuld tragen, die vielleicht zu beseitigen sind, gegen die es vielleicht Schutz- und Gegenmaßregeln gibt. Gewiß sind zu allen Zeiten Willenschwäche und Instinktunsicherheit vorhanden gewesen und haben großen Schaden angerichtet; aber wohl niemals ist so deutlich erkennbar gewesen und erkannt worden, daß gewisse Einflüsse

unter Umständen den Prozentsatz der untüchtigen und den Hemmungen erliegenden Elemente unnatürlich erhöhen.

Will man gründlich zu Werke gehen, so muß man sich tief ins philosophische Feld hineinbegeben und eine Untersuchung über die Grundlagen der menschlichen Entwicklung im ganzen anstellen, wobei besonders die pathologischen Voraussetzungen und lebenzerstörenden Abirrungen zu berücksichtigen wären. Man muß den Begriff Wille und den Begriff Krankheit definieren und muß feststellen, daß die Frage, ob Willenskraft und Leistungsfähigkeit wünschenswert und der Willensschwäche und Beschaulichkeit vorzuziehen sei, durch theoretische Erwägungen nicht entschieden wird. Man müßte ferner fragen, ob mit wachsender Kultur die ersten notwendig sich verringern, ob Einfachheit und Kultur notwendig Gegensätze sind und wie man sich mit dem Problem abzufinden habe, das die Steigerung der Kulturaufgaben und -Ziele einerseits und die nicht abzuleugnende Tendenz zum Nachlassen der Willenskraft andererseits stellt. Dazu kämen weitere anthropologische und psychiatrische Fragen, die hier aber sämtlich übergangen werden müssen. Ich bin nicht imstande sie zu beantworten und ein kurzer Aufsatz ist für ihre Besprechung nicht hinreichend. Wir bleiben daher unphilosophisch, vermeiden Facherörterungen und Fachausdrücke und begnügen uns mit einer einfachen Beschreibung unseres gegenwärtigen Lebens, wie es sich ausnimmt, wenn man seine Haupterscheinungen vom Gesichtspunkt der Willensschwäche und Instinktunsicherheit aus prüft. Wenn es mir gelingt, Klarheit über diesen oder jenen Fall zu schaffen und gar eine geringe Aussicht auf Beserung und Heilung zu eröffnen, so haben meine Betrachtungen ihren Zweck erfüllt.

I.

Ich sehe schöne Greise, die im Herbst ihrer Kultur stehen. Sie sind alt geworden nicht bloß durch Jahre, was leicht ist, sondern durch Resultate des Lebens, was schwer und nur von wenigen Menschen und Epochen erreicht worden ist. Sie sind

müde und haben das Recht dazu; ihre Existenz erfüllt sich in der Kunst des schönen Nichtstuns. Die Kultur gewinnt durch sie, obwohl sie nicht mitarbeiten; ihre epikurische Vollkommenheit, ihre Einheitlichkeit und Sicherheit ist durch sich selbst wertvoll. In Deutschland findet man selten solche Menschen; denn die Deutschen sind kein altes Volk, zumal nicht an geistiger Bildung. Reife äußere Bildung mag häufiger sein, z. B. bei dem Geburtsadel. Auch sie ist von hohem Kulturwert und eine fast notwendige Vorbedingung der inneren, so ungern man das heute auch zugibt. Man schätzt gute Verkehrsformen gering und findet es, namentlich in Süddeutschland, besonders rühmenswert, wenn jemand das Kunststück fertig bringt, innere Kultur mit rohen Manieren und Lebensgewohnheiten zu vereinigen. Die geringen Erfolge bei uns aber auf dem Gebiete der Kultur überhaupt sind vorzugsweise dieser falschen Auffassung zuzuschreiben. Mir scheint, der tüchtige Barbar, der auf die Kultur eindringt, kann und soll von den äußereren Feinheiten der Spätlinge ebenso lernen, wie von den geistigen Erzeugnissen überreifer Zeiten.

Ich sehe junge Greise, die vor der Zeit alt und müde geworden sind, sei es durch Krankheit, sei es durch fehlerhafte Bildung ihrer Natur. Sie sind nicht schön, nicht aus einem Gusse und, wenn nicht einzelne Kräfte und Anlagen ihres Wesens intakt geblieben sind, in der Regel auch wertlos. Die Lähmung des handelnden Menschen ist bei ihnen entweder eine vollkommene, — dann können sie nur Wert haben, insofern sie bruchstückweise oder nach Art der Treibhauspflanzen Kulturresultate aufweisen; oder sie sind nur teilweise gelähmt, die Kraft des Willens ist verringert und entlädt sich auf anormale Weise. Diese zweite Art Mensch ist bei uns sehr häufig und in so viel verschiedenen Typen vorhanden, daß ich nicht annähernd alle beschreiben kann, selbst wenn sie mir alle bekannt wären.

Meist unterscheiden sie sich auf den ersten Blick von den natürlichen Greisen dadurch, daß sie wollen, immerfort wollen, große und hohe Ziele haben und mit Vorliebe von ihnen reden, während jene dem Wollen abgesagt haben. Die Kraft aber, ihre Absichten zu verwirklichen, ja auch nur sich ihnen zu nähern, fehlt. Sie kämpfen mit sich, oft heftig und schmerzlich, aber es ist ein hoffnungsloser und siegloser Kampf. Immer bleibt die Schwäche in der Übermacht und verhindert die Tat, das erlösende Zeichen der Gesundheit des Willens. Es braucht sich nicht um

große Taten zu handeln; der tragische Konflikt pflegt bis in die kleinsten Dinge des Lebens hinunter zu gehen. Sie sind selten heiter und glücklich, wie sich leicht abnehmen läßt; denn dazu ist ein Gleichmaß der Natur erforderlich, das sie kaum besitzen können. Vielmehr neigen sie zu einer ungünstigen Beurteilung des Lebens und der Welt und sind je nach ihrem Temperament auf lärmende oder stille, auf heroische oder larmoyante Weise unglücklich. Ihr Verhältnis zu sich selber ist ein verschiedenes. Einige wissen, wie es mit ihnen steht, und finden sich darein, andere sind Idealisten in dem Sinne, wie Nietzsche einmal definiert hat: der Idealist ist ein Wesen, das Gründe hat, über sich unklar zu sein und klug genug ist, sich auch über diese Gründe noch unklar zu sein. Sie wollen die Wahrheit über sich nicht wissen, in dem richtigen Gefühl, daß sie nicht angenehm wäre; nach angenehmen, nach erhebenden und ihr Selbstgefühlstärkenden Erfahrungen aber haben sie ein unbedingtes Bedürfnis. Sie wissen mit erfunderischer Feinheit vor sich selber und vor anderen ihr Wesen zu verschleiern und ins Gute, Tüchtige umzudeuten und verwenden den Rest ihrer Kraft, statt auf Leistungen, darauf, diese Täuschung zu erhalten. So sind sie überzeugt von ihrem Wert und ihrer Vortrefflichkeit, während sie vielleicht das unwürdigste Schmarotzerdasein führen. Sie vermeiden überhaupt, sich über die Motive des menschlichen Handelns zu unterrichten, lieben die Moral und Religion, nicht die Physiologie und Psychologie, und sind entrüstet, wenn man gegen ideale Regungen skeptisch ist. Die Lebenslügen sind ihnen notwendig und müssen auf alle Fälle dann erhalten, ja befestigt werden, wenn sie Leistungen hervorrufen oder möglich machen. Denn daß jemand sich nützlich macht, ist wichtiger, als daß er richtige Meinungen hat. Man kann sagen und hat es schon gesagt, daß das Verhältnis eines Menschen zur Wahrheit sich nach dem Maße seiner Kraft bestimmt. Inwiefern der Starke vor der Wahrheit an sich keinen Respekt hat, im Gegensatz zum Schwachen, der sichere und konstante Größen wünscht, lese man bei Nietzsche nach. Im übrigen liebt der Starke die Wahrheit und erträgt es, alle Dinge, ihn selbst eingeschlossen, in ihrer einfachen Nacktheit zu sehen, weil er alle Häßlichkeiten und Schwächen auszugleichen und künstlerisch zu würdigen imstande ist. — Auch die Gegentypen zum Idealisten, der Cyniker und der Zerknirschte, finden sich häufig unter den Willensschwachen.

Sie sehen klar und werden beredt, wenn sie es erzählen, was für Lumpen sie sind. Sie wollen sich erniedrigen und setzen ihre letzten Kräfte dabei ein; wohl deshalb, weil ein Gefühl von Kraft oder doch von Erleichterung dadurch erzeugt wird. Der ehrliche, tief reuige Büßer, der doch keine Kraft hat und oft auch keinen Versuch macht sich zu ändern, ist eine bekannte Figur. Er glaubt durch das Bekenntnis und die Selbstniedrigung gerechtfertigt zu sein. Es ist hierbei gleich, ob es sich um positive oder negative Sünden handelt. Auch der Verbrecher ist in vielen Fällen ein Willenskranker, insofern ihm die Kraft fehlt, über einzelne Triebe Herr zu bleiben oder zu werden und sie in eine förderliche Bahn zu bringen.

Hiermit ist das Hauptsymptom der Willensschwäche bezeichnet: mangelnde Selbstbeherrschung und als deren Folge extreme Lebensführung und Lebensanschauung. Der Schwache ist zügellos in jedem Sinne, er hat nicht Halt und nicht Maß. Die Zügellosigkeit äußert sich nicht immer direkt, sondern manchmal als entgegengesetztes Extrem, als unnatürliche Selbstbeschränkung und Selbstknechtung. Auf theoretischem Gebiet entspricht die Unentschiedenheit und Allseitigkeit des Geschmacks einerseits und die Enge und Ärmlichkeit desselben andererseits. Mitunter findet man beide Extreme bei einer und derselben Person, wodurch dann die seltsamsten Widersprüche entstehen. Widersprüche, Disharmonie in den Eigenschaften und Äußerungen sind selber oft das Zeichen mangelnder Willenskraft; immer aber verringern sie die Leistungsfähigkeit im ganzen, vielleicht zugunsten einer Sonderbegabung. Der Starke ist, so weit er stark ist, einheitlich; er ist außerdem nach keiner Richtung hin extrem, da er sich in der Gewalt und weder nötig hat, die Zügel fallen zu lassen noch sie allzustraff anzuziehen. Wir verfolgen nun, wie sich das Symptom im einzelnen darstellt, beschränken uns dabei auf die häufigsten Formen, wählen der Deutlichkeit halber krasse Fälle und haben nie bestimmte Personen, sondern immer nur Typen im Sinne.

Zunächst käme das Verhalten zur eignen Person in Betracht. Dem Schwachen fehlt es an Selbstzucht; er ist ausschweifend und will es oft sein. Er erstrebt die Leidenschaft und die Wüsteheit an sich und treibt zuweilen einen förmlichen Kultus mit ihnen. Namentlich treffen wir dies bei Künstlern und bei solchen, die es sein möchten. Sie erregen heftige Gefühle nach Möglichkeit

in sich und züchten sie mit allen Mitteln groß. Sie greifen zu Reizmitteln, etwa zum Alkohol, suchen sich von festigenden, mäßigenden Einflüssen frei zu machen, untergraben, was vielleicht noch von Halt (von Philistrosität, nennt man es) in ihnen ist, und betonen und pflegen nur immer, was von Zügellosigkeit (man nennt es Stärke oder Genie) in ihnen ist. So reden sie sich z. B. in die Begeisterung für gewisse Dinge, in den Haß gegen andere, in eine erotische Leidenschaft hinein. Diese Verirrung ist beim Künstler eine naheliegende, fast unvermeidliche; denn er lebt ja von der Emotion, sein Handwerk zwingt ihn, oft und intensiv in erhöhten Lebenszuständen zu verweilen. Es ist natürlich, daß sich daraus eine Neigung zum Exzentrischen ergibt. Will er aber Künstler in einem hohen Sinne bleiben, d. h. auf dem Fundament eines natürlichen Gleichgewichts bauen, so muß er die kompensierenden Kräfte in sich nicht zu töten, sondern zu entwickeln und zu stärken suchen, etwa in der bewunderungswürdigen Art Goethes. Dazu ist freilich nötig, daß er sie von Hause aus besitzt, daß seine Natur nicht ein Haufe herrenloser Triebe ist, sondern ein beherrschendes Willenszentrum hat. Dies pflegt in derartigen Fällen zu fehlen und die Furcht vor Zügelung verrät oft, daß es auch mit der Leidenschaft nicht gar so viel ist; denn wirkliches großes Feuer braucht nicht geschürt zu werden, mangelndes oder zeitweise aussetzendes Lebensgefühl aber verlangt nach Steigerung durch allerhand natürliche oder unnatürliche Reizungen. — Auf der anderen Seite steht die Abtötung der Leidenschaft, die Sehnsucht und Bemühung, das Feuer erlöschten zu machen. Auch sie ist ein Symptom der Willenserkrankung, entweder so, daß ein Freigeben der Leidenschaften die Natur zerstören würde, oder so, daß die Ebbe der Lebenskraft Ruhe und Schlaf als normalen Zustand begehrten lehrt. Über diesen Punkt ist vielfach auf das Vortrefflichste gesprochen worden, so daß die kurze Hinweisung genügt.

Zweitens äußert sich das Symptom in dem Grade von Logik im Handeln. Man findet Menschen, und gerade unter den Freunden der Leidenschaft, die von Minute zu Minute leben, ohne einen Schatten von Konsequenz und Berechenbarkeit. Ein Impuls verdrängt den andern, jedem wird blind gefolgt; der Mensch ist die Beute jeder Laune, jedes noch so absurdens oder schädlichen Verlangens. Manchmal sind solche Menschen tätig in dem Sinne, daß sie laufen und außer Atem kommen, aber

nicht in dem Sinne, daß sie etwas zustande bringen. Sie wundern sich dann und klagen über den Mangel an Zeit und die Überlastung mit Arbeit, merken aber nicht, daß ihnen weiter nichts fehlt als die Regelung ihrer Vielgeschäftigkeit durch einen starken Willen. Sie drehen sich im Kreise herum und kommen niemals zur Ruhe und Befriedigung; immer wieder taucht etwas Neues vor ihnen auf, das getan werden muß, bevor noch das Alte fertig ist, und dies Alte scheint falsch angefangen und wird zum zehntenmal anders gewendet und versucht. Der zweite Moment macht zunichte, was der erste erreicht; sie wollen die Frucht ernten, nachdem sie sie eben erst gesät oder bevor sie sie gesät haben, verlangen Trauben im Frühling und Blüten im Winter. Ähnlich ist ihre Art zu genießen. Ihr künstlerischer Geschmack wechselt wie das Wetter. Stetigkeit ist ihnen ein ebenso unverständlicher Begriff wie Tiefe. Sie sind knisterndes Strohfeuer, manchmal amüsant, manchmal lästig, immer von geringer oder gar keiner Leistungsfähigkeit. — Auf der andern Seite ist ein Übermaß und geflissentliches Betonen der Konsequenz im Handeln und Denken nicht minder verräterisch. Wessen Natur im ganzen stetig und logisch ist, der hat nicht nötig, die Konsequenz als Maßstab zu brauchen und als Ideal zu erstreben. Der Schwache fühlt, daß er sich Inkonsistenzen nicht erlauben darf. Manchmal hält er sich dadurch, manchmal aber wird er schrullig und albern und rennt aus Konsequenz ins Wasser, statt über eine nahe Brücke zu gehen.

