

Von der Tugend

„Die Jakobiner haben erklärt, daß die Tugend an der Tagesordnung sei.“

(Danton bei Büchner.)

„Pécuchet, gallig und mit Hang zur Rechtshaberei, erklärte sich als Sansculotten und selbst Anhänger des Robespierre.“

(Flaubert, Bouvard und Pécuchet.)

Vom Gegentheil einer Sache zu sprechen, ist auch eine Art, von der Sache selbst zu sprechen, — sogar eine Art, mit welcher der sachlichen Verständigung vortrefflich gedient ist. So eröffne ich dieses Kapitel mit der Betrachtung eines alten, deutschen — der Augenblick zwingt mich hinzuzufügen: auch noch deutschen Buches, das der Tugend, wie ich sie verstehe und wie sie heute durchaus verstanden werden muß, der politischen Tugend also, in einem wahrhaft lieberlichen Grade enträt: nämlich so, daß es nicht nur nichts davon wissen will (das wäre noch keine Willenlosigkeit), sondern tatsächlich rein garnichts davon weiß und sich also auf eine heute schlechthin verblüffende Weise im Stande politischer Unschuld und Nachlosigkeit befindet: ich meine den „Taugenichts“, Joseph von Eichendorffs wunderbar hoch und frei und lieblich erträumte Novelle, die wir alle in unserer Tugend gelesen haben, und von der uns allen all die Zeit her ein feiner Saitenschlag und Glockenklang im Herzen nachgeschwungen hat.

„Aus dem Leben eines Taugenichts“ . . . Weiß man noch? Und möchte man die holde Erinnerung nicht einmal auffrischen, gerade und trohigerweise jetzt die schwebende, klingende Geschichte wieder lesen, die, als wir sie vordem lasen, vielleicht ein zerschliffenes Fetzchen mit Eselsohren war und unterdessen zum vornehmsten Buchwerk geworden ist: solennen Formats, gedruckt in klaren und großen deutschen Lettern auf schönes, starkes Papier und obendrein geschmückt mit Zeichnungen von einem wunderbar anachronistisch wirkenden, genialen kleinen Herrn mit dem romantisch-vorpolitischen Namen Preetorius? So nämlich ist sie kürzlich, mitten in diesem Kriege, wieder erschienen, und auch dies, auch diese bibliophile Ehrung, die dem alten „Taugenichts“ ausgemacht jetzt zuteil geworden, ist vielleicht ein Zeichen der Zeit, von dem eine Schrift wie die vorliegende Grund hat mit einiger Umständlichkeit Kenntnis zu nehmen.

Es hat doch wohl keinen Sinn, daß ich die Fabel rekapituliere? Sie anspruchslos zu nennen, wäre schon zu viel gesagt. Sie ist die reine ironische Spielerei, und der Verfasser selbst macht sich darüber lustig, indem er gegen den Schluß jemanden sagen läßt: „Also zum Schluß, wie sich's von selbst versteht und einem wohlherzogenen Romane gebührt: Entdeckung, Reue, Versöhnung, wir sind alle wieder lustig beisammen, und übermorgen ist Hochzeit!“ Aber der Roman ist nichts weniger als wohlherzogen, er entbehrt jedes soliden Schwergewichts, jedes psychologischen Ehrgeizes, jedes sozialkritischen Willens und jeder intellektuellen Zucht; er ist nichts als Traum, Musik, Geheulassen, ziehender Posthornklang, Fernweh, Heimweh, Leuchtflugelfall auf nächtlichen Park, törichte Seligkeit, so daß einem die Ohren klingen und der Kopf summt vor poetischer Verzauberung und Verwirrung. Aber er ist auch Volkstanz im Sonntagspuß und wandernde Leierkasten, ein deutsch-romantisch gesehenes Künstler-Italien,

fröhliche Schifffahrt einen schönen Fluß hinab, während die Abendsonne Wälder und Täler vergoldet und die Ufer von Waldhornklängen widerhallen, Sang vazierender Studenten, welche „die Hüt' im Morgenstrahl schwenken“, Gesundheit, Frische, Einfalt, Frauendienst, Humor, Drolligkeit, innige Lebenslust und eine stete Bereitschaft zum Liede, zum reinsten, erquickendsten, wunderschönsten Gesange . . . Ja, die Weisen, die da erklingen, die überall eingestreut sind, als sei es nicht weiter viel damit, — es sind nicht solche, die man nur eben in Kauf nimmt, es sind Kleinode der deutschen Lyrik, hochberühmt, unserm Ohr und Herzen alt und lieb vertraut; hier aber stehen sie an ihrem eigentlichen Platze, noch ganz ohne Ruhmespatina, noch nicht eingegangen in den Liederschatz der Jugend und des Volkes, frisch, erstmalig und nagelneu: Dinge wie „Bohin ich geh und schaue“, oder jenes „Wer in die Fremde will wandern“ mit dem Endruf „Grüß dich, Deutschland, aus Herzensgrund!“, oder „Die treuen Berg' stehn auf der Wacht“, und dann die Zauberstrophe, die eine als wandernder Maler verkleidete Frau zur Zither auf dem Balkon in die warme Sommernacht singt; die, wie jedes der Lieder auf noch prosaischem Wege musikalisch vorbereitet wird — „Weit von den Weinbergen herüber hörte man noch zuweilen einen Winzer singen, dazwischen blühte es manchmal von ferne, und die ganze Gegend zitterte und säufelte im Mondschein“ —, und die nun freilich nicht mehr volkstümlich ist, sondern ein non plus ultra, eine betörende Essenz der Romantik, —

„Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer,
Und es schweifen leise Schauer
Wetterleuchtend durch die Brust.“

Der Laugenichts nun also, um persönlich auf ihn zu kommen, ist ein Müllersjunge, der seinen Schimpfnamen daher hat, daß er daheim zu nichts taugt, als sich in der Sonne zu reckeln und die Geige zu spielen, und den sein Vater darum ärgerlich auf die Wanderschaft schickt, damit er sich draußen sein Brot erwerbe. „Nun,“ sagt der Junge, „wenn ich ein Laugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen.“ Und während rechts und links seine Bekannten und Kameraden, „wie gestern und vorgestern und immerdar“, zur Arbeit hinausziehen, graben und pflügen, streicht er, „ewigen Sonntag“ im Gemüthe, mit seiner Geige durchs Dorf in die freie Welt hinaus und lenkt mit dem nagelneuen Liede „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“ begreiflicherweise die Aufmerksamkeit zweier Damen auf sich, die ihn in einem „köstlichen Reisewagen“ auf der Landstraße überholen. Sie nehmen ihn auf dem Trittbrette mit nach Wien, das er ins Blaue hinein als sein Wanderziel genannt hat; und damit beginnt der verträumte Reigen seiner deutsch-italienischen Abenteuer, die Geschichte seiner Liebe zur viel schönen gnädigen Frau, diese willenlose Geschichte, die sich in einer Opernintrige verwirrt, um sich in kindliches Wohlgefallen aufzulösen, und in welcher der Charakter dessen, der sie erlebt und erzählt, sich so treuherzig-unverantwortlich offenbart.

Der Charakter des Laugenichts ist folgender. Seine Bedürfnisse schwanken zwischen völligstem Müßiggang, so daß ihm vor Faulheit die Knochen knacken, und einem vagerwartungsvollen Vagabundentriebe ins Weite, der ihm die Landstraßen als Brücken — über das schimmernde Land sich fern über Berge und Thäler hinaus-schwingende Brücken zeigt. Er ist nicht allein selber nutzlos, sondern er wünscht auch die Welt nutzlos zu sehen, und als er ein Gärtchen zu bewirtschaften hat, wirft er Kartoffeln und anderes Gemüse,

das er darin findet, hinaus und bebaut es zum Befremden der Leute ganz mit erlesenen Blumen, mit denen er allerdings seine hohe Frau beschenken will und die also wohl einen Zweck haben, aber nur einen unpraktisch=empfindsamen. Er ist von der Familie der jüngsten Söhne und dummen Hänse des Märchens, von denen niemand etwas erwartet und die dann doch die Aufgabe lösen und die Prinzessin zur Frau bekommen. Das heißt, er ist ein Gotteskind, dem es der Herr im Schlafe gibt, und er weiß das auch; denn als er in die Welt zieht, wiederholt er nicht seines Vaters Wort vom Broterwerb, sondern erklärt leicht hin, er gehe, sein Glück zu machen. Auch ist er so hübsch von Gesicht, daß in Italien, wo er, ohne es zu wissen, in Folge der Intrige eine Zeitlang für ein verkleidetes Mädchen gilt, ein schwärmerischer Student sich recht hoffnungslos in ihn verliebt und daß überhaupt alle Herzen sich freundlich zu ihm neigen. Trotzdem aber und obgleich er die schöne Wandererde, das frische Krähen der Hähne über die leise wogenden Kornfelder hin, die schweifenden Lerchen zwischen den Morgenstreifen hoch am Himmel, den ernsten Mittag, die flüsternde Nacht aus dankbarer Seele liebt und innig belauscht, ist er in der Welt doch nicht zu Hause, hat in der Regel nicht teil an dem Glücke derer, die sich in ihr zu Hause fühlen. „Alles ist so fröhlich,“ denkt er, während er wie öfters über der Welt in einer Baumkrone sitzt; „um dich kümmert sich kein Mensch. Und so geht es mir überall und immer. Jeder hat sein Plätzchen auf der Erde ausgesteckt, hat seinen warmen Ofen, seine Tasse Kaffee, seine Frau, sein Glas Wein zu Abend und ist so recht zufrieden. Mir ist's nirgends recht. Es ist, als wäre ich überall eben zu spät gekommen, als hätte die ganze Welt gar nicht auf mich gerechnet.“ Er vergleicht sich mit einem zusammengerollten Igel, mit einer Nachteule, die in Ruinen hoßt, mit einer Rohrdommel im Schilf eines einsamen Weihers. Und er