Drittens wäre zu schildern, wie der Willensschwäche sein Verhältnis zu anderen Menschen gestaltet. Auch hier sehen wir Zügellosigkeit in der sogenannten Nächstenliebe einerseits und der Abwehr jeder Verbindung andererseits. Es gibt Nächstenliebe des Starken und des Schwachen, — diese Ausdrücke niemals als Bezeichnungen realer oder auch nur möglicher Personen genommen, sondern als Zusammenfassungen, etwa wie Reiche und Arme, Dicke und Dünne —; der Erfolg unterscheidet sie. Die erste macht den Beschenkten und den Geber reich, die zweite verarmt beide. Wo die Nächstenliebe überhand nimmt, kann man stets auf Mangel an Willenskraft schließen. Der Schwache hat das Bedürfnis, sich für fremde Interessen und Ziele zu verbrauchen, statt mit sich Haus zu halten und das Minimum von Kraft, das er etwa noch zur Verfügung hat, zur Stärkung seiner Person zu verwenden, wodurch er vielleicht in den Stand gesetzt würde, als

Geber sich selber zu bewahren und wertvollere Gaben spenden zu können. Das Treibende ist zuweilen wohl ein ungezügeltes Mitleid, eine krankhafte Empfindlichkeit für fremde Zustände, damit verbunden aber stets der Drang nach Beschäftigung um jeden Preis, nach Steigerung des Lebensgefühls durch nützliche oder nützlich scheinende Äußerungen ihrer Natur. Diese Hilfreichen sind nicht imstande, sich selber eine Tätigkeit zu setzen, so gut sie das Planen und Vorsätze fassen verstehen, und stürzen sich deshalb in fremde Angelegenheiten hinein, die in einem sicheren Kreise sich halten und auch ihnen Festigkeit zu geben versprechen. Hierin liegt ein richtiger Instinkt. Man kann nichts Besseres wünschen, als daß die Menschen nach einem Schwerpunkt außer sich suchen, wenn sie selber kein Zentrum haben. Doch wird in allen Fällen, wo die Willensschwäche schon zu weit vorgeschritten ist, dies Bestreben, durch Dienen nützlich und stark zu werden, durch die Hilfreichen selber vereitelt. Einmal nämlich erhebt sich infolge der Tätigkeit nur allzu schnell das Gefühl des eignen Wollens und Wesens und bereitet dem Helfen und Zusammengehen ein vorzeitiges Ende. Der helfende Nächste will dem andern seine Persönlichkeit aufdrängen und ihn nötigen, auf seine Weise zu handeln und glücklich zu sein, d. h. im Grunde auf beides zu verzichten. Zweitens wirkt diese Unterstützung des schwachen Willens nur eine Zeitlang; die Erschlaffung tritt wieder ein, sowie die fremde Angelegenheit den Reiz des Ungewohnten verloren hat; sie wird vernachlässigt und verdorben wie die eigne. Der Willensschwache übernimmt mit Vorliebe Dinge, denen er nicht gewachsen ist. Im Moment ist sein Kraftgefühl groß und spiegelt ihm das zu Tuende als leicht zu tun und durch den Entschluß schon halb getan vor. Kommt ihm dann das Mißverhältnis zum Bewußtsein, so ist er ebenso flink, die Aufgabe im Stich zu lassen, wie er eifrig war, sie in seine Hände zu bekommen. Natürlich nennt er nicht Erkenntnis der Unfähigkeit als Grund seines Rücktritts, sondern sucht nach einem ihn ehrenden Vorwand. Im Zusammenhange mit der Selbstentäußerung und Sorge für andere steht die Eigentümlichkeit vieler Hilfreichen, daß sie an sich selber keine Freude und kein Genügen finden. Sie suchen beständig nach einer von außen her erwarteten Befriedigung und kleiden ihre Sehnsucht auf die mannigfachste Weise ein. Bald sind es Personen, bald Sachen, bald konkrete, erreichbare Gegenstände, von deren Besitz

sie erhoffen, was ihnen doch niemals zuteil werden kann, bald vage Abstrakta z. B. das Glück, der Friede mit Gott oder dgl. Man hat gesagt, hierin drücke sich eine allgemeine menschliche Eigenschaft aus, und hat sie etwa als Erlösungsbedürfnis bezeichnet. Jeder strebe nach Erlösung seines Ichs und habe sie nötig. Wie weit das zutrifft, kann hier nicht untersucht werden; man müßte weit und tief greifen, um Ursprung und Wert der Erlösungsidee, die heute wie früher eine ungeheuer mächtige ist, überschauen und beurteilen zu können. Gewiß ist, daß niemand, der nur ein wenig Gesundheit sein eigen nennt, sie als beherrschende, das Leben erfüllende Idee empfinden und verherrlichen kann. Der Starke hat keine Sehnsucht nach fremden Herrlichkeiten und unbekannten Hilfskräften; er will seine Natur vollendet, nicht aufgehoben, sein elendes Dasein erfüllt, nicht ausgelöscht sehen. Hiermit ist nicht gesagt, daß sich die Erfüllung an gewissen Punkten nicht durch das Einmünden in ein Höheres vollzöge; sofern man dies Erlösung nennt, wird man Recht tun, die Erlösungsidee als eine notwendige zu bezeichnen. Auf sexuellem Gebiet findet etwas Ähnliches statt: durch ein fremdes Wesen wird eine Auslösung und Befreiung hervorgerufen, die dem Einzelwesen durch sich selbst nicht erreichbar ist. Der Willenskranke ist dafür in erhöhtem Maße empfänglich und sucht nach sexueller Auslösung, oft ohne sie zu finden, als ein unsteter Wanderer. Zweifellos können durch sexuelle, aber auch andere äußere Erfahrungen aus schwachen, sich selbst zerstörenden Individuen tätige, normal arbeitende Lebenselemente werden; es wäre töricht dies deshalb leugnen zu wollen, weil gefühlvolle Herzen es übertrieben und ins Platte gezogen haben. Es wird sich dabei um Fälle handeln, wo eine disharmonische Naturanlage die vorhandenen Kräfte fesselt oder die Willensschwäche durch eine andere heilbare Krankheit hervorgerufen ist. Die fremde Natur gibt dann die Auflösung der Dissonanzen, weil sie konsonanter ist oder eine Art Ergänzung bildet oder ein für sie selber nicht bezeichnendes Verhältnis zu dem Beeinflußten gewinnt. Ähnlich können Ereignisse irgendwelcher Art einwirken. So kommt es vor, daß eine Aufgabe, die jemandem von außen gestellt wird, Kräfte entfesselt, von denen ihr Besitzer nichts wußte, und nutzlos verpuffte oder sich selber aufzehrende Kräfte ins Wohltätige und Wertvolle wendet. Sie schafft dann eine verbindende und leitende Zentralstelle, die bis dahin fehlte. — Auf der anderen Seite

wiederum sind Willenskranke an der Geringschätzung und grundsätzlichen Zurückweisung äußerer Einflüsse kenntlich. Sie wollen allein stehen und bemühen sich, Verbindungen mit anderen Menschen in keinem Sinne einzugehen, die natürlichen aber, die nun einmal jeder hat, so lose als möglich zu gestalten oder ganz abzubrechen. Das ist Armut, falls nicht an die Stelle einzelner Menschen die Allgemeinheit oder eine Aufgabe tritt, die auf irgendeine Weise der Allgemeinheit zugute kommt. Der wirkliche Einsiedler ist ein Kranker, nicht reich genug abgeben, nicht stolz genug empfangen, nicht stark genug Pflichten auf sich nehmen zu können. Grad und Art der Aufnahme- und Abgabefähigkeit entscheiden sowohl über den Reichtum einer Natur als auch über ihren Fonds von Kraft.

Im Zusammenhang mit dem eben besprochenen Punkt ist viertens die extreme Toleranz oder Intoleranz des Willensschwachen zu erwähnen. Der Starke ist tolerant gegen alles, was nicht seine Sphäre kreuzt, was nicht ihn und sein Werk schädigt; er ist es ebenso in Fragen der Kunst und Theorie wie des praktischen Lebens. Er ist aber einseitig und setzt durch, was er als recht erkannt hat, ist also intolerant in dem Sinne, daß er das Falsche nicht gelten und das Schlechte nicht bestehen läßt, daß er sich nicht klein und dünn macht, keinen allseitigen Geschmack entwickelt und niemals Vielleicht denkt und sagt, sobald er Ja oder Nein sagen kann und muß. Vor allem denkt er mehr an sich und sein Wollen als an seine Stellung zu fremden Dingen. Der Schwache ist fast immer vorwiegend negativ und beschäftigt sich mit fremden Angelegenheiten und Leistungen, sei es sie lobend und an sie sich anlehnd, sei es sie tadelnd und verkleinernd. Er ist Kritiker aus Prinzip und Vorliebe und hat oft scharfe Augen für die Mängel anderer; namentlich findet er gern, was er an sich bedauert und verwünscht, bei anderen wieder, denen er sich dann gleich oder überlegen fühlt, obgleich diese neben den Passivis Aktiva haben, die er nicht hat. Er ist von dem produktiven Kritiker stets leicht zu unterscheiden, da dieser fördern und erziehen will und es tut, auch wo er es nicht will, während jener nur feststellen oder hemmen, verspotten, verwirren will. Bei manchen Willenskranken ist die Intoleranz ein Überbleibsel ihrer Kraft, eine letzte Schanze gewissermaßen, die aufs heftigste verteidigt wird, eben weil sie die letzte ist. Es sind dies jene Barbaren, welche die Kultur an sich gezogen hat wie die Kerze

den Nachtfalter. Sie taumeln ins Licht und verbrennen. Soweit sie Kultur haben, sind sie schwach und zugleich tolerant; soweit sie roh sind, sind sie stark und zugleich intolerant. Man weiß nicht, was man wünschen soll: sie blieben in der Dunkelheit oder sie würden ganz kultiviert und entarteten. Sie fühlen diese Halbeheit manchmal selber und suchen sich durch extreme Vorstöße, nach der einen oder nach der andern Seite, aus ihr zu befreien. Da werden denn wüste Orgien mit ausgesuchten Kulturgenüssen gehalten oder in ungerechter Unduldsamkeit alle Kulturgenüsse und Feinheiten beschimpft und weggeworfen. Man soll jedem Bilderstürmer und Ketzerrichter mißtrauen; denn er ist entweder durch das, was er verfolgt, oder durch das, was er auf den Schild hebt, vergiftet und toll gemacht, statt das eine von sich abzutun und das andere sich zu assimilieren.

Nehmen wir alles zusammen, so ist das Resultat immer dasselbe, eine Verringerung oder falsche Richtung der Leistungsfähigkeit. Man kann hierbei zwei Arten unterscheiden. Die einen fühlen sich schwach, wie sie es sind; bei den anderen ist die Verringerung der Kraft verbunden mit einer Vergrößerung der Aktionslust. Sie scheinen sich und andern stark und preisen die Kraft als solche. Man kann sie mit Pferden vergleichen, die durch zu große Anstrengung die gefaßte Kraft verloren haben und, ehe sie zusammenbrechen, wilde und mächtige Sätze machen. Der Unkundige hält für ein Zeichen überströmender Stärke und Lust, was letztes verzweifeltes Ringen der unterliegenden Kreatur ist. Manchmal sieht solche scheinbare Überkraft der paralytischen Euphorie zum Verwechseln ähnlich und ist doch wohl eine verwandte Erscheinung. Das Aufhören oder zeitweilige Aussetzen des Ermüdungsgefühls findet sich gar nicht selten dort, wo weiter nichts als das lenkende und moderierende Willenzentrum fehlt oder versagt. Oft sind damit wohl nervöse Krankheitserscheinungen verbunden, aber nötig ist dies nicht (wenigstens können die Symptome dem Laien unmerkbar sein). Eine unnatürliche Verschnellerung des Lebenstempes dagegen ist stets damit verknüpft. Solche Menschen können und wollen nicht warten, weil sie den Begriff der Ruhe, im Sinne von Sammlung und Aufspeicherung der Kräfte, nicht kennen. Sie zehren auf, ohne zu ersetzen und werden immer maßloser und unersättlicher bei ihrem Beginnen, je näher sie ihrem Bankrott kommen. Was sie produzieren, trägt den Charakter der Überstürzung und

Übertreibung an sich. Eine unentrinnbare Macht zwingt sie, jedes Problem, das sie angreifen, jede Wahrheit, die sie finden, jede Tätigkeit, die sie beginnen, ins Extrem und ins Absurde zu führen und dadurch vorzügliche Absichten, Theorien und Entschlüsse ins Schädliche und Unmögliche zu verkehren. Das übermäßige Kraftgefühl, das sie haben, bringt fast unvermeidlich eine Überschätzung ihres Könnens hervor. Sie bemessen ihre Leistungen nach der Höhe der Stimmung, die sie bei der Produktion hatten, nach dem Wonnegefühl, mit dem sie schufen oder unter dem sie wirken. In den meisten Fällen stimmt aber der Erfolg nicht zu diesen Begleitumständen. Eine mittelmäßige Leistung, eine Armseligkeit ist oft alles was zutage kommt. Die mißlungenen und die eingebildeten Genies haben einen Stich ins Komische; denn ein auffälliges Mißverhältnis zwischen dem Glauben an sich und den Leistungen, die ihn begründen, wirkt komisch, gleichviel ob tragische Momente sich hinzugesellen oder nicht. Da die Welt einem solchen Manne natürlich die Verehrung schuldig bleibt, auf die er Anspruch zu haben glaubt, so ist er auf deren Urteil erbittert. Er verachtet es, setzt erfolgreiche Männer herab, baut auf die Nachwelt oder verzichtet auch auf deren Anerkennung, indem er zu dem Schlusse kommt, daß seine Verdienste zu hoch ständen, als daß sie jemals gewürdigt werden könnten. Meist gesteht er freilich dergleichen nur sich selber. In der Menschenverachtung ist, wie ich meine, fast immer ein Korn Schwäche enthalten, da der Starke, wo er kann, zu achten sucht und sich gleich- und unterordnet; der Schwache aber hat, um sein Selbstgefühl bewahren zu können, nötig, sich wenigstens als Verächter über die andern zu stellen, da er es sonst nicht vermag. Deshalb wird Selbstüberschätzung (zu der jeder ungewöhnlich Begabte neigt) und Menschenverachtung (die sich hinzufinden pflegt) niemals ausarten bei solchen, die reale Leistungen aufweisen können; denn diese wirken und wirken zurück. Sie regeln notwendig die Beziehungen zwischen dem Wirkenden und der Welt, wenn auch nicht immer sofort. Der mit Recht Verkannte sucht noch auf eine andere Weise sein Bedürfnis nach Ansehn und Weihrauch zu befriedigen. Er wählt sich ein dankbareres und weniger kritisches Publikum. Da der Weg zu beschwerlich war und die Kräfte nicht ausreichten, ein wirklicher Held zu werden, entschädigt er sich dadurch, daß er etwa ein Held des Salons wird und in kleiner Münze, als geist-

reiche Scherze, Anekdoten u. dgl. ausgibt, was für größere, ganze Leistungen hätte zusammengehalten werden sollen; oder er wird ein Maulheld, der tätigen Leuten Übles anhängt und hohe Politik im Redaktionszimmer oder in der Versammlung macht; oder ein Weiberheld, der sich groß fühlt, wenn viele Weiber zu ihm aufblicken und ihm zu Willen sind; oder ein Wirtshausheld, der großen Mengen Alkohol tapfer standhält. Der Wüstling ist oft nichts als ein mißlungener großer Mann. Er will etwas Besonderes sein, sich auszeichnen vor der Herde, zu der er in der Tat nicht gehört. Da er durch nichts anderes sich hervortun kann, versucht er es durch Wüstheit, manchmal auch durch wunderliches Gebahren, durch einen absurd Anzug oder andere auffallende Torheiten, die ihn natürlich ebenso tief unter wie entfernt von dem braven Herdentier stellen. Namentlich unter dem zweifelhaften Volk, das um die Kunst herumschwirrt, kann man solche unglücklich-lächerlichen Typen finden. Stets sehen dieselben herab auf fleißige Menschen, die mit Bescheidenheit ihre Pflicht tun und ihr Leben in gleichmäßiger Arbeit nutzen. Auch haben sie zuweilen in der Tat vor diesen ein wertvolles Vermögen voraus (wenn ich von dem Mut absehe, der immer dazu gehört, sein Leben nach eigenem Geschmack zu leben, sei es auch als Landstreicher), das ist die Fähigkeit zu genießen. Menschen, die ihr Leben vertun und um ihr Lebenswerk sich gebracht haben, sind nicht selten reich an subtilen Seelenregungen. Sie haben Zugang zu seltenen Genüssen, zu Schönheiten und Zartheiten des Empfindens, von deren Möglichkeit tüchtige Alltagsmenschen nichts ahnen. Die Leistungsfähigkeit der sensiblen Nerven nimmt nicht mit der motorischen zugleich ab, vielmehr steigert sie sich oft (vielleicht regelmäßig?). Die Gefühle werden sowohl stärker als auch nuancenreicher. Man kann wahre Genies des Genusses unter den Willensschwachen finden; manche sind für alle Arten der Genüsse in gleicher Weise empfänglich, manche nur für höhere, z. B. künstlerische, manche für gröbere, z. B. sexuelle. Sie pflegen diese Kunst mit Aufwendung ihres Restes von Kraft, erregen, ermüden, befriedigen sich genießend, während der Handelnde sich beim Genießen nicht einsetzt und es nur als Pause und Ausnahme gelten läßt. Insofern läßt sich begreifen, daß große Hedoniker ihr Leben reicher und köstlicher finden als das eines aktiven Menschen und um keinen Preis mit einem solchen tauschen würden. Außerdem ergibt sich wohl, daß der Künstler

verstehen muß, wenigstens auf Momente seine Energie in die Passivität, in Gefühlszustände, statt in Aktionen zu legen. Er muß also wohl zu seinen anderen Eigenschaften auch willenskrank sein; sonst kann er den Genießenden das Material zur Befriedigung des allgemein menschlichen Genußtriebes durch seine Kunst nicht geben, auch kann er Gefühlszustände, namentlich extreme, nicht darstellen. Die Ausschweifung (extreme Ausbildung der Genußfähigkeit ist Ausschweifung) gehört meiner Meinung nach zu den wichtigsten, auch für den Künstler wichtigsten psychologischen Fragen.

Hier müßte nun von der Kunst überhaupt in ihrer Beziehung zur Willensstärke die Rede sein, ein Thema, das ich nur berühren kann. Verzichtet nicht der Künstler und noch mehr der Empfänger auf das Handeln? Ist nicht Kunst eine Abirrung, eine unnatürliche Befriedigung des Aktionsbedürfnisses? Der Künstler setzt sein Wollen nicht direkt in die Tat um, sondern beschreibt oder verkörpert es in einem Kunstwerk, d. h. in einer stilisierten Wiederholung gewisser sichtbarer und hörbarer Eindrücke der äußerer und fühlbarer der inneren Welt. Er stellt ein Bild seines Strebens heraus. Warum handelt er nicht direkt? Geht sein Streben so hoch, daß es in der Realität nur als Idee auftreten kann? Aber darin liegt vielleicht das Eingeständnis einer einseitig ausgebildeten Vorstellungs- und Genußkraft und damit auch einer verringerten Willenskraft. Oder ist er erhaben über das Handeln? Aber das wäre nur eine Umschreibung der Schwäche. Nun sagt man, das künstlerische Schaffen sei eine höhere Art des Handelns, nicht ein Verzicht auf dasselbe. Hiermit muß man zweifellos übereinstimmen und hinzufügen, daß umgekehrt in jedem praktischen Handeln auch ein künstlerisches Moment liegt und dasselbe sich so steigern läßt, daß der Handelnde eben solchen Anspruch auf den Namen eines Künstlers hat, wie dieser auf den eines Handelnden. Das geben hochmütige Künstler nicht gern zu. Man setzt heute oft den Künstler an die Spitze der menschlichen Entwicklung, zeichnet unter den Künstlern noch den Poeten und unter diesen den Dramatiker aus. Es läuft darauf hinaus, daß keine höhere und stärkere Lebensäußerung eines Menschen denkbar sei als die Abfassung eines Theaterstücks. Wenn nun auch jeder Vernünftige weit entfernt sein wird, die künstlerische Tätigkeit im allgemeinen und die dramatische im besonderen gering zu schätzen, so bleibt doch einiges

Bedenkliche an einer solchen Aufstellung. Vor allem dürfte die Meinung irrig sein, daß der Künstler (und, wie einige hinzufügen, der Philosoph) schaffe, der Mensch des praktischen Lebens aber nicht. Wenn das Kunstwerk und das philosophische System eine Schöpfung (d. h. eine Organisierung chaotischer Elemente oder eine Bereicherung der vorhandenen Daseinselemente) ist, so ist es jede Handlung ebenso. In jeder, auch der kleinsten Handlung wiederholt sich der Schöpfungsakt; es wird etwas Neues geboren. Nur der Wert des Entstehenden kann in Frage kommen. Vielleicht wirkt aber der Künstler weiter und tiefer, als es dem Handelnden jemals möglich ist? Das scheint unbestreitbar, obgleich sich doch auch manches einwenden läßt. — Doch ziehe ich es vor, mich nicht weiter auf dies schlüpfrige Gebiet zu wagen, sondern mit der Andeutung der Schwierigkeiten, die mir aufgefallen sind, mich zufrieden zu geben. Gewiß sind andere eher imstande als ich sie zu lösen.

An vielen Künstlern sowie an andern tätigen Mitgliedern einer Kultur kann man bemerken, daß unter Umständen gewisse Kräfte einer Natur von den zentralen seelischen Funktionen unabhängig sind, wenn man mir eine so vage Ausdrucksweise nachsehen will. Letztere sind nicht mehr in Ordnung, versehen ihren Dienst mangelhaft oder nur mit äußerer Nachhilfe; aber die ersten sind gesund und bringen, vielleicht durch Vererbung gesteigert, bewundernswerte Leistungen hervor. Man denke, um einen beliebigen Typus herauszugreifen, an den Goetheschen Tasso. Er ist ein nicht lebensfähiger Mensch, weiß mit den einfachsten Dingen des Lebens nicht fertig zu werden, verdribt sich durch krankhafte Eigentümlichkeiten jede Möglichkeit einer geistlichen Existenz und ist doch ein ganzer Künstler. Die Fähigkeiten des Gesunden: Übersicht, Festigkeit usw., die ihm sonst durchaus fehlen, stellen sich sofort ein, wenn er seinem Gedicht sich gegenüber befindet. So gibt es viele, die zügellos oder schlaff in allem sind, nur in dem einzigen Falle nicht, wo ihr Beruf, der innere oder äußere, in Frage kommt. Sie gleichen einer Violine, auf der drei Saiten gesprungen sind und nur die vierte noch tönt, diese aber mit solcher Schönheit und Intensität, daß man die drei kaum vermißt. So fördern sie wirklich ihr Bestes zutage, vorausgesetzt, daß erstens ihre wertvolle Fähigkeit intakt geblieben ist und nicht eine nebенächliche Eigenschaft, und daß zweitens die entarteten Funktionen den Menschen nicht

zugrunde richten, bevor er sich noch hat ausleben können. In gewissem Sinne kann man sagen, daß wir alle auf diese Art nur teilweise gesund sind. Wir alle sind Spezialisten, bei denen einige Fähigkeiten unnatürlich entwickelt sind und die ganze Kraft für ihre Erhaltung und Steigerung verbrauchen, während andere leer ausgehen und absterben. Daher die Hilflosigkeit und Leistungsunfähigkeit in Lagen, die nicht genau unserer Einseitigkeit entsprechen. Es ist wohl richtig, daß eine solche Verwandlung der Menschen in Rädchen und Partikelchen, die ineinander passen, für die Kultur unerlässlich ist; aber man sollte nicht blind sein für die Gefahr, die eine Lähmung und Entartung wichtiger Lebensfunktionen für den einzelnen und unter Umständen für die Gesamtheit mit sich bringt. Freilich sorgt die Natur dafür, daß zuweite abirrende Typen sich nicht fortpflanzen.

2.

Die zweite Form der Erkrankung ist der Mangel an Instinkt. Auch sie ist Krankheit des Willens; denn der Willensstarke handelt mit Sicherheit nach unmittelbaren und unsichtbaren Maßstäben, nicht auf Grund zweifelnder Berechnung. Natürlich sind hier nur die wichtigsten und umfassendsten Handlungen gemeint, die Richtung einer Natur im ganzen und die aus ihr resultierende Gestaltung des äußeren und inneren Lebens. Hier drängen sich nun wieder philosophische und psychologische Fragen allgemeinerer Art auf, die ich notdürftig zu beantworten mich begnügen muß. Zunächst, was nennen wir denn Instinkt? Etwa: das Kennen und Ausführen der zum Leben notwendigen oder förderlichen Tätigkeiten ohne Vermittlung der Vernunft. Was ist Vernunft? Etwa: die Kraft, mit Hilfe des Bewußtseins und seiner Inhalte und Formen (Erfahrung und Denken) für die Erhaltung und Förderung des Lebens zu wirken. Ferner, wie verhält sie sich zum Instinkt? Darauf antworten die Psychologen: sie ist von Hause aus sein Helfer und Diener, dann zu einer selbständigen Kraft, zu seinem Rivalen und unter Umständen zu seinem

Tyrannen und Zerstörer geworden. Hieran schließt sich die Frage, ob der menschliche Instinkt überhaupt nachläßt oder sich steigert, ob wachsende Kultur sein Gebiet einschränkt oder ausdehnt und was von beiden für die menschliche Entwicklung wünschenswert ist. Dies wird man von dem einen philosophischen Standpunkt aus anders beantworten als von dem andern und jede Beantwortung wird nicht viel mehr enthalten als ein Zeugnis über des Beantworters vitale Veranlagung. Ich wäre geneigt, mich in aller Bescheidenheit so auszusprechen: die Tendenz zum Rückgang des Instinkts ist unverkennbar; er reicht für die höheren Erfordernisse des Lebens nicht aus und unterstützt die komplizierte Natur nicht hinlänglich. Trotzdem scheint die Lebens- und Fortentwicklungsähigkeit menschlicher Kultur davon abzuhängen, daß es gelingt, diesen Rückgang aufzuhalten und dem Instinkt beständig neues Gebiet zu erobern, indem alles vernunftmäßige Erworbene schrittweise in instinktmäßig Geübtes umgewandelt wird. Nur das, was die Rasse auf die Dauer nicht schädigt, sondern sogar lebenstüchtiger macht, wird sich einverleiben und zum Instinkt machen lassen. Eine Epoche wie die heutige, die große Unsicherheit des Instinkts einerseits und viel Doktrinen und Lebensexperimente andererseits zeigt, wird das Resultat nicht einverleibbarer, weil zerstörender geistiger Erwerbungen sein, zugleich aber auch der Schauplatz neuer Entdeckungen und Versuche. Hat sich eine solche Epoche neben dem hohen Stand der Erkenntnis (vornehmlich der Selbsterkenntnis) gewisse grundlegende Instinkte und die erforderliche Aktivität zu bewahren gewußt oder versteht sie, beides sich anzuzüchten unter Zuhilfenahme der Erkenntnis, so sind die oft Verfeindeten, Instinkt und Vernunft, einmal wieder zu ihrem ursprünglichen Verhältnis zurückgekehrt und werden fruchtbare neue Entwicklungsformen gemeinsam schaffen. Hierauf wird später zurückzukommen sein.

Man hat oft zwei Arten Menschen unterschieden, naive und nicht naive, Menschen des Temperaments und Menschen der Reflexion. Wenn man sich gegenwärtig hält, daß solche Entgegensetzungen nur relative Wahrheit haben, weil sie die unendliche Mannigfaltigkeit der Realität vergewaltigen, ist die Unterscheidung gut und nützlich. Die ersten haben jene unmittelbare Sicherheit des Handelns, die wir als Instinkt bezeichnen. Ist ihre Natur im Gleichgewicht und ihr Temperament durch gesunde

Funktion des zentralen Willens moderiert, so führen sie durch was sie wollen und vermögen dies, weil sie nur wollen, was sich mit Notwendigkeit aus ihrer Natur ergibt, also was sie können. Sie sind Herren ihres Schicksals, soweit es durch das Individuum gemacht wird. Es fehlt ihnen dabei durchaus an Selbstbeurteilung, die sie nicht nötig haben, während sie die Haupttugend des anderen Typus ist, wofür er gelungen und lebensfähig ist. Bei ihm geht das Tun und Empfinden unter Begleitung oder auf Geheiß des Bewußtseins von statten. Für die primitiven Lebensfunktionen zwar, geschlechtliche, Ernährungsfunktionen usw., ist auch bei ihm der Instinkt leitend (wenn nicht, so haben wir es mit einem Fall zu tun, der nicht in unsere Betrachtung gehört); aber bei schwierigeren und komplizierteren Entschlüsse verläßt ihn der Instinkt und an seine Stelle tritt bewußte Vernunft. Ist diese bei einem solchen Reflektierenden hoch und fein entwickelt, so werden theoretische Erwägungen, unterstützt durch praktische Erfahrung bis zu einem gewissen Grade den Instinkt ersetzen. Ist sie es aber nicht, fehlt die vollkommene Besonnenheit und Selbstbeurteilung, so ist der Mensch zwei Gefahren ausgesetzt, erstens daß er sich über sein Wollen, Wissen, Können täuscht und in der Gestaltung und Führung seines Lebens sich vergreift, zweitens daß er unentschlossen und schwankend ist, zur unrechten Zeit bald handelt, bald sich bedenkt. In ihm spricht nicht eine innere Stimme, ihn treibt nicht ein sicherer Zug zu dem einen hin, von dem andern weg, wie jenen ersteren, oder wenigstens tritt die Stimme nicht deutlich und richtunggebend hervor; er ist auf die Deutung ungewisser Regungen oder allein auf Überlegungen und Experimente angewiesen (immer für große Entschlüsse und ideale Fälle verstanden). Den beiden Gefahren sehen wir denn auch eine große Zahl oft wertvoller Menschen erliegen; sie leisten nichts oder wenig oder nach einer falschen Richtung hin, ganz wie die früher beschriebenen Willensschwachen, obgleich es ihnen nicht eigentlich an Kraft fehlt, sondern nur an der instinktiven Sicherheit in der Verwertung ihrer Kraft. Manchmal ist der negative, manchmal der positive Instinkt besser erhalten. Im ersten Falle vermeidet der Mensch falsche Schritte, weist ungünstige Einwirkungen ab, findet aber für selbständige Handlungen keine Unterstützung bei dem Instinkt; man mag hierbei an das Daimonion des Sokrates denken. Im zweiten Fall ist das Tun intakt und sicher, aber die warnende Stimme fehlt;

Beispiel ist der Tatkräftige, der seine Kräfte nicht zu schonen und zur rechten Zeit Halt zu machen weiß.