nimmt dann seine Geige von der Wand und spricht zu ihr: „Komm nur her, du getreues Instrument! Unser Reich ist nicht von dieser Welt!“ Er ist ein Künstler und ein Genie, — was nicht seine eigene Behauptung noch die des Dichters ist, aber durch seine Lieder zur schönsten Evidenz erwiesen wird. Gleichwohl hat sein Wesen nicht den geringsten Einschlag von Exzentrizität, Problematik, Dämonie, Krankhaftigkeit. Nichts ist bezeichnender für ihn, als sein „Grausen“ vor den wildschönen und überspannten Reden des Malers in dem römischen Garten, eines Bohemiens von dekorativem Gebaren, der mit grotesker Lustigkeit von Genie und Ewigkeit, von „Zucken, Weintrinken und Hungerleiden“ robomontiert und dabei mit seinen verwirrten Haaren vom Tanzen und Trinken im Mondschein ganz leichenblaß anzusehen ist. Der Lauge nichts schleicht sich davon. Obgleich Landstreicher, Musikant und Verliebter, versteht er sich nur schlecht auf die Boheme, — denn die Boheme ist eine äußerst literarische und naturferne Form der Romantik, und er ist vollkommen unliterarisch. Er ist Volk, seine Melancholie ist die des Volksliedes und seine Lebensfreude desselben Geistes. Er ist gesund, wenn auch keineswegs derb, und kann die Verrücktheiten nicht ausstehen. Er „befiehlt sich Gottes Führung, zieht seine Violine hervor und spielt alle seine liebsten Stücke durch, daß es recht fröhlich in dem einsamen Walde erklang.“ Sein Romantizismus also ist weder hysterisch, noch phthisisch, noch wollüstig, noch katholisch, noch phantastisch, noch intellektuell. Dieser Romantizismus ist ganz unentartet und unentgleist, er ist human, und sein Grundton ist melancholisch-humoristisch. Wo dieser Ton drollig wird, erinnert er auffallend an den eines sehr hohen germanischen Humoristen der Gegenwart, der ebenfalls Volk und inniger Landstreicher ist: an den Knut Hamsun. „Parlez-vous français? sagte ich endlich in meiner Angst zu ihm. Er schüttelte mit dem Kopfe, und das war mir sehr

lieb, denn ich konnte ja auch nicht französisch." — Der Lauge-
nichts verleugnet den Humoristen auch nicht in der Liebe.
Auch seine Liebe ist nicht „leichenblaß“, auch sie ist human,
das heißt melancholisch, innig und humoristisch. Er würde sich
niemals, wie der welsche Student tut, der ihn für ein Mädchen
hält, jemandem mit Iddio und cuore und amore und furore
zu Füßen stürzen. Als „alles, alles gut“ ist und er seine hohe
Frau haben kann, da sie gottlob nur eine Portiersnichte ist,
da ist er „so recht seelenvergnügt“ und langt eine Handvoll
Knackmandeln aus der Tasche, die er noch aus Italien mit-
gebracht hat. „Sie nahm auch davon, und wir knackten nun
und sahen zufrieden in die stille Gegend hinein.“ Das ist
so freiwillig humoristisch, daß keine unfreiwillige Komik auf-
kommen kann, und man erinnert sich, daß auch die Märchen-
hänse sich nicht exaltierter aufführen, wenn sie die Prinzessin
bekommen. Der Lauge nichts ist in geschlechtlichen Dingen
unschuldig bis zur Tölpelhaftigkeit und geht aus recht heißen
Lebenslagen, in die er dank der Intrige gerät, unberührt und
ahnungslos hervor. Daß seine Reinheit nicht albern wirkt,
ist eine starke poetische Leistung. Es ist die Reinheit des Volks-
liedes und des Märchens und also gesund und nicht exzentrisch.
Er hat die Naivität und Freimenschlichkeit gemeinsam mit
Gestalten wie dem Wagnerschen Waldfnaben, dem Helden
der Dschungelbücher und Kaspar Hauser. Aber er hat weder
Siegfrieds Muskelhypertrophie, noch Parsifals Heiligkeit,
noch Mowglis Halbtierheit, noch Hausers seelische Kellerfarbe.
Das alles wären Exzentritäten; der Lauge nichts aber ist
human-gemäßigt. Er ist Mensch, und er ist es so sehr, daß er
überhaupt nichts außerdem sein will und kann: eben deshalb
ist er der Lauge nichts. Denn man ist selbstverständlich ein
Lauge nichts, wenn man nichts weiter prästiert, als eben ein
Mensch zu sein. Auch ist sein Menschentum wenig differen-
ziert, es hat etwas Abstraktes, es ist bestimmt eigentlich nur

im nationalen Sinne, — dies allerdings sehr stark; es ist überzeugend und exemplarisch deutsch, und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig, der deutsche Mensch!