Ich betrachte als einen Ausfluß der Instinktunsicherheit den Dilettantismus, wofern er bei begabten und in gewissem Sinne tatkräftigen Naturen auftritt. Wer von Hause aus schwach und unzulänglich ist, kann es natürlich weder im Leben noch in der Kunst und Wissenschaft zu etwas bringen; er ist zur Pfuscherei verurteilt. Aber wie kommt es, daß reiche und vorzügliche Menschen ihr Leben lang Pfuscher bleiben, ihre Stelle nicht finden, ihr Gewerbe nicht mit Kraft ergreifen, sondern herumsuchen und herumprobieren, ohne Zweck und Glück für sich und andere? Immer wenn er kaum begonnen, jagt ihn fort der Meister: heißt es in einem Lied vom Hänschen, aus dem nichts wird. Es sind nicht solche, die aus Schwäche unstät sind. Nein, die Mehrzahl ist nicht schwach; sie weiß nur nicht, wohin ihre Natur will. Sie tastet nach einer Bestimmung ihres Wesens; sie argwöhnt bei jeder Tätigkeit, die sie angefangen, es sei eine falsche, bei jeder Lebenslage, in die sie sich begibt oder gebracht wird, es sei eine unpassende. Es sind verfehlte Existzenzen, sagt man. Ich freue mich, bei Goethe einen Ausspruch zu finden, der in eine ähnliche Richtung geht und für unsere Betrachtungen von großem Interesse ist. Goethe sagt in den Annalen, der Wilhelm Meister sei entsprungen „aus einem dunkeln Vorgefühl der großen Wahrheit: daß der Mensch oft etwas versuchen möchte, wozu ihm Anlage von der Natur versagt ist, unternehmen und ausüben möchte, wozu ihm Fertigkeit nicht werden kann; ein inneres Gefühl warnt ihn abzustehen, er kann aber mit sich nicht ins klare kommen, und wird auf falschem Wege zu falschem Zwecke getrieben, ohne daß er weiß wie es zugeht. Hierzu kann alles gerechnet werden, was man falsche Tendenz, Dilettantismus usw. genannt hat. Geht ihm hierüber von Zeit zu Zeit ein halbes Licht auf, so entsteht ein Gefühl, das an Verzweiflung grenzt, und doch läßt er sich wieder gelegentlich von der Welle, nur halb widerstrebend, fortreißen. Gar viele vergeuden hierdurch den schönsten Teil ihres Lebens, und verfallen zuletzt in wundersamen Trübsinn. Und doch ist es möglich, daß alle die falschen Schritte zu einem unschätzbar Guten hinführen: eine Ahnung, die sich im Wilhelm Meister immer mehr entfaltet, aufklärt und bestätigt, ja sich zuletzt mit klaren Worten ausspricht: Du kommst mir vor wie Saul, der Sohn Kis,

der ausging, seines Vaters Eselinnen zu suchen, und ein Königreich fand.“ Es ist möglich, ja, aber nur dann, wenn die Unsicherheit eben nicht bis auf den Grund der Natur hinabgeht, sondern nur oberflächlich und zeitweilig ist. Der Dilettant findet kein Königreich, oder anders ausgedrückt, er findet nicht sich selber. Da es Wilhelm Meister und Goethe mit ihm aus allem Tasten heraus findet, ist er kein Dilettant, sogar dessen striktes Gegenteil; sein Instinkt ist gesund oder gesundet wenigstens mehr und mehr; aber seine bewußte Vernunft irrt und ist durch mitwirkende Triebe zugleich so mächtig, daß sie die leise Stimme des Instinkts übertönt. Dies wird wohl die Regel bei ungewöhnlichen Naturen sein, die sich auf besondere Weise entwickeln. Der Maßstab, den die Erwägung sich bildet, wird hergenommen von Erfahrungen und deren Verknüpfung und Anwendung. Diese Erfahrung ist wohl ausreichend für Entwicklungen, die in einer oft erprobten Bahn sich bewegen, aber nicht für solche, die anders, vielleicht absolut neu verlaufen. An sich ist ja jede Natur eine Neuheit und ein Unikum, aber die meisten sind es in unwesentlichen Punkten; deshalb geht ihr Leben im ganzen den erwarteten gleichmäßigen Weg, der leicht aufzufinden und einzuhalten ist. Die bevorzugte Natur ist in ihrer wichtigsten Fähigkeit neu geartet; sie stellt eine durch Vererbung, also ein von unserer Erwägung vorläufig unabhängiges Moment, gesteigerte Kraft dar, deren Verwertung in der Regel nicht erschlossen werden kann, sondern ausprobiert werden muß. Daher das Irren und Versuchen, das in der Entwicklung hervorragender Männer so oft eine Rolle spielt, daher der Wechsel in den Anschauungen und Idealen, das Leiden unter Zweifeln und Verzweiflung. Kurz, eine Blindheit und Ungewißheit ist diesen Naturen eigen; die aber desto schneller und sicherer überwunden wird, je besser der Strebende vom Instinkt unterstützt wird. Dessen Fehlen oder geringe Kraft hat in solchen Fällen unvermeidlich den Ruin zur Folge.

Goethe, der ja immer seine Gefahren beschrieb und dadurch überwand, rechnete also auch den Dilettantismus unter dieselben und hatte doch wohl recht damit. Die Unsicherheit seiner Natur war eine sehr große, sie quälte und hemmte ihn oft und bis zu einem verhältnismäßig hohen Alter. Vielleicht hat er bis an sein Ende Stunden gehabt, in denen es ihm nicht klar war, wohin sich eigentlich der Schwerpunkt seiner Natur neigte. Daran warnunwohl

der Überreichtum an Begabungen schuld, deren jede ihn in eine andere Richtung zog. Doch sind widersprechende und ziemlich gleich starke Bestrebungen schon die Folge einer Unsicherheit des Instinkts. Denn eine Natur, die sicher vom Instinkt geleitet wird, bringt alle Triebe in eine Richtung, auch wenn es noch so viele sind. Je weiter die Natur ist, desto fester muß freilich der Ring sein, der sie zusammenhält, und desto stärker das Zentrum, auf das alles hinzielt. Eine mächtige zentripetale Gewalt ist nötig, die der stets vorhandenen zentrifugalen die Wage hält. Goethes Natur war dadurch so leistungsfähig, daß sie in bestimmten Augenblicken, wenn auch nur für diese Augenblicke, vollkommen einheitlich war, daß alles Dezentralisierende und Desorganisierende verschwand unter einem einzigen großen Willen. Es ist wie eine Flutwelle, die sich dann über alle seine verschiedenartigen Interessen, Tätigkeiten, Vermögen ergießt, an die er sich hinzugeben pflegte. Eine schöpferische Gewalt rafft sie alle zusammen zu einer befreienden Tat. Danach streben die Sondergeister wieder auseinander und quälen ihn wie vorher durch das Gefühl des Unvermögens, des Zerflatterns. Goethe war nur in Momenten Herr über sich; aber dann war er es ganz. Manche anderen, reichen und großen NATUREN sind es niemals.

Man sollte vorsichtig sein im Preisen und Erstreben der Vielseitigkeit. Sie ist nur dann wünschenswert, wenn sie von einem starken Willen kompensiert wird. Jeder sollte nur soviel Kräfte in sich entwickeln, nur soviel Bildung sich erwerben, als er vertragen, d. h. zu Taten verarbeiten kann. Andernfalls belastet er sich unnütz, lähmt sich und gerät in Dilettantismus und schließlich in „wundersamen Trübsinn“. Man eifert gerade heute wieder gegen die Einseitigkeit und Unbildung, wünscht, daß die Gelehrten am Kulturleben tätigen Anteil nehmen, daß die Künstler und die Menschen des praktischen Lebens ihre Jahre mit vielem Lesen und Nachdenken hinbringen. Mir scheint, man geht hier übers Ziel hinaus und trägt mehr zur Verringerung der Leistungsfähigkeit bei als zur Erweiterung und Bildung der Persönlichkeiten. Außerdem nährt man die Einbildung und Topfguckerei. Es ist doch leider eine Tatsache, daß nicht einmal solche, die in einem Fach wirklich tüchtig sind und also wissen, was Können und Urteil ist, mit Bescheidenheit über Dinge sich äußern, die weit von ihrem Gebiet abliegen. Überdies kann ich nicht finden, daß man ein größeres Anrecht auf den Namen eines Kulturmenschen

hat, wenn man in alles hineingesehen und sich hineingemischt, als wenn man einen festen, stetigen Willen in sich entwickelt und durch ihn seine Natur organisiert hat. Wer jedoch keine Persönlichkeit, sondern nur Instrument, Teil von solchen sein will, darf mehr wissen und treiben, als er sich einverleiben und für sich lebendig machen kann. So mag ein Philologe ganze Literaturen verschlucken, ohne daß er irgendwelche Wirkungen derselben auf seine Persönlichkeit erkennen läßt. Er will nichts für sich gewinnen, sondern will für andere sammeln, die dann vielleicht von einem Werke mehr Vorteil haben als er von tausenden.

Bei ungewöhnlichen NATUREN und, wie wir hinzufügen können, in neuernden EPOCHEN, ist also die Gefahr der Instinkterkrankung und des Dilettantismus besonders groß. Sie müssen sich, wie gesagt, ihren Weg mühsam suchen, und ihr Naturell pflegt sie noch mehr, als es nötig und förderlich ist, zur Selbständigkeit zu ermuntern. Sie wollen auch da, wo sie es ohne Schaden könnten, keine fertigen Erkenntnisse und andere Bildungselemente von der Überlieferung annehmen, sondern alles selbst finden und versuchen. Sie fangen die Kulturentwicklung gewissermaßen von neuem an und stellen zunächst einmal alles Gewonnene in Frage. Was ihnen als fest und unverrückbar bezeichnet wird, prüfen sie auf seine Haltbarkeit, indem sie daran rütteln und es zu zerbrechen suchen. Im Grunde glauben sie nicht, daß die gewonnenen Resultate auch für sie Geltung haben, und fügen sich erst nach erbittertem Kampfe in dieselben. Nun hat ein überliefertes Kulturelement in der Tat erst dann Geltung für den Einzelnen, wenn er es für sich neu entdeckt und anwendbar gemacht hat. Nur ein solches bildet ihn. Es kommt also für einen nach höchster und tiefster Bildung Strebenden, einen Künstler, Philosophen, Herrscher, Gesetzgeber, darauf an, möglichst viele, ja wenn es geht alle Kulturresultate zu erleben und gewissermaßen neu zu finden. Wie nahe liegt es daher, daß er nicht zum Ziele, d. h. zum vollen Besitz und zur Mehrung des Ererbten kommt, sondern in der Unreife und im Dilettantismus stecken bleibt! Erstens ist es unmöglich, alle Erfahrungen zu machen; er muß auswählen und verstehen, fremde Erfahrungen, sei es als Kenntnisse oder als Lebensformen, sich zunutze zu machen, als ob es seine eignen wären. Namentlich gilt dies für solche Erfahrungen, die ihn wenig oder nichts angehen; wer

sich für Dinge ausgibt, die nicht gerade ihn vorwärts bringen, hat wenig Aussicht, auf einer so langen Bahn zum Ende zu kommen. Ferner gilt es für solche Erfahrungen, die vorläufig als besessen angenommen werden müssen, damit andere überhaupt gemacht werden können; denn man kann nicht alles zu gleicher Zeit und muß überall ungeprüfte Resultate zeitweilig benutzen, bis man dazu gelangt, auch sie zu prüfen. Beide Fähigkeiten finden sich fast nur bei Naturen, die durch einen sicheren Instinkt unterstützt werden. — **Z w e i t e n s** pflegen bedeutende Naturen trotz eines Strebens nach Allseitigkeit eine übermäßige Neigung zu Einseitigkeiten zu haben. Sie sind nur gewissen, immer einander ähnlichen Erfahrungen überhaupt zugänglich und gehen an den entgegengesetzten, den komplementären achtlos vorüber. So kommen sie zu beinahe wertlosen Resultaten und werden eigensinnig statt groß. — **D r i t t e n s** bringt ihr Handwerk das geistige und leibliche Wohl in Gefahr und richtet sie leicht zugrunde, ehe sie dazu gelangen, die Früchte ihrer Saaten zu ernten, die Schlüsse aus ihren Prämissen zu ziehen. Wer schwer belehrbar ist, oft wiederholte Erfahrungen und harte Schläge nötig hat, um zu begreifen und sich zurecht zu finden, wird kaum heil durchkommen, oder wird doch zu spät klug werden und wünschen, das Leben neu anfangen zu können, nachdem es abgelaufen ist. Wie zahlreich sind solche Existenzen! Der Grund ist aber immer, daß der Instinkt nicht sicher genug war und die suchende Erwägung zu wenig unterstützte. Auf das Feinste und Beste muß gerade der Erhaltungsinstinkt arbeiten, z. B. auch in solchen Fällen, wo gefährliche Experimente, sei es mit sich selber oder mit anderen Personen oder mit Explosivstoffen gemacht werden sollen. Der Instinkt wird lehren, sie zu umgehen oder mit äußerster Vorsicht auszuführen oder ihren gesundheitsschädlichen Folgen durch Gegenmittel zuvorzukommen. Bei schwierigen Expeditionen gehen mehr Entdecker zugrunde, als man ahnt, und oft ohne ihr Problem gelöst zu haben. Glücklichere Erben kommen nach ihnen, die die Lehren aus dem unklugen Wagemut zu ziehen wissen, die sicherer sind bei der Wahl ihrer Ausrüstungsgegenstände oder einsehen, daß der Weg ein anderer sein oder daß man auf die Unternehmung überhaupt verzichten muß.