Preetorius hat diese Figur wundervoll verstanden und wiedergegeben. Sie ist nur zwei Zoll hoch auf seinen Zeichnungen, aber voll von poetischem und symbolischem Leben. Der Taugenichts vor dem Amtmann, auf der verwitterten Gartenmauer, im Schlafrock vor seinem Zollhäuschen; der Taugenichts im Frührot wandernd und geigend oder im Baum über das weite Land hin meditierend; der Taugenichts, sein Instrument schwenkend, vor der Silhouette von Rom, oder am Schluß mit der Geliebten auf dem Söller über dem tiefen Thal: das sind Fixierungen von zarter und eindringlicher Bildkraft. Der Illustrator macht seinen Helden nicht „schön“, obwohl es im Buche über ihn heißt: „Come è bello!“ Aber die Schönheit des Taugenichts ist auch sicher nichts weiter als ein Durchschimmern seiner Gotteskindlichkeit, und der Illustrator tat recht, dem Zug seines humoristischen Talentes zu folgen und keinen Idealsjüngling, sondern einen linkschen Märchenhans zu zeigen. Sein Taugenichts — und man wird ihn nun wohl immer so sehn müssen — ist ein Bursche in einem braunen Schoßrock und ungeschickten Hosen, mit Vatermördern, einem komisch widerspenstigen Haarwuchs und einem spitznäsigen, unendlich naiven, unklugen und guten Gesicht. Der Zeichner gab viel, mit ganz sparsamen, aber genau und sinnig verwandten Mitteln: er gab nach der Vorschrift des Dichters ein in seiner Anspruchslosigkeit rührendes und erheiterndes Symbol reiner Menschlichkeit, human-romantischer Menschlichkeit, noch einmal denn: des deutschen Menschen.

„Versteht mich wohl! Ich lobe diejenigen sehr, die sich der Schönheit annahmen, solange sie die Sache einiger

Weniger war und die Moral dumm und unangefochten auf ihrem Stuhle saß. Aber seitdem die Schönheit ein Geschrei der öffentlichen Gassen geworden, beginnt die Tugend im Preise zu steigen.“ Die Sätze sind zwölf Jahre alt. Ich ließ meinen kleinen Mediceer-Kardinal den Hof-Humanisten damit ärgern, und daß sie durchaus nicht „historisch“ gemeint waren, wurde aufgefaßt, glaube ich, von dem wachsameren Teil meiner Leser. „Fiorenza“ war ja nicht zuletzt eine Satire auf die Demokratisierung des Künstlerischen, auf den kindlichen Eifer, mit welchem die Zeit, unsere Zeit und Welt sich der Kunst und Schönheit bemächtigt hatte, dergestalt, daß sie das Geistige tatsächlich nur noch im Zeichen und Sinn des Ästhetischen begriff; und zu dieser Satire gehörte es, daß ich eine ganz andere Art von Geist, den Geist als Moral als eine neue und faszinierende, weil in freien Zeitläuften längst nicht mehr für möglich gehaltene Möglichkeit innerhalb meiner Dichtung hervortreten und über die Gemüter Herr werden ließ. . . Gebt zu, der Verfasser dieser Gespräche war von Natur nicht ungeschickt, sich von anti-ästhetizistischen Rückschlägen, von einer notwendigen Reaktion gegen die allgemeine Kunst-Kinderei, ja von der Rehabilitierung der Tugend manches träumen zu lassen. Aber, daß ich die Unzulänglichkeit meiner Intuition gestehe: was ich mir nicht träumen ließ, nie hätte träumen lassen, und zwar gewiß deshalb nicht, weil meine Erkenntnis an mein Persönliches, mein eigenes Sein gebunden war und nicht schlüpfrige Literatenorgane nach außen streckte, — was ich mir nicht träumen ließ, das war die Auferstehung der Tugend in politischer Gestalt, das Wieder-möglich-werden eines Moralbonzentums sentimental-terroristisch-republikanischer Prägung, mit einem Worte: die Renaissance des Jakobiners.

Sie ist eine Tatsache — und nicht wahr, wir sind die Letzten, vor einer so merkwürdigen, wenn auch abscheulichen Tat-

sache die Augen zu verschließen! Schon früher, an jener Stelle des vorigen Kapitels, wo von dem rechthabenden Geiste, vom Pharisäertum des Geistes die Rede war, dämmerte uns, daß es sich dabei um ein historisch längst bekanntes, psychologisch längst studiertes Pharisäertum handle: nicht zufällig, wenn auch unwillkürlich, ergaben sich Anklänge an Laines Jakobiner-Psychologie. Überall, wo Literatur und Politik einander durchdringen, der Geist sich politisiert, indem alle großen Abstrakta: Wahrheit, Freiheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit aufhören moral-philosophische Probleme letzter und höchster Art zu sein und rein politische Bedeutung annehmen, durchaus aufs Staatlich-Gesellschaftliche bezogen werden und, vorbehaltlich ihrer Einzel-Definition in solchem Sinne, alles in allem ganz einfach die radikale Republik bedeuten; wo andererseits die Politik sich literarisiert, den Charakter der herzerhebenden und menschenwürdigen Phrase, der Rhetorik zu Ehren des „Menschengeschlechtes“ annimmt: überall dort muß (es scheint unumgänglich) ein geistiger Typus entstehen, der alle Merkmale des Jakobiner-tums vollkommen reproduziert.

Unser politischer Intellektueller, der Zivilisationsliterat, ist ein solcher Typus. Er ist nicht Sozialdemokrat, natürlich nicht. Wie hätte schon vor dem Kriege die nüchtern-sachliche Tätigkeit der Gewerkschaften seinen Feuergeist nicht langweilen und anwidern sollen? Welche Philister, diese Kriegsfreditbewilliger, diese Scheidemann, Heine, David, Frank und die andern, die im Augenblick allerdringendster Lebensnot zu Deutschland standen, — wie Bebel und andere es übrigens vorausgesagt hatten. Sie mußten, — das sei ihnen zugute gehalten. Schon um der Partei, um ihrer Kämmerherde, der Arbeiterschaft willen, „die den Kelch der Leiden bis zum bittersten Rest hätte auskosten müssen,“ konnten, durften sie nicht zulassen, daß das Reich überwältigt, zerschmettert,

seine politische und wirtschaftliche Zukunft ruiniert werde, — sie haben es geltend gemacht. Aber der begründete Verdacht besteht, daß sie nicht ganz allein mit dem Kopf, daß sie ein wenig auch mit dem Herzen „mußten“: und das war die Philisterei, die Todsünde am Geiste, die nicht verziehen wird. Unnötig zu sagen, daß und warum die sozialistische „Politik des 4. August“ in Deutschland etwas ohne Vergleich Verächtlicheres war, als in den freien Ländern! Was, als die Spaltung der deutschen Partei sich vollzogen hatte, der Genosse Renaudel in Jaurès' Zeitung der deutschen Minderheit bedeutete: sie möge sich nämlich nicht einbilden, daß nun auch der französische Sozialismus für die Abkürzung des Krieges und für einen anderen Frieden eintreten werde, als den, der die Niederlage Deutschlands in sich begreife; es stehe außer Zweifel, daß die Lage der deutschen Sozialisten nicht die der französischen sei, und diese würden dem Werk der nationalen Verteidigung nun erst recht ergeben bleiben, — gewiß, diese stolze Botschaft begegnete im Busen unseres Zivilisationsliteraten einem Verständnis, das dem Einverständnis gleichkam. Auch er hat ein Herz; aber, wie es im Liede heißt, es ist „nicht hier“. Wilhelm Liebknecht hat das Wort von der Vaterlandsverteidigung von der Tribüne herab eine „Verwirrungssphrase“ genannt: das gilt für Deutschland, es gilt für edlere Völker nicht. Man hüte sich den trivialen Einwand zu erheben: wenn die Entstehung einer starken „Linken“ für Deutschland zu wünschen sei, so sei die positive Teilnahme der Sozialdemokratie am Staate zuerst zu wünschen oder, soweit sie vorhanden sei, zu begrüßen! Es wäre ein Mißverständnis, zu glauben, daß es unserem Politiker auf Politik, das heißt: auf Reform, Kompromiß, Anpassung, Verständigung zwischen der Wirklichkeit und dem Geiste, oder, mit dem alten Adam Müller zu reden, zwischen dem „Recht“ und der „Klugheit“ überhaupt ankomme — und nicht viel-

mehr auf das generöse Drunter und Drüber, die Demolierung des Staates, den permanenten Pöbelaufstand, die Revolution. Man suche auch nicht, ihn durch die Finte zu verwirren: die russische Revolution wäre jedoch nicht möglich gewesen, wenn man durch Verweigerung der Mittel zur Landesverteidigung dem Zaren den Einzug in Berlin ermöglicht hätte! Wie sollte eine solche bloß logische Anfechtung gegen den namenlosen Ekel etwas vermögen, den notwendig Sätze ihm erregen wie folgende, die, November 1915, nicht einmal im ersten Rausch also, ein Genosse namens Alwin Saenger, vom westlichen Kriegsschauplatz datierte: „Heute kann es keinen deutschen Sozialdemokraten mehr geben, dem Fehler seines eigenen Landes den Wunsch je erstehen lassen könnten, lieber Engländer oder Franzose zu sein. Heute gibt es keinen deutschen Sozialdemokraten mehr, der nicht mit schärfster Rede gegen jeden Vorwurf des Auslandes gegen uns, gegen Volk, Staatsmann und Fürst auftreten würde. Heute kann es keinen deutschen Sozialdemokraten geben, der nicht an einen überragenden Einfluß seines großen Vaterlandes in der Menschheitsgeschichte der Zukunft glauben würde. Wem heute bei dem Namen deutsch das Herz nicht höher schlägt, der ist ein armer, kranker Mann!“