Schließlich haben Naturen dieser Art oft keine Fähigkeit und Lust zur Methode. Sie gehen nicht stufenweise vorwärts,

sondern möchten das Letzte und Höchste gleich im Anfang haben, suchen es mit Gewalt an sich zu reißen und wissen nicht, daß es dadurch nur um so weiter vor ihnen zurückweicht. Sie vergessen den Grund zu legen und wollen nicht in einer langen entsagungsreichen Schule sich aufzubauen. Sie sind stark im Entwerfen, in plötzlichen großen Antrieben; aber Kraft und Sicherheit verlassen sie, wenn sie vollenden sollen, was sie versprochen und angepackt haben. Es fehlt auch hier an einem deutlich redenden Instinkt, der sie führte und fest bei der einmal gestellten und als richtig erkannten Aufgabe hielte. Sie zweifeln, ob sie mit ihrem Vorhaben auf dem ihnen bestimmten Wege sind, und werden von Impulsen und Erwägungen hin und wieder abgetrieben. Sie sind ohne Methode, wie ich es nenne. Diese Methode braucht nicht äußerlich sichtbar zu sein, sondern kann mit Sprüngen in der Entwicklung und scheinbaren Inkonsistenzen der Lebensführung verknüpft sein. Goethe ist ein großes Muster von Methode. Mit seiner Selbständigkeit, die ihn nur Selbsterfahrenes und Selbstdurchlebtes begreifen und benutzen ließ, verband sich eine erstaunliche Aufnahmelust und Aufnahmefähigkeit. Er war belehrbar in jedem Sinne und ging den langen Weg des Lernens ohne Abkürzungen und ohne Ungeduld. Sein Instinkt hieß ihn ein so reiches Material wie möglich heranschaffen, um eigne Resultate zu erzielen und zu beschleunigen. So gibt es wohl kaum eine menschliche Erfahrung auf künstlerischem, wissenschaftlichem und praktischem Gebiet, die er nicht gemacht und verwertet hätte.

Die Unentschlossenheit, soweit sie Instinktunsicherheit ist, gehört hierher. Die innere Stimme, die uns nicht nur bei moralischen sondern allen Entschlüsse wichtiger Art leiten sollte, spricht bei dem Unentschlossenen nicht deutlich oder gar nicht. Er sucht deshalb nach anderen Direktiven für sein Handeln, entweder indem er das Für und Wider theoretisch abwägt (womit er in die Brüche kommen muß, falls er sein Naturell nicht genau übersieht und als Hauptfaktor in die Rechnung aufnimmt), oder indem er die Handlungsweisen anderer vergleicht und sie nachahmt (womit er ebenfalls nur in gewissen Fällen auskommen wird). Beide Male kommt der Entschluß, wenn überhaupt, so nur mühsam zustande; vielleicht bringt ihn äußere Nötigung hervor, die der Unentschlossene, um überhaupt zu handeln, oft aufsucht oder sich gern gefallen läßt. In jedem Falle fehlt ihm die Festig-

keit, die ein vom Instinkt geforderter oder befürworteter Entschluß hat. Gewöhnlich ist jener ein Kompromiß, ist nicht endgültig, sondern gestattet ein Zurück, ist mehr eine Frage als eine Antwort. Fast immer folgt der Ausführung eines solchen Entschlusses die Reue; denn man könnte sich doch geirrt haben! Es wäre doch gewiß noch eine bessere Wahl möglich gewesen! So sucht denn der Unentschlossene ungeschehen zu machen, was möglich ist, bedauert, beschimpft und verleugnet, was sich nicht mehr ändern läßt. Das Unvollkommene und, wenn man will, Falsche jeder Tat nimmt der aus dem Instinkt heraus Handelnde willig auf sich und steht für sie ein; der Unentschlossene aber sieht, nachdem er gehandelt hat, nur noch das Falsche seiner Tat und würde doch, wenn sie anders ausgefallen wäre, den Entschluß ebenso sehr bereuen. Wie verhängnisvoll auch in der Kunst ein solcher Mangel werden kann, sieht man etwa an Schiller. Dieser war eigentlich eine entschiedene Natur; aber beim künstlerischen Produzieren kam ein Schwanken über ihn, das seinen Werken nur allzu sehr geschadet hat. Es verstärkte sich wohl gegen das Ende seines Lebens und ging daraus hervor, daß seine künstlerischen Absichten nicht mit voller Klarheit und Unzweideutigkeit vor ihm erschienen. Irgendwo in der Tiefe seiner Natur lag alles bereit, was zu der Schöpfung nötig war, aber er kam mit seinem Wollen nicht hinunter in diese Tiefe; er tastete an sich herum, änderte, fragte sich und andere, wie er am besten verführe, und wollte eigentlich nur erfahren und erhören, was in ihm selber schlummerte. Bald meinte er dann, die eine, bald, die andere Ausführung entspräche seiner undeutlich gefühlten Absicht. Dabei waren grobe Irrtümer über sein eigentliches Wollen und eine gewisse Oberflächlichkeit an Stellen, wo der Instinkt ganz schwieg und nur die Erwägung dichtete, unvermeidlich. Wie anders Goethe, eine so vielfach unentschlossene Natur! Aber wenn einmal seine Natur den Samen empfangen und das Kind ausgetragen hatte, gab es kein Zurück und kein Verändern mehr. Es kam reif und ganz ans Tageslicht. Oft wurden freilich seine Pläne nicht reif und gingen als Frühgeburten verloren; aber ein künstliches Beleben halber Geburten, ein Nachhelfen durch Theorien und andere unzureichende Mittel, wie es Schiller in seiner Art hatte, kannte er nicht.

Etwas Ähnliches ist es wohl, wenn für ethische, psychologische, religiöse Kardinalfragen die Entscheidung der Vernunft angerufen

wird. Wer z. B. verkennt, daß die sexuellen Beziehungen von Mann und Weib vitalen Gesetzen unterliegen, die keine Deduktion und kein Versammlungsbeschluß ändern kann, beweist nichts weiter, als daß sein Instinkt an diesem Punkte versagt. So wollen uns weibliche Wesen, die instinktkrank sind oder deren Natur noch nicht zu Wort gekommen ist, über die Weiblichkeit belehren und fühlen nicht, daß sie uns höchstens über ihre eigene Lage belehren. Es gibt heute viel derartige Verirrungen; sie pflegen mehr die heiteren als die ernsten Folgen der Instinktunsicherheit zu veranschaulichen.

Wir kommen zu den Dilettanten im eigentlichen Sinne des Worts. Goethe, Schiller und Heinrich Meyer haben sich längere Zeit mit dem Plane eines gemeinsamen Werkes über den Dilettantismus in den Künsten getragen. Die Ausführung unterblieb erklärlicherweise, aber Schemata und einzelne Gedanken wurden aufgezeichnet, die vortrefflich sind und von jedem Kunstabfressenen auswendig gelernt werden sollten. Unser Problem berühren sie nicht; sie reden vom Dilettantismus der Kinder, der Weiber, der Reichen, der Vornehmen, aber nicht der Willenskranken. Der Nachahmungstrieb und die natürliche Produktionslust des Menschen werden als Grund für den Dilettantismus angeführt, pathologische Gründe nicht herangezogen. Überhaupt kam es weniger auf die Erklärung der Erscheinung an als auf ihre Formen, ihre Geschichte, ihre Vorteile und Nachteile für die Kunst. Es werden solche Dilettanten unterschieden, die vom Technischen ausgehen und in ihm verharren (wie manche Zeichner, Klavierspieler usw.) und solche, die vom Stoff, vom Gefühl ausgehen und nie zur Technik kommen. Mir scheinen die ersten verhältnismäßig unschuldig, wenigstens wenn man heutige Zustände im Auge hat, die letzteren unbedingt gefährlicher; auch sind die Dilettanten aus Instinktschwäche fast immer von dieser Art. Sie erkennen die ausschlaggebende Bedeutung der beiden großen Dinge: Übung und Tradition. Die Form, als Resultat von Tradition und Übung, ist derjenige Begriff, den sie am wenigsten verstehen und am meisten hassen. Man möge das Verhältnis eines Menschen zu ihm als Merkzeichen benutzen. Natürlich ist nicht erforderlich, daß der Begriff Form ihm bewußt ist, so wenig wie die Bekanntschaft und zur Schau getragene Freundschaft mit demselben notwendig ein Beweis gegen den Dilettantismus ist. Er muß angeboren sein; die Sätze, daß die

Form ewig und die Formlosigkeit ein Widersinn ist, müssen einen unmittelbaren Wiederhall in ihm finden. Die Dilettanten operieren mit zwei anderen Begriffen, die sie zu Gegenbegriffen gegen die Form ausgebildet haben; sie heißen Natur und Logik und sind, wenn man sie richtig nimmt und nicht preßt, zwei vortreffliche Dinge und durchaus nicht geeignet, als Waffen gegen die Form zu dienen.

Was ist Natur? Eine scharfe Definition mißglückt und macht den Begriff ebenso leer und fade wie etwa den Begriff Schönheit. Beide haben einen schwankenden Sinn und sind zu Beweisen ungeeignet. Wenn man von jemand verlangt natürlich zu leben oder zu dichten oder dgl., kann immer nur gemeint sein, daß er seiner Natur oder höchstens noch der des Verlangenden entsprechend leben oder dichten soll. Dieser mag bis zu einem gewissen Grade berechtigt sein, seine Natur als eine Art Kanon anzusetzen, und außerdem werden innerhalb einer bestimmten Zeit, eines Volkes die NATUREN und ihre allgemeinen Bedürfnisse nicht sehr verschieden sein, so daß es einen ganz guten Sinn hat, von Natürlichkeit schlechtweg zu sprechen. Sowie aber über gewisse allgemeine Forderungen hinausgegangen und etwa verlangt wird, daß jeder von Gemüse leben oder auf dem Felde arbeiten oder rohe und infantile Kunstwerke schaffen soll, weil es so natürlich sei, da wird Natur zum Unsinn. Der Ruf nach Natur ist von jeher ein beliebtes und stark wirkendes Schlagwort gewesen, gerade weil sich nichts Bestimmtes dabei denken läßt und jeder etwas anderes darunter versteht (der eine Vielweiberei, der andere Abschaffung der Verse, der dritte Barfußgehen, der vierte Abschaffung der Regierung usw.). Sie soll ein Heilmittel sein und, wenn man will, ist sie es auch; aber mit diesem Mittel kann man irgendwelche Einzelfälle nur kurieren, nachdem man aus seiner abstrakten Allgemeinheit die gerade passenden Konkreta ausgewählt hat. Die Anwendung ist alles. Natur schlechtweg zu predigen hat nicht mehr Wert als der Rat, den jener Wohlmeinende einem Kranken gab, er möge sich doch der Apotheke bedienen.

Noch weniger läßt sich mit dem zweiten Lieblingsbegriff anfangen. Die Dilettanten wünschen, daß alles auf der Welt logisch eingerichtet sei und mit einer Konsequenz sich vollziehe, die sie durchschauen. Hiernach beurteilen sie Wert und Berechtigung aller Bestehenden und haben die Naivität zu glauben,

man könne und müsse abschaffen, was vor dieser Instanz sich zu rechtfertigen nicht imstande sei. Junge Leute und solche, die es bleiben, leiden am meisten unter dieser irrgen Anschauung. Sie sehen nicht, daß es viel mehr für die Berechtigung einer Einrichtung spricht, daß sie besteht, daß sie geworden, gewachsen und erhalten geblieben ist, als daß sie mit der Einsicht eines Beurteilers sich verträgt. Ja ich meine, die Existenzberechtigung realer Mächte, etwa geltender Gesetze oder wirkender Religionen, wird durchaus nicht dadurch in Frage gestellt, daß die einen ungerecht und die andern falsch sind. Nur ebenso reale Mächte können gegen sie ins Feld geführt werden, z. B. das Absterben der Verhältnisse, die jene geschaffen haben oder das Aufkommen anderer Mächte, die jenen den Boden entziehen. Eine Pflanze kann man nicht durch Widerlegungen, sondern nur durch Maßregeln aus der Welt schaffen. Menschliche Einrichtungen aber sind organische Gebilde wie Pflanzen; ihre Entstehung, Wirksamkeit, Dauer unterliegt den biologischen Gesetzen. Die theoretischen Verallgemeinerungen sind für die Praxis doch immer nur in einem bescheidenen Umfange verwendbar, ebenso wie die abstrakten sittlichen und ästhetischen Kategorien. Die Praxis richtet sich nicht nach ihnen, sie haben sich vielmehr nach der Praxis zu richten, falls sie nicht vorziehen, in ihrem Kreise zu bleiben, wie die theoretische Mathematik es tut.

So sind denn alle Gebiete, wo die Entfernung zwischen den Forderungen der Logik und den tatsächlichen Verhältnissen eine große ist, Lieblingsgebiete der Dilettanten, z. B. die Sprache. Kein Zweifel, daß der Zweck der Sprache durch die bestehenden Sprachen nicht vollkommen und nicht auf die einfachste und konsequenteste Weise erreicht wird. Sie haben Lücken und Unklarheiten überall, haben die bedauerlichsten Unregelmäßigkeiten in der Wort- und Satzbildung sowie in der Flexion. Kein Zweifel, der Erfinder der Sprache, der ja auch die erste Grammatik schrieb, war ein unlogischer Kopf und seiner Aufgabe nicht im entferntesten gewachsen; ähnlich wie der liebe Gott, der am Ende jener Erfinder war, sich bei der Weltenschöpfung doch auch bedenkliche Blößen gegeben hat. Denn woher sonst alle die Widersprüche und Inkonsistenzen, deren Zweck niemand begreift! Es muß daher unsere Aufgabe sein, mit den Widersprüchen aufzuräumen, die Fehler zu korrigieren, kurz möglichst viel und gründlich zu reformieren! Das blinde Ändern und Neumachen

wollen ist für den Dilettanten charakteristisch. Er übersieht regelmäßiger, sowohl ob er oder irgend jemand die Macht dazu hat, als auch ob das Neue nicht dieselben oder größere Mängel hat als das Alte. Die Welt soll von vorn anfangen, meint er, da er mit seinem Kopf nicht hineinpaßt oder vielmehr nicht hineinzupassen scheint. Denn in Wahrheit fügt sich seine Individualität, wenn anders sie eine lebensfähige ist, sehr gut in das Ganze, trotz der Rebellion eines vorlauten Intellekts. Der einzelne ist ja auch nur ein Resultat, ein Glied des Gesamtwachstums und entwickelt sich mit Notwendigkeit, ohne Rücksicht auf die Logik; ebenso wie die ganze reale Welt kein Bauwerk ist, das man nach Prinzipien aufgebaut hat und beliebig niederreißen und anders aufbauen kann. Sondern sie ist gewachsen, und nur wenn eines Reformators Ideen mit ebensolcher Stärke und Sicherheit in ihm wachsen, werden sie für ihn und für die Welt von Einfluß sein. Er ist dann ein Werkzeug, ein Mundstück des Gesamtwachstums und hat wirklichen Anspruch auf den Namen eines Reformators.

Unsere dilettantischen Weltverbesserer und Weltbegläcker sind nichts weiter als eigensinnige Instinktkranke. Es wimmelt heute von solchen eingebildeten Reformatoren. Auf allen Gebieten findet man sie, und immer zeigen sie die gleichen Symptome. Es gibt Heilande für alles zusammen und Heilande für einzelne Fächer. Die ersten wollen mit ihrer Kunst alle Not in der Gesellschaft, Kunst, Kultur usw. auf einmal beseitigen und durch einen Zauberschlag die Welt dem langgesuchten Glück zuführen. Dabei haben sie nur eine einzige, mitunter nicht üble Erfindung in der Tasche, die dieses Wunder bewirken soll (z. B. Bodenreform, oder Volksbildung, oder das allgemeinsame Kunstwerk, oder Antialkoholismus oder dgl.). Die andern begnügen sich für ihr besonderes Gebiet eine Medizin anzugeben und anzupreisen, die in jedem Fall heilbringend sei und gewöhnlich auch in einer immer gleichen Dosis verabreicht wird. Untereinander vertragen sich die Heilande nicht eben gut, hauptsächlich aus Brotneid; denn einer schließt ja den andern aus. Kommt ein neuer auf, so werden die Leute in der Regel dem alten untreu und laufen ihm zu. Sie wollen Abwechslung haben, sind auch durch jenen nicht befriedigt worden. Fühlt sich der neue stark genug, so ignoriert er den alten, wenn nicht, bekämpft er ihn oder paktiert mit ihm, etwa so, daß er ihn als seinen Vorläufer bezeichnet. Dementsprechend macht es der alte. Sie bringen oft etwas

wirklich Wertvolles, begehen aber stets zwei Fehler; erstens nehmen sie ihren Spezialfall als den allgemeinen und denken, was sich bei ihnen bewahrheitet und bewährt hat, müsse für alle Gültigkeit haben; zweitens sehen sie die Schwierigkeiten und Einwände nicht, die ihrer Idee entgegenstehen, sind also blind und beschränkt. Es ist nicht die Beschränktheit des Fachmanns, der ja auch nicht über sich hinaussehen kann und sein Handwerk leicht für das wichtigste der Welt hält. Aber darin ist er zufrieden und bleibt bei dem, was er kann, während der dilettantische Reformator fanatisch ist und mit bornierter Heftigkeit an das herangeht, was er nicht kann.

Nun muß man, um nicht ungerecht zu sein, immer wieder betonen, daß die Versuchung zum Dilettantismus heute besonders groß ist und gerade für hervorragende Naturen. Die Überproduktion an Weltverbesserern ist keine zufällige Erscheinung, sondern hat ihren Grund darin, daß Weltverbesserung uns bitter not tut. Die Entwicklung ist an einem toten Punkt angekommen, der Instinkt versagt, der Intellekt oder einzelne ungeleitete Triebe suchen einen Ausweg aus der dunkeln Gasse und tappen, wie es nicht anders sein kann, in gigantischen Irrtümern und kindlichen Torheiten umher. Viele glauben sich heute feig und fahnenflüchtig, wenn sie sich auf ein Handwerk beschränken und bescheiden im Geleise gehen; sie sind vielleicht in der Tat weiter als andere, meinen deshalb, sie könnten und müßten allen Hilfsbedürftigen beistehen, und verfallen, wenn ihnen der Erfolg eine Zeitlang günstig ist, fast notwendig in den Irrtum, daß sie zum Messias berufen seien. Andere sehen klar, daß sie unzureichend und der schwersten Aufgabe nicht gewachsen sind, springen aber trotzdem in die Bresche, nachdem sie vergeblich auf stärkere Verteidiger gewartet haben. Sie wollen lieber unter Trümmern liegen als auf ihnen leben. Darf man solche Tapferkeit schelten? Wieder andere freilich sind nicht so tapfer und denken nicht daran, ihre Persönlichkeit einzusetzen, obwohl sie den Anspruch erheben, Heilande zu sein. Sie wünschen, reden und überreden, handeln aber nicht. So gibt es Utopisten, die ebenso leben wie alle Welt, aber mit einer Theorie hausieren gehen, nach der alles anders wird. Durch Beispiel und Unterweisung diese Zukunft herbeizuführen, fällt ihnen nicht ein. Und doch ist das einzige Mittel solche Theorien zu beweisen, sie auszuprobieren und vorzumachen. Der Heiland soll bei sich selber

anfangen und den gefährlichen Sprung in die Praxis tun; von demselben hängt alles ab. Es liegt meiner Meinung nach immer Resignation und Eingeständnis des Unvermögens darin, wenn man Theorie (ethische, religiöse, künstlerische, kurz praktische Theorie) und persönliche Verwirklichung derselben trennt, was heute so vielfach geschieht und nicht selten sogar erstrebt und verehrt wird. Wie leicht ist es, schöne Theorien an die Wand zu malen! Und was sind sie wert, wenn der Urheber nicht mit seinem Glück und Leben für sie bürgt! Natürlich soll man auch den entgegengesetzten Fehler vermeiden, der darin besteht, jede Idee sofort in die Praxis umzusetzen und fortwährend mit Reformieren und Verändern seiner Lebens- oder Kunstweise beschäftigt zu sein. Man soll warten können und bedenken, daß der Instinkt bei uns verwickelten Menschen und in unseren komplizierten Verhältnissen nicht immer gleich bei der Hand ist, sondern oft erst nach langer Zeit sein Ja oder Nein sagt, das über eine Idee entscheidet. Solange er nicht spricht und nur ein oberflächliches Begehr oder rechnendes Phantasieren die Theorie stützt, ist von ihrer Verwirklichung wenig Gutes zu hoffen.

Steigen wir noch eine Stufe tiefer, so kommen wir von dem Dilettanten, der in der Theorie ein Held, in der Praxis höchstens ein mittelmäßiger Mensch ist, zu dem Kritiker, der auch die Theorie fahren läßt und in der Negation sein Heldenhum zeigt. Auch der dilettantische Kritiker legt niemals und prinzipiell nicht Hand an, sondern sieht zu und weist die Mängel nach, die alles menschliche Wollen und Tun nun einmal an sich hat. Das Gute, auf das der positive Kritiker sein Augenmerk richtet, sieht er jedoch nicht und will es nicht sehen. Der Instinktkranke ist, wie schon oben von dem Willenskranken gesagt wurde, negativ, während jeder Gesunde positiv ist und die Negationen nur zu neuen Positionen verwendet. Der Gesunde glaubt lieber, als daß er zweifelt; denn Glauben ist ein Antrieb zum Lernen und Handeln; der Zweifel, wenn er ohne Gegengewicht und dauernd ist, macht untätig und löst auf, wird deshalb von einer instinktsicheren Natur abgewiesen oder unschädlich gemacht. Von Leuten, die sich zurückgesetzt fühlen, wird das Kritisieren, wie früher erwähnt, als eine Entschädigung ihres Anerkennungsbedürfnisses geübt. Es wird ein Sport oder auch ein Beruf, alles was ihnen begegnet, zu bemängeln und herunter zu reißen. Sind es junge Leute, die auf diese Weise sich einführen und ihre in

Aussicht stehende Mithilfe wertvoller erscheinen lassen wollen, so mag es noch hingehen, aber ältere Leute sollten versuchen eine so schlechte Gewohnheit abzulegen und sollten überall da, wo sie nicht positiv sein können, sich bescheiden und schweigen. Die Kunst, den Mund zu halten, muß doch eine der schwersten menschlichen Künste sein. Ob sie zu allen Zeiten so arg daneiederlag wie heute? Ob sich die früheren Menschen ebenso selten und ungern wie wir entschlossen, einzusehen, daß sie nur wenige Dinge so gut verstehen und wissen, daß sie sie machen und beurteilen können? Ob immer nur große Sicherheit und Bildung dazu führten, daß man grundsätzlich vermied andern ins Handwerk zu pfuschen, wenn auch nur als politischer, philosophischer oder ästhetischer Kannegießer?

3.

Willensschwäche und Instinktunsicherheit halte ich in manchen Fällen für heilbar und will versuchen, ein Heilmittel anzugeben, das gewiß nicht unfehlbar, auch nicht das einzig anwendbare ist, sich aber doch manchmal bewährt hat. Es ist kein von mir erfundenes, sondern jedem bekannt. Auszuscheiden wären hier vor allem die Fälle, wo Willenskrankheit Folge oder Begleiterscheinung körperlicher oder seelischer Störungen ist. Nerven- und Gehirnkrankheiten sowie chronische Leiden anderer Art bringen immer eine Verringerung der Leistungsfähigkeit und oft auch eine Schwächung der höheren Instinkte mit sich. Da sind also zuerst die Ursachen wegzuschaffen, ehe an eine Kur der Wirkungen gedacht werden kann. Daß es nur selten gelingt, derartige Krankheiten zu heilen, und dann in der Regel nur durch eine sehr langwierige, sehr mühsame Kur, ist bekannt. Dasselbe gilt für Willenskrankheiten. Die Schwierigkeit liegt oft darin, daß zur Durchführung des Heilprozesses gerade die Eigenschaften erforderlich sind, die dem Kranken fehlen, nämlich Kraft und Sicherheit des Willens. Man wird also wohl auf Besserung nur hoffen dürfen, wenn neben den kranken Teilen noch gesunde,

neben der Schwäche noch Kraft vorhanden ist, die aber gefesselt oder infolge von Uneschicklichkeit und Mangel an Einsicht falsch gerichtet ist. Vollkommene Schwäche ist ein unkorrigierbarer, und, wie La Rochefoucauld meint, der einzige unkorrigierbare Fehler einer Natur. Wie zahlreich sind die Fälle, wo kranke Individuen mit Wucht und Heftigkeit auf die Selbstzerstörung ausgehen oder andere Objekte zur Vernichtung sich aussuchen! Sie sind wie ein Brand. Sollte es nicht möglich sein, ihn einzudämmen und ins Wohltätige zu wenden, ihn dauernder und erwärmed zu machen? Es ist selten ein nutzbringendes Ereignis, wenn Häuser oder Feuerwerke abbrennen. Wie viel Gutes ließe sich mit der dabei verpuffenden Kraft und vernichteten Arbeit erreichen! Ferner sind Fälle früher erwähnt worden, wo die Lähmung nur teilweise ist, wo die vorhandene Kraft verteilt wird, blind und unstet wirkt. Bei ihnen allen müßte wenigstens der Versuch gemacht werden, das gesund Gebliebene hervorzukehren und zur Herrschaft zu bringen, das Kranke zurückzudrängen und unschädlich zu machen.

Das Heilmittel ist die Aneignung der soldatischen Tugenden, der Straffheit und der Unterordnung. Daß es ein gefährliches und schwer einnehmbares ist, gebe ich zu. Aber wo es sich um alles handelt, muß man alles wagen; man darf vor entscheidenden Maßregeln nicht zurückschrecken und nicht erwarten, daß große Wirkungen von kleinen angenehmen Mittelchen ausgehen. Geraide die Willenskranken hassen bekanntlich den soldatischen Geist, ähnlich wie Kinder ihren Arzt, der ihnen wehe tut und bittere Arznei gibt. Die Bitterkeit ist aber kein Beweis gegen die Nützlichkeit und Vortrefflichkeit. Und wenn man einwendet, daß der soldatische, man kann auch sagen der preußische Geist seine schädlichen Wirkungen offen zeigt, in gewissen viel besprochenen Zeiterscheinungen, so kann ich auch das nicht als einen Beweis gegen seinen medizinischen Wert gelten lassen. Gifte fordern Gegengifte. Übrigens wird von den giftigen Bestandteilen des Geistes der Straffheit und Unterordnung noch zu reden sein. Ich fürchte, man verwechselt ihn mit anderen Geistern, die nichts mit ihm zu tun haben, wenn sie sich auch oft in seine Nähe drängen, nämlich den Geistern der Unbildung und Unfreiheit.

Was ist Straffheit? Wie lernt sie der haltungs- und zuchtlose Rekrut? Indem seine ganze Aufmerksamkeit auf die einfachsten

Verrichtungen gelenkt wird, die er bewußt und nach einem System auszuführen, einzuüben hat und auf diese Weise als eine Kunst sich das aneignet, was er bis dahin naturalistisch prinziplos getan hat. Er lernt gehen und stehen, sprechen und schweigen usw., bringt dies alles in feste Formen, die er, ich wiederhole, mit Bewußtheit annimmt und als ein Pensum lernt und memoriert. Nichts darf er tun, wann und wie er möchte, nichts wie es bequem wäre, wie es ein Impuls ihn heißt; die Impulse werden ignoriert und methodisch unterdrückt. Strebungen verschiedener Art, die zu gleicher Zeit sich bemerklich machen und unklare, unsichere, halbe oder gar keine Handlungen erzeugen, werden auf keinen Fall geduldet. Immer nur eins wird getan und das restlos und ganz. Ebenso soll der Willenskranke sein Durcheinander, seine Augenblicksimpulse, sein Zuviel und Zuwenig zügeln, indem er bestimmte einfache Aufgaben sich stellt und sie vollkommen erfüllt. Er soll sich beschränken und durch Beschränkung eine Basis zu gewinnen suchen, die so klein und unscheinbar als möglich sein mag, wenn sie nur fest und unverrückbar ist. Vielleicht muß er eine Zeitlang ganz wenig handeln, ja überhaupt auf das Handeln verzichten, um seinen zu stark angegriffenen Fonds von Kraft wiederherzustellen; er muß den überspannten Bogen abspannen, um ihn neue Elastizität gewinnen zu lassen. Ebenso muß er sich vor einer Überfülle von Eindrücken hüten, nur wenige aufnehmen, aber diese ganz. Es dürfen nur so viele sein, als er verarbeiten kann. Mangel an Tatkraft führt in zahllosen Fällen daher, daß zuviel geistige Nahrung assimiliert werden soll, während die Verdauungskraft doch nur eine beschränkte und bei vielen Willenskranken noch besonders geringe ist. Immer muß darauf geachtet werden, daß man fertig wird und nicht den kleinsten Rest zurückläßt. So wird man die geschwächte oder erstorbene Produktivität allmählich wieder entwickeln, immer vorausgesetzt, daß noch gesundende, nachwachsende Kräfte da sind. Die Hauptsache bleibt durchaus die Regelung und die Stetigkeit. Es dürfen nicht mehrere Dinge auf einmal vorgenommen und halb getan beiseite gelegt werden. Eins muß auf das andere folgen und auf jede kleinste Aufgabe der ganze Wille konzentriert werden. Dies alles ist nur durch Strenge und Härte gegen sich erreichbar, ebenso wie beim Soldaten. Mit Bitten und Entschuldigungen, mit Nachgiebigkeit und Güte wird man niemanden zur Straffheit

erziehen, am wenigsten sich selber. Es darf nirgends ein Schlupfwinkel für den schlaffen Willen bleiben, es darf auch keine Forderung durch Belohnung versüßt, kein Zusammennehmen durch die Aussicht auf desto freieres Sichgehenlassen erkauft werden. Das wären alles nur Mittel, geringe Leistungen auf ein immer geringeres Maß zurückzuschauben. Man hört so oft von der Selbstzucht; aber wenn man einmal mit den Konsequenzen Ernst macht, die dieser Begriff in sich schließt, so schreit alle Welt über Mord und Unterdrückung. Es gibt gewiß viele, die nicht nötig haben, streng gegen sich zu sein, weil ihre Natur von selber alles Verlangte hergibt, aber von denen ist hier nicht die Rede; und ebenso gibt es solche, die durch Strenge nur schwächer und kränker werden, so daß Selbstzucht für sie in der Tat dem Selbstmord gleichkommt, aber von diesen Unheilbaren ist hier auch nicht die Rede.