Beim Himmel, nein, der Geistespolitiker ist nicht Sozialdemokrat. Er wäre es allenfalls, wenn man unsere Anarcho-Sozialisten und internationalen Revolutionäre äußerster Obervanz, denen er geistig, wenn auch nicht in formaler Hinsicht, nahe steht, zum linken Flügel der Partei rechnen wollte, — was, meine ich, fehlerhaft wäre, da diese Herren als reine Genies, kaum auch als Parteipolitiker zu bewerten sind. Auch ist es nicht eigentlich ihre Sprache, die er spricht. Die seine, ich brauchte es kaum zu sagen, wird überhaupt nicht in Deutschland, sie wird in Frankreich gesprochen. Es ist der Jargon einer französischen Partei: der Radikalen, jener „fils de la

Révolution“, welche ihren politischen Wortschatz, eine chauvinistisch-menschheitliche Phraseologie, von den Jakobinern ererbten; mit ihnen, den Radikalen des Pariser Parlaments, ist der Zivilisationsliterat Träger und Bewahrer der unsterblichen Prinzipien, die das amtliche Frankreich, das Frankreich des Rhetor-Bourgeois, im Munde führt. Das Wörterbuch der bürgerlichen Revolution ist das seine. Weit entfernt zu glauben, daß es politischen Dilettantismus, politische Stümperei überhaupt geben könne (das wäre eine Annahme, die gegen die Demokratie verstieße), ersetzt er, wie der Jakobiner, Studium und ernsthafte Kenntniss der lebendigen Wirklichkeit durch „Vernunft“, schönen Geist und literarischen Schmiß. Der Mensch, die Menschenrechte, die Freiheit, die Gleichheit, die Vernunft, das Volk, die Tyrannen: er handhabt diese Begriffe mit derselben verblüffenden Sicherheit, wie der Jakobiner, und fertigt, wie dieser, ein radikales Dogma daraus, dessen Radikalismus dem gewissenhafteren Geiste freilich als schreckenerregende Oberflächlichkeit erscheint. Proudhon hat den J. J. Rousseau einen Menschen genannt, „en qui la conscience n'était pas en dominante“; und der neue Jakobiner ist, wie es sich gehört, ein Rousseauit reinsten Wassers. So hegt er zum Beispiel nicht die geringste Achtung vor der tiefen Differenzirtheit unseres schwierigen Ertheils. „Heute gibt es keine Franzosen, Deutschen, Spanier, Engländer mehr, was man auch darüber denke; es gibt nur noch Europäer, die alle denselben Geschmack, dieselben Leidenschaften, dieselben Sitten haben, weil keiner durch besondere Institutionen ein nationales Gepräge erhielt.“ So steht es bei Rousseau, und so glaubt es auch der Neu-Jakobiner. Er geht weiter, wie auch sein Vorfahr weiter ging; er findet, daß es nur Menschen gibt, Menschen im allgemeinen, das heißt, um es in seiner Sprache, der Sprache des XVIII. Jahrhunderts zu sagen: „empfindende, vernünftige Wesen, die

als solche den Schmerz vermeiden, das Vergnügen suchen und daher dem Glück, nämlich einem Zustand zustreben, in dem man mehr Vergnügen als Schmerz empfindet." Sehr einfach. Zu einfach eigentlich, um schmeichelhaft für „den Menschen“ zu sein. Trotzdem meint unser Demokrat es schmeichelhaft. Er hat des Jakobiners Optimismus, seine vorgefaßten Schäferideen von der Vernunft und dem schönen Herzen des Menschen, seine Neigung zur Demagogie größten Stils, zur Menschheitschmeichelei, — die Neigung, der Menschheit Tadeln zu sagen. Er hat des Jakobiners Hang zur Anarchie und zum Despotismus, zur Sentimentalität und zum Doktrinarismus, Terrorismus, Fanatismus, zum radikalen Dogma, zur Guillotine. Er hat seine schreckliche Naivität. Er ist, wie jener, ein Humanitätsprinzipienreiter mit Vorliebe fürs Blutgerüst. Er hat auch des Jakobiners Obergeste, die generöse Dauerattitüde — eine Hand auf dem Herzen, die andere in der Luft. Er hat vor allem seinen Instinkt, sich ausschließlich um die politische Seite der Dinge zu kümmern, nicht um ihre moralische, auf Rechte unvergleichlich mehr, als auf Pflichten, bedacht zu sein, das Gewissen zu vernachlässigen, aber dem „Menschenstolz“ eine arge Überernährung zuzuwenden. Die Achtung und Ausstoßung anders gesinnter Geister verträgt sich, wie beim Jakobiner, durchaus mit seinem Freiheitsbegriff. Er hat des Jakobiners Selbstgerechtigkeit, seine Sicherheit und seelische Wohlgeborgenheit, die geistige Verhärtung ist. Da er die Wahrheit, „die blendende Wahrheit“ zu besitzen glaubt, so steht es um seine Wahrheitsliebe nicht gut; denn wer mit der Wahrheit, sozusagen, verheiratet ist, der hat den Stand des Liebhabers und Verbenden natürlich weit hinter sich. Seine Wahrheit aber, dies Ideen-System, das er sich gezimmert, auf das er unendlich stolz ist, und das er niemals, auf keinen Augenblick, verläßt, um sich keinen geistigen Schnupfen zu holen, — man glaube nicht,