Eine Vorbedingung der Selbstzucht ist die Selbsterkenntnis, diese alte, schwere, oft unerreichbar genannte Forderung. Wer sich formen und führen will, muß sich kennen, damit er die Richtung nicht verfehlt und sein Streben nicht auf etwas ihm Versagtes lenkt. Erinnern wir uns an das, was früher über den Instinkt gesagt wurde. Wo der grundlegende erhaltende Instinkt nicht normal arbeitet und Richtung und Grad der Lebensäußerungen nicht regelt, übernehmen die Vernunft und einzelne intakt gebliebene Triebe die Leitung, bringen aber den Menschen in der Regel in allerhand Konflikte oder richten ihn auch zugrunde, da sie dieser Aufgabe selten gewachsen und nicht eigentlich für sie geschaffen sind. Ich nannte das instinktive Handeln gesund, das bewußte krank und dilettantisch. Die Aufgabe wäre, den Instinkt wiederherzustellen, zu stärken oder ganz neu zu schaffen. Falls man sich überhaupt an sie heranwagt und etwas so Großes nicht von vornherein als unmöglich ablehnt, wird man sich aber entschließen müssen, zunächst die bewußte Erkenntnis zu entwickeln und auszubilden. Denn sie ist die notwendige Helferin und Vermittlerin, sie allein belehrt über Wesen, Grenzen, Stärken der Natur, sie beantwortet die Fragen, die den Instinktkranken quälen, ihn unentschlossen und untüchtig machen: wer bin ich? wohin strebe ich? wohin darf ich streben? warum stößt mich das Leben zurück und läßt keine Früchte für mich reifen? Die instinktsichere Natur stellt solche Fragen nicht; sie versteht dieselben gar nicht. Denn alle Erkenntnis (prak-

tische wie theoretische) kommt nur dadurch zustande, daß der Mensch Widerstand findet, daß ihm Dinge entgegentreten oder entgegenstehen, auf die er durch Abweisung oder Aufnahme reagiert. So richtet sich die Erkenntnis des natürlichen Menschen lediglich nach außen, niemals auf sich selbst. Er weiß über alles besser und eher Bescheid als über seine eigne Natur, weil sie ihm nicht in den Weg kommt; er entdeckt sie gar nicht. Erst der Instinktkranke wendet seinen Blick auf sich selbst und stellt als erste und wichtigste Aufgabe des Erkennenden die Selbsterkenntnis hin. Mit vollem Recht tut er dies. Man denke etwa an den Verlauf der griechischen Philosophie. Mit Sokrates erst tritt die Psychologie (allgemein verstanden) und ihr oberster Satz: erkenne dich selbst, in den Mittelpunkt. Die Früheren wußten wenig von solchen Betrachtungen und hätten die Philosophie ihrer Nachkommen ebenso uninteressant wie zwecklos gefunden; ebenfalls mit Recht. Denn der Gesunde braucht die Selbstbeobachtung und Selbstbeurteilung nicht, er braucht nur die Erkenntnis der äußerer Objekte, die er sich untertan machen will oder mit denen er sich einzurichten hat. Er tut und will nur, was mit Notwendigkeit aus seiner Natur fließt, d. h. immer das Rechte; er strebt daher nie erfolglos, ist nie unklar über sich selbst und kommt nie in seelische Konflikte. Wo sie sich zeigen, tritt jedesmal auch das psychologische Problem: wer bin ich? auf. Der Wille verliert seine Unmittelbarkeit und leider in den meisten Fällen dadurch seine Kraft. Der Weg sie zu erhalten oder, wenn sie gesunken, wiederherzustellen, führt aber, wie gesagt, unweigerlich durch die höchste und vollkommenste Selbsterkenntnis hindurch. Augenschließen und wildes Draufgehen, unmethodisches Probieren und Herumirren bringt niemanden um die Klippe herum: er zerstört sich oder macht sich wenigstens untüchtig. Also — dahin geht meine Meinung — von der Selbstbeurteilung aus, die durch Erfahrungen und Schlüsse gewonnen wird und natürlich allgemeine Erkenntnis einschließt, muß das Leben geregelt und die Natur organisiert werden. Die Tätigkeiten, die der Instinkt leiten sollte, muß die bewußte Überlegung leiten, muß sie aber durch Übung, d. h. lange fortgesetzte gleichmäßige Ausführung, allmählich zu instinktiven Tätigkeiten machen, entweder so, daß sie geschwächte Instinkte stärkt und belebt (so wie die Atmungstätigkeit des Ertrunkenen wiederbelebt wird), oder so, daß sie neue Instinkte züchtet. Das dauert

lange, falls es überhaupt gelingt, und erfordert unerbittliche Strenge gegen sich. Zunächst wird es ein künstliches Handeln sein und den Menschen so unglücklich und verzweifelt machen, wie den Rekruten die neue Gangart oder den Klavierschüler die unbequeme Fingerhaltung. Aber allmählich werden Sicherheit und Natürlichkeit hineinkommen; sie werden um so größer werden, je entbehrlicher die Mitwirkung der Überlegung wird, je selbstverständlicher das Handeln sich vollzieht, je mehr es unter der Schwelle des Bewußtseins bleibt. — Diese Kur übrigens ist doch wohl nichts anderes als eine Wiederholung der gesamten Kulturentwicklung. Alle höheren (nicht primitiven, nicht tierischen) Instinkte sind den Menschen auf die Weise angezüchtet worden, daß bestimmte Handlungen und Unterlassungen bewußt und methodisch eingeprägt wurden. Jedes Kind lernt auf diesem Wege Sitte, Anstand usw.

Wir kommen zur zweiten Tugend, der Unterordnung. Sie ist noch unbeliebter als die Straffheit, aber deren untrennbare Gefährtin. Zunächst darf man nicht nur an Personen denken, denen sich unterzuordnen ich für heilbringend halte; man kann auch Ideen und Sachen dienen. Und die Personen brauchen nicht fremde zu sein; wer sich selber zu beherrschen imstande ist, hat nicht nötig, den Gehorsam gegen andere zu lernen, wenigstens nicht als Kur für einen entarteten Willen. Um verständlich zu machen, weshalb ich der Unterordnung eine so große Bedeutung zuerkenne, scheint eine kurze prinzipielle Erörterung unentbehrlich. Ich lege derselben aber keinen philosophischen Wert bei; sie soll nur unsere Frage klären helfen.

Es lassen sich zwei Lebensanschauungen unterscheiden, die liberalistische und die absolutistische, um kurze Ausdrücke zu wählen, die hoffentlich nicht mißverstanden werden. Beide sind berechtigt und gehen auf Grundrichtungen der menschlichen Natur zurück. Die erstere hat die sogenannte Freiheit als Zentralbegriff und bezeichnet die Selbständigkeit, Selbstrichtgebung und Selbstgesetzgebung jedes Individuums als höchstes Ziel. Wie weit es erreichbar ist, lasse ich dahingestellt. Die besten Exemplare dieses Typus sind jene tüchtigen, ihren Kreis ausfüllenden Demokraten, die auf ihrer Scholle sitzen, niemandem untertan sind und niemanden sich untertan machen, Wohlwollen und Gefälligkeit zeigen und überall da vortrefflich und nachahmenswert sind, wo keine großen Aufgaben zu erfüllen, keine

weitschauenden Unternehmungen zu beginnen oder zu bedenken sind. Die notwendige Eigenschaft eines solchen autonomen Individuums ist nämlich der kurze Blick und die geringe Kraft. Ihr Wollen und ihr Können ist eng, es erschöpft sich in den nächstliegenden Zwecken. Ihnen fehlt Verständnis und also auch Sympathie für den entgegengesetzten Typus, der seine Selbständigkeit bis zu einem hohen Grade aufgibt und großen, weit über sein Ich und dessen Erfüllung hinausgehenden Aufgaben dient. Der Liberalist verachtet den Begriff Gehorsam und denkt sich unter einem Gehorchen einen Sklaven. Er sieht nicht, daß ein solcher unter Umständen nicht nur für den Gesamthaushalt der Kultur wertvoller sein, sondern auch an sich, als Charakter und Begabung, höher stehen kann als der für sich Bleibende, der großen Dingen mit behaglicher Faulheit und billigem Spott zusieht, falls er nicht mit allen Mitteln, die ein kleinliches Dasein zu lehren pflegt, sich gegen Forderungen und Bestrebungen wehrt, die über seinen Horizont und gegen sein Behagen gehen. Es ist ein kleiner Typus Mensch, manchmal gesund und schätzbar, oft aber auch krank und einer Kur dringend bedürftig. Seine Lebensanschauung wird nicht nur im praktischen, namentlich politischen Leben mitunter gefährlich, sondern bringt auch in der Kunst, Wissenschaft und Philosophie bisweilen Unheil. Die Kleinstaaterei des Geistes, wo jeder sein bißchen Feld mit eignen Mitteln und Künsten beackern und seine kleinen Einkünfte für sich verzehren will, ist kulturfeindlich im höchsten Maße. Der kleine Mann (der große, wenn er gesund ist, wird es nie tun) soll sich nicht zu gut dünken, ein Glied in der Kette, eine Hilfskraft zu sein; er soll sein Königreich von drei Fuß Breite zum Ganzen werfen und sich in Reih und Glied stellen. Das Dienen und das Herrschen, diese beiden vergessenen oder gehaßten Dinge, haben den größten Anteil, das eigentliche Verdienst an allen Resultaten menschlicher Kultur. Beide ergänzen einander notwendig und finden sich, wie ich sie verstehe, stets bei einem und demselben Individuum. Die Unterordnung ist die Eigenschaft dessen, der instinkтив oder durch Überlegung einsieht, daß es Ziele gibt, die er als einzelner nicht erfüllen, sondern nur als Mithandelnder und Mitwirkender fördern kann, und der solchen Zielen sich mit seiner besten Kraft darbietet. Es ist keine Rede davon, daß er seine Individualität einbüßt. Durch seine Einzigkeit wird er wertvoll. Bei Kulturzielen, von

denen wir reden, ist keine Uniformierung zu fürchten, denn es handelt sich darum, verschiedenartige, aber auf einander bezogene und von einander abhängige Glieder eines Kunstwerkes zu schaffen. Die Fähigkeit ist gerade die, sich als Dienender nicht aufzugeben sondern sich auszuleben. Der Willenskranke und auch der Sklave hat diese Fähigkeit nicht. Er verliert alles, Mut, Kraft, Selbstständigkeit, wenn er sich beugen und etwas über sich dulden muß, dem er doch auf keine Weise entgehen, noch es besiegen und beherrschen kann. Er verliert auch seine Würde und begreift nicht, daß sich der empfindlichste Stolz aufs beste damit verträgt, daß man gehorcht, einfach, ohne Widerrede, ohne Kritik (wenigstens praktische, in Ungehorsam sich äußernde), und ohne eine Milderung des Befehls durch Entschuldigung oder Bitte zu verlangen. So gehorcht der Soldat dem Vorgesetzten und ist doch gewiß entfernt von knechtischer Gesinnung. Die Hauptsache dabei ist das Sehen auf die Sache, auf das Ziel, nicht auf sich selbst, sein Belieben und Behagen. Es ist Opferung und doch keine Aufopferung. Denn die Meinung geht nicht dahin, daß Aufgaben ergriffen werden sollen, denen man nicht konform und nicht gewachsen ist, denen man alles geben würde, ohne es zurückzuerhalten. Wer sich unter falsche oder zu hohe Aufgaben stellt, büßt sich ein, und beweist schon damit seine Unfähigkeit zur Autonomie und vermutlich auch seine Unfähigkeit zum Herrschen überhaupt. Diese Tugend ist aufs engste mit der des Dienens verwandt. Der Begriff der Verantwortung ist das Bindeglied zwischen beiden; man kann ihn auch als Begriff der Pflicht bezeichnen. Wer nicht einstehen will und nicht einstehen kann für sich sowohl als Befehlenden wie als Gehorchnenden, dürfte in beiden Tugenden Stümper sein und wird ihre Entartungsformen aufweisen. Dieselben heißen Tyrannie und Sklaverei. Sie ergänzen sich ebenso notwendig und pflegen aus sich jenen merkwürdig unklaren und fast nichtssagenden Begriff zu erzeugen, den man fälschlich Freiheit nennt. Ihn zu analysieren würde hier zu weit führen. Uns interessiert nur dies, daß Freiheit von hemmenden oder schädigenden Gewalten, oder sagen wir besser Unabhängigkeit von ihnen, auf jeden Fall zu erstreben ist, mögen diese Gewalten nun außer uns oder in uns sich befinden; daß trotzdem aber für jeden Menschen Abhängigkeitsverhältnisse bestehen bleiben. Sie sind eine natürliche Notwendigkeit, der er sich weder durch Lässigkeit noch durch Aus-

schweifung, noch sonst auf eine Weise entziehen kann. Vielleicht befinden sich der Herrschende und der Dienende in ihm selber; aber für wie viele gilt denn das? Und unter den Wenigen, für die es gilt, müssen die meisten noch die Kunst sich selber zu dienen dadurch lernen, daß sie anderen dienen; und sie alle sind nur in einer Hinsicht autonom, in anderen treten auch sie als Gehorchende in eine Gemeinschaft und empfangen Direktiven von außen. Der Autonome wird sich strenger regieren als es ein anderer tätte und könnte. Ist er nicht streng, so rückt, ohne daß er es merkt, ein anderer Herr in die Stelle des herrschenden Willens ein, ein Laster vielleicht oder auch etwas von außen Kommandes. Die sogenannten Freien unterscheiden sich nur dadurch von den Dienenden, daß unsichtbare und meist unwürdige Dinge sie beherrschen.