daß es weiter etwas Besonderes damit sei; es ist zusammen-
gesetzt aus Radikalismen, Sentimentalismen und Humanitäts-
betulichkeiten recht abgeschmackter Art, aber es ist so zusammen-
gesetzt, daß es stimmt, daß sich recht damit behalten läßt:
und Rechthaberei, egoistische Selbstbewahrung, ist der Grund-
trieb dieses Geistes. Auf eigene Hand hat er sich eine geistig-
politische Weltanschauung erarbeitet, die längst bekannt,
längst benannt ist: man nennt sie die kosmopolitisch-radikale,
den demokratischen Internationalismus. Da er sich aber
einsam, selbständig und selbst fast ohne Lektüre zu diesem
bekannten kosmopolitischen Radikalismus durchgedacht hat,
erscheint er ihm so einzig und überwältigend wahr, so sehr als
die Wahrheit und das Licht, daß er jeden für einen Idioten
oder Schurken hält, der sich weigert oder auch nur zögert, sich
ebenfalls dazu zu bekennen. Er hat diese Partei und Welt-
anschauung nicht als etwas Feststehendes, Bekanntes, in
ihrer Art Legitimes vorgefunden und sich ihr angeschlossen,
sondern er hat sie persönlich neu erfüllt und erdacht, sie ist
als eine allmähliche Erleuchtung über ihn gekommen und hat
bis zur Verblendung, bis zum Fanatismus Besitz von ihm
ergriffen. Hätte er sie als Weltanschauung unter Welt-
anschauungen, als eine Partei wie eine andere kennenge-
lernt, er wäre duldsamer. So sieht der kindische Mann in dem
bedingungslosen Anschluß an diese Idee das Kriterium aller An-
ständigkeit, aller geistigen Redlichkeit, Sauberkeit und Tugend;
er wähnt sich berechtigt, ja moralisch gehalten, jede Geistigkeit
in den tiefsten Pfuhl zu verweisen, die in dem, was ihm so
einzig glänzt, nicht das Licht und die Wahrheit anerkennen
will und kann. Es gibt nur ein Ja oder Nein, Schafe und
Vöcke, man hat „hinzutreten“. Duldung und Hinfristung
wäre Verbrechen. Er glaubt seine Seele salbieren zu müssen,
indem er mit widerspenstigen Toren, die nicht sehen, was
er sieht, keine Stunde länger eine auch nur scheinbare Ge-

meinschaft hält. Mit Schmerz und Zorn trennt er sich von einem Solchen, in dem festen Glauben, daß er es der Wahrheit und dem Lichte schuldig sei, über Menschliches entschlossen hinwegzugehen. — In alldem liegt viel Achtbarkeit, aber auch ebensoviel Komik, ja wirkliche Albernheit, die französische Vörsartigkeit des Doktrinärs und die ganze Verderbnis, die durch den schändlichen Irrwahn des Rechthabens erzeugt wird.

Es liegt, sage ich, viel Achtbarkeit darin: ach, nur zu viel, zu viel davon liegt darin, die Rechtschaffenheit unseres Typus, des politischen Literaten und neuen Jakobiners hat etwas Himmelschreiendes, wie die seines Ahnen es hatte, und auf ihn scheinen die Worte gemünzt, die Danton bei Büchner an Robespierre richtet: „Robespierre, du bist empörend rechtschaffen. Ich würde mich schämen, dreißig Jahre lang mit der nämlichen Moralphysiognomie zwischen Himmel und Erde herumzulaufen, bloß um des elenden Vergnügens willen, andere schlechter zu finden, als mich. Ist denn nichts in dir, was dir nicht manchmal ganz leise, heimlich sagte: Du lügst, du lügst!“ — Nein, nichts. Einen solchen Kritizismus und Zweifel, mit welchem die Moral erst eigentlich beginnen würde, in sich aufzubringen oder im geringsten zu Worte kommen zu lassen, dazu sind wir bei weitem zu würdevoll, dazu glänzt uns die Tugend als Überwinderin des Aesthetizismus und des bürgerlichen Zweifels in einem allzu neuen und jugendlichen Licht.. Die „Rehabilitierung der Tugend“ gegen den Zweifel und die Kritik ist ja unser eigenes Werk, eine Form, die wahre Form dieser Rehabilitierung wenigstens: wir stellten die Tugend nicht wieder her, indem wir etwa, wie Manche wollen, die Haltung der Demut und der Ehrfurcht, die einem rationalistischen Zeitalter fremd geworden, mit neuem Rechte und neuer Schönheit umkleideten; im Gegenteil, unsere Tugend ist die Vernunft, die

zweifelsfreie und durchaus undemütige Würde der Vernunft, wir fanden sie wieder durch das Mittel und auf dem Wege, durch welches und auf welchem sie immer gefunden wird und einzig zu finden ist: es ist der Begriff.