Daß die Künste des Herrschens und Dienens heute in weiten Kreisen verloren gegangen sind, muß jeder zugeben. Ich zweifle nicht, daß die Willenserkrankung aufs engste damit zusammenhängt, und meine, da große Aufgaben unser warten, große Aufgaben in jedem Sinne und nach jeder Richtung hin, so ist die Gesundung des Willens und das Neulernen jener Künste nur ein Problem. Gelingt das eine nicht, so muß man auch auf das andere verzichten. Um die Verwirklichung unserer Zukunftshoffnungen sieht es dann traurig aus. Man höre auf mit dem liberalen Gerede und dem unfruchtbaren Widerstand gegen das soldatische System. Zwei Anschuldigungen sind es, die man immer wieder gegen dasselbe vorbringt. Entweder kämpft man gegen seine entarteten Formen, deren Vorhandensein gerade beweist, daß viele Zeitgenossen es nicht verstehen und Stümper im Befehlen und Gehorchen sind. Man weiß eben nicht, um was es sich handelt. Druck von oben und knechtische Gesinnung von unten, Almosen und Gnade spenden und empfangen, das sind nicht Zeichen, daß der Geist der Unterordnung demoralisierend wirkt, sondern daß man einen unmoralischen Gebrauch von ihm macht. Zweitens wendet man sich gegen üble Nebenwirkungen, die in der Tat bestehen aber nichts gegen die Sache im ganzen beweisen. Jede harte, durchgreifende Maßregel, die ins Große wirken soll, wird im einzelnen Ungerechtigkeiten und andere Übelstände ergeben. Der Schnitter mäht die Blumen mit hinweg, die im Korn und am Wegrand stehen. Außerdem wird nicht immer die Vorsicht beobachtet, die bei Anwendung

der Disziplin auf andere menschliche Verhältnisse, gesellschaftliche, wissenschaftliche, künstlerische nötig ist. Da entstehen dann Unzuträglichkeiten, die zu beseitigen man sich angelegen sein lassen muß, die aber ebenfalls nicht dem soldatischen Geist als solchen angerechnet werden dürfen. Hierhin gehört unter anderem die Erstarrung, entspringend aus dem Verkennen gewisser künstlerischer Erfordernisse, die für die Kultur von ausschlaggebender Bedeutung sind. Feste Linien nämlich sind zwar gut und nötig, erhalten aber ihren Wert erst dadurch, daß sie in Gegensatz zu gebrochenen treten. Symmetrie verlangt Ungleichartigkeit, Ähnlichkeiten verlangen Kontraste; sonst kommt kein großes Leben zustande. So braucht der soldatische Geist Gegenwirkungen. Es ist aber ein großer Irrtum, wenn kranke Elemente sich berechtigt und berufen glauben, diese Gegenwirkungen zu repräsentieren. Vielmehr sind dazu nur die Gesundesten geeignet, die so viel Festigkeit haben, daß erst ein Nachlassen, eine Neigung zur Gesetzlosigkeit sie stark und schön macht. Das Streben nach Entfesselung, nach Krümmungen und Brechungen (nach dem Barocken, kann man sagen), das die Willenskranken haben, hat nicht den geringsten künstlerischen und Kulturwert. Für sie gibt es keinen anderen Weg, sich gesund und wertvoll zu machen, als ihr Rückgrat zu stärken, ihre entlaufenen Pferde in ihre Gewalt zu bekommen oder, was weniger schwer und mühsam ist, in eine fremde Gewalt zu geben. Man unterscheide ja zwischen solchen, die den soldatischen Geist nicht lieben, weil sie zu viel von ihm in sich haben und um sich sehen, und solchen, die zu wenig von ihm haben und ihn fürchten. Letztere, die uns ja hier allein beschäftigen, haben kein Recht, ihn als entbehrlich, oder schädlich in Verruf zu bringen. Man mache eine Schule durch, ehe man sie schilt. Nicht selten treten übrigens im ersten Jünglingsalter verwandte Neigungen und Krankheitserscheinungen auf. Willensschwäche mit ihren verschiedenen Symptomen und Instinktunsicherheit sind in der Pubertätszeit auch bei sonst Gesunden häufig. Daselbe gilt vom weiblichen Geschlecht. Deshalb ist eine Schule des Gehorsams, des Zurückstehens hinter anderen, der Beschränkung und Festigung für dies Alter besonders nötig. Man pflegt aber das Gegenteil zu tun, den einen in die goldene Freiheit zu schicken, die andere irrezuleiten oder ohne Pflege zu lassen.

Vielleicht wird man besser verstehen, was ich meine, und mir

eher Recht geben, wenn ich ein Beispiel anfühere. In der Pädagogik — und wir haben es mit einem pädagogischen Problem größten Stils zu tun — ist das Vorbild die Hauptsache. Goethe, auf den ich auch jetzt wieder kommen muß, hat durch sein Leben den Geist der Straffheit und der Unterordnung besser erklärt und gerechtfertigt, als es eine Deduktion tun könnte. Ich erwähnte, daß seine Natur zum Übermaß, zur Dezentralisation, zur Instinktunsicherheit neigte; man sehe nur die Helden seiner bedeutendsten Dichtungen an (Werther, Weislingen, Egmont, Orest, Tasso, Wilhelm Meister, Eduard). Aber wie nahm er sich in Zucht! Wie entwickelte er aus sich heraus die an sich haltende, kraftvoll gespannte Mannheit! Er suchte und rief noch als Greis nach Charakteren, die der deutschen Literatur nötiger täten als geistvolle und zügellose Romantiker und Antiromantiker. Er sammelte sich von einer uferlosen Jünglingsfreiheit, indem er sich in eine sehr kleine sehr enge Gemeinschaft hineinstellte und sein Leben lang in ihr verharrte. Er betonte durch seine Praxis geflissentlich, daß er als großer Mann nicht Anspruch darauf mache, außerhalb bürgerlicher und menschlicher Pflichten zu stehen. Er wußte beides auf vollkommene Weise zu vereinigen, ich meine vom Gesichtspunkte der „Freiheit“ aus zu vereinigen (leider hat er uns verschwiegen oder nur kurz angedeutet, wie er Napoleons Erstaunen hierüber beantwortet hat), und er wollte als Beamter und Hofmann nichts weiter sein als Beamter und Hofmann. Freilich haben ihm viele dies nicht verziehen. Noch heute hört man von Goethes sogenannter Servilität erzählen. Ich bin aber der Meinung, wer diese „Servilität“ nicht aus Goethes großer stolzer Natur heraus versteht und bewundert, versteht seine Natur überhaupt nicht und wird deren sämtliche Äußerungen mißdeuten. Dafür gibt es denn auch Beispiele genug. Man hilft sich gegenüber den großen Männern, die nicht so sind, wie man sie haben möchte, auf zweierlei Weise. Entweder hält man sich an einzelne „sympathische Züge“ und wünscht die anderen hinweg, oder man fälscht die Persönlichkeit und setzt ein erdichtetes Bild an ihre Stelle. Der wichtigste Anspruch, den man macht, ist die erwähnte Freiheit. Man denkt sich (auch wo man es leugnen möchte!) einen großen Mann als einen Riesen mit gewaltiger Stimme, der vor nichts Respekt hat und allen Formen, künstlerischen wie anderen, ins Gesicht schlägt. Es schwilkt dem Freien das Herz, wenn er hört,

daß jemand etwa einen Fürsten unhöflich behandelt oder Rücksichten gegen andere Dinge vernachlässigt hat, die nicht durch die Faust, sondern etwas Feineres geschützt werden. Darin regt sich der Barbarenhaß gegen die Kultur, gegen Bändigung durch Sitte in irgendeinem Sinne, und der Krankenhaß gegen die Selbstbeherrschung, gegen das freiwillige Verzichtleisten auf universale Revolution. Dergleichen hat man auch in Goethe hineininterpretiert, so unmöglich dies scheint. Denn Goethe war schlechterdings kein Revolutionär, höchstens in dem selteneren Sinne, den das Wort Jesu bezeichnet: ich bin nicht gekommen, das Gesetz aufzulösen, sondern zu erfüllen. Auf ähnliche Weise ist Bismarcks Persönlichkeit gefälscht worden. Man hat einen groben Polterer, einen ungeberdigen Kraftmenschen aus ihm gemacht, während er ein feiner Edelmann mit tadellos höfischen Formen war, ein Mann, der seine Natur unbedingt im Zaume hielt (trotz gelegentlicher Ausbrüche) und in seinem ganzen Wesen, in jeder Handlung und Äußerung, die wir von ihm kennen, die Anschauung zur Geltung brachte, daß feste Konvention, daß Straffheit und Unterordnung das Erdreich sei, in dem allein wahre Kraft und Größe gedeihen könne.

Vielleicht ist Bismarcks Persönlichkeit noch geeigneter, unsere Zeit über diesen Punkt aufzuklären, als die Persönlichkeit Goethes. Denn als der letztere lebte und strebte, waren die Formen der Willenserkrankung andere als heute; darum mußte auch die Kur eine etwas andere sein. Der Haupttypus war Werther. Wie fern liegt uns dessen Krankheit! Wer unter uns geht an Melancholie, Selbstpeinigung und süßer Schwärmerei zugrunde? Wir sind realer und viel weniger nach innen gerichtet (weshalb das Streben nach Selbsterkenntnis damals eine Gefahr war, heute eine Hilfe ist); hätten wir heute einen Roman, der Goethes Werther an Treffsicherheit gleich käme, so wäre die Verschiedenheit jedem deutlich. Man kommt ungefähr auf das Rechte, wenn man die gemeinsamen Züge der modernen dichterischen Gestalten zusammennimmt. Wir haben seit Goethe eingesehen (was dieser als einzelner empfand), daß die ethische Grundlage für eine Kultur alles ist. Fehlt sie, so fehlt es auch in der Kunst am Besten. Wir müssen tiefer anfangen, fester gründen, damit etwas wird, das der nächste Windstoß nicht umwirft. Sehen wir uns aber nach einer solchen festigenden, ins Große wirkenden Macht um, so finden wir nur die soldatische Disziplin. Ich

wenigstens sehe außer ihr kein kulturschaffendes Prinzip großen Stils, das heute lebendig und wirkend wäre. Insofern diese Disziplin von Preußen ausgeht und dargestellt wird, ist es eine Kultur-
macht, mögen auch die Wirkungen auf die Kultur noch nicht
sichtbar sein, mögen sogar kulturfeindliche Strömungen zeit-
weilig die Oberhand gewinnen; das sind vorübergehende Er-
scheinungen. Der preußische Offizier und Unteroffizier sind
Kulturträger, auch wenn die klugen Leute, die die deutsche
Kultur zu repräsentieren glauben, widersprechen und lachen.
Bismarck ist wohl das schönste Erzeugnis des preußischen Geistes.
Auch er scheint mit der Kultur nichts gemein zu haben, da er
weder viel Bücher las noch sonst ein besonderes Interesse für
Kunst und Wissenschaft bekundete. Aber was tut das! Seine
Persönlichkeit und jede ihrer Äußerungen zeigt Kultur; das
ist mehr. Vor allem: Bismarck besaß als Handelnder Sicherheit
und Ganzheit. Er war Herr seiner selbst, im höchsten Sinne
verstanden. Keineswegs handelte er mit der unbewußten Naivität
eines Naturkindes. Er war nicht einfach. In ihm wogte eine
Menge starker widersprechender Triebe und zwischen ihnen
stand eine hoch entwickelte gefährliche Art von Intelligenz;
Bismarck war seines Zeichens Diplomat, also ein Mann, der
Fallen stellt und meidet, Worte wählt und dreht. Aber stärker
als dies alles war sein Wille, der imstande war, eine solche Natur
zu vereinfachen und zu großen Entschlüsse zu sammeln.
Der Wille machte sich den ganzen Menschen dienstbar, brachte
ihn in eine Richtung und gewann dadurch die unwiderstehliche
Gewalt, die wir bewundern. Immer waren es beschränkte Auf-
gaben, die er so angriff und durchführte, niemals solche, die
über sein Vermögen hinausgingen. Er war kein Mensch der
großen Entwürfe, dachte nie daran alle Werte umzuwerten oder
Europa zu einigen, sondern hielt sich an reale Aufgaben, die er
vollkommen beherrschte. So füllte er den Kreis seines Könnens
ganz aus und wird dadurch groß. Der rechnende Kritiker, der
den Umfang klein findet, ist hier so wenig maßgebend wie vor
manchen Kunstwerken, deren Größe unbedeutlich, aber deren
Verhältnisse vollkommen sind. Das Auge des Betrachters sieht
sie groß und hat recht damit.

Wie sehr Bismarck über sich selber stand, zeigt die Mäßigung,
die er überall zu bewahren wußte. Die Berauschtung an Taten,
jene alte Germanenlust, war ihm fremd. Sofort, wenn die Tat

da war, trat der kühle Staatsmann wieder hervor, urteilte und wog ab, schnitt weg und rückte zurecht, mit einer Nüchternheit, als ob es um fremde Taten sich handle und nicht um solche, die aus mächtigem Ringen seiner Natur geboren waren. Er war Herr seiner Taten, Herr seiner selbst und verstand eben darum auch die Künste des Befehlens und Gehorchens. Das ist der zweite Punkt. Bismarck diente einem Herrn, den er in allem übersah, und fühlte sich dadurch nicht im mindesten erniedrigt. Er fügte sich in die Rolle des Untergebenen, er trat als Glied in einen komplizierten Mechanismus, der zahlreichen Einflüssen ausgesetzt war, und arbeitete mit der redlichen Beharrlichkeit eines preußischen Beamten. Wie drückend ihm diese Last mitunter wurde, welche Kämpfe sein Wille auch hier zu bestehen hatte, dafür sind Beweise genug bekannt. Aber immer war der Soldat in ihm stärker als der freie Mann, der faul zur Seite stehen und dem Getriebe aus sicherer Ferne zuschauen will. Und erst recht nicht gewann der Tyrann in ihm die Oberhand, der Ordnungen umstürzen und seine Willkür zum Herren machen will. Bismarck war durch Natur und Selbsterziehung Herrscher und hat mit dieser Eigenschaft, wie sich denken läßt, am meisten Anstoß erregt. Wahrhaft kläglich ist die Komödie, die er sein Leben lang mit all den Elementen zu spielen hatte, die nicht fühlten, was ihm und was ihnen gebührte. Leute, die entweder unbekülligt bleiben oder mitregieren oder beraten, d. h. aus Taten ein Hin- und Herzerren von Phrasen machen wollen, fand er auf jedem seiner Wege. Sie haßten ihn und mußten ihn als ihren natürlichen Feind hassen; sie betrügen sich über ihn oder über sich selbst, wenn sie es nicht tun. Bismarck hat sich gemüht und gequält, wenigstens verständlich zu machen, um was es sich hier handle; aber gelungen ist es ihm nicht. Die Wogen des Dilettantismus schlügen wieder zusammen, nachdem er sich einen Weg durch sie gebahnt hatte.

Bismarck ist ein Mann großen Stils. Daß Nietzsche dies nicht sah, ist schade. Ihm lagen die in diesem Aufsatz besprochenen Dinge sehr am Herzen; man kann fast alles, was ich vorgebracht habe, bei ihm angedeutet finden. Aber es hat vielleicht seine guten Gründe, daß er hier blind war und blind sein wollte. Diese lebendige Erfüllung seines Strebens und vernichtende Kritik seines Erreichens zu erkennen, war wohl eine Lebensfrage für ihn. Mir liegt es fern, Nietzsche und andere große Entwerfende

Krankheiten des Willens.

heutiger und früherer Zeit herabsetzen zu wollen. Entwürfe, auch wenn sie Entwürfe bleiben, können ungeheuer fruchtbar werden, und die Persönlichkeiten selber können durch ihre Schwächen ebenso lehrreich werden wie durch ihre Stärken. Aber sie sind keine Vorbilder für ein willenskrankes Zeitalter. Die Willenskranken suchen sich aus ihnen nur das Schädliche heraus, denken nicht an die Hingabe solcher Männer, die sich ganz einsetzen, nicht an andere große Tugenden, sondern an das, was bei jenen krank ist, wie bei ihnen. Deshalb muß man sie an Bismarck verweisen als den einzigen, der unter den Halben, den Mißlungenen, den Unterliegenden unserer Epoche als ein Heiler und ein Sieger dasteht. Wir wollen ihn der Entartung als Schild entgegenhalten.