„Allgemeine Begriffe und großer Dünkel“, sagt Goethe, „sind immer auf dem Wege, entsetzliches Unglück anzurichten.“ Ein offenbar von der Revolution eingegebenes Wort. Aber welche Zusammenstellung, die des „Begriffs“ mit „großem Dünkel“, — ganz abgesehen davon, was für Wirkungen dieser sprengstoffhaften Verbindung da zugeschrieben werden! Ist der Begriff notwendig mit Dünkel verbunden? Ja, das scheint unumgänglich. Alles Jakobinertum, altes und neues, beweist es. Und wie sollte es anders sein, wie sollte der Begriff nicht zur Tugend und das heißt: zum Dünkel führen, da er ja die Tugend selber ist, da in ihm eben jene hochidealistische und politische Rechtschaffenheit beruht, aus der das Vergnügen entspringt, andere schlechter zu finden, als sich selbst?

In einem Aufsatz mit dem bedeutenden Titel „Zarathustras Glossen“, hat neulich ein deutscher Gelehrter und liberaler Philosoph, Leopold Ziegler, vom Begriff und — ein Wort Adalbert Stifters aufnehmend — von jener „Humanität der Vernunftwürde“ gesprochen, die man dem Begriff verdanke und die allerdings die edelste Errungenschaft der heraufgekommenen Mittelschicht gewesen sei... Vernunftwürde — ein schönes Wort! ein humanes, ein Humanistenwort. Und dennoch — wenn Würde, die gefestigte Würde geistiger Tugend ein hoch- und edelbürgerlicher Zustand ist: ein eigentlich moralischer, ein religiöser oder künstlerischer, kurz, ein sehr menschlicher Zustand ist sie nicht, und — man muß es aussprechen — sie schließt in sich die Gefahr der Verhärtung. Soll der Mensch „würdig“ sein — oder soll er frei, weich, bildsam, zugänglich, demütig und dem Gefährlich-Schädlichen offen sein? Welches ist die bessere, die humanere und

— warum dies Wort scheuen! — die gottgefälligere Humanität? Das ist die Frage; und der Ästhet — ich meine jenen Typ, den der Politiker so nennt, — will nichts wissen von der Rhetorisierung und politischen Verwürdigung des Begriffs, wie dieser ihn mit so unvergleichlicher Vernunftwürde handhabt. „Die edelste Errungenschaft der heraufgekommenen Mittelschicht“ ... Da stellt sich uns wieder die Frage in den Weg, wer denn hier eigentlich der „Bürger“ ist, — der Ästhet oder sein Überwinder und Gegenspieler? Der Kultus des generösen Begriffs ist bürgerlicher Demokratismus von 1789 und 1848. Der Begriff, das tugendhafte Wort war das unwiderstehliche Sprengmittel der bürgerlichen Revolution, die eine und furchtbare Waffe des dritten Standes und seines Führers, des Literaten, — ihn, den tugendhaften Begriff, meinte der arme Louis XVI., als er sagte, daß die Sache des dritten Standes „an die edlen Gefühle appelliere und darum stets die öffentliche Meinung für sich haben werde“; und die Tugendphrase, das heißt der politisierte Hochbegriff ist es, der auch jetzt wieder die demokratische öffentliche Weltmeinung für sich hat — gegen Deutschland, und den man uns nun schon so lange um die Ohren schlägt und schmettert, daß es wirklich nicht zu verwundern wäre, wenn eine gewisse Betäubung und Verflöschung sich endlich unserer bemächtigt hätte, wenn wir, erschüttert, angefangen hätten, an unserer psychischen „Besonderheit“ irre, in unserem geistigen Widerstand wankend zu werden.

Wir wollen feststellen, daß es sich so verhält. Der Deutsche, wie er in diesen Krieg eintrat, hatte ein paar religiöse und philosophische Erlebnisse hinter sich, die ihn gegen die politisch-demokratische Tugendphrase ekel stimmten. Ihn ekelte viele Monate lang, was ihm schamloser Humbug schien: wie nämlich der Menschheit Hochbegriffe, wie „Wahrheit“, „Gerechtigkeit“, „Freiheit“ durch die politische Gasse gezogen, mißbraucht,

besudelt, verhunzt, verheuchelt und entwürdigt wurden; ihn ekelte ehrlich der Geiſer, den dieſe Wörter im Maule der demokratiſchen öffentlichen Weltmeinung erregten, und der ſie dick überſchleimte. Aber die öffentliche Meinung iſt zermalmend ſtark; in politiſchen Dingen gibt es keine Inſtanz außer ihr. Und wäre der Druck von außen auch minder fürchtbar geweſen: Deutſchland trug in ſich ſelbſt die geiſtigen Stoffe, die helfen konnten, ſeine Widerſtandskraft zu zerſetzen, — nicht lange, nur ein paar Wochen, und der Zivilisationsliterat, er, der die demokratiſche Politifiſierung des Geiſtes betreibt und den tugendhaften Begriff mit höchſter rhetoriſcher Vernunftwürde handhabt, nahm ſeine glanzvolle Agitation mit aktuell befeuerter Leidenschaft wieder auf und arbeitete mit immer wachſendem Erfolg auf die geiſtige Kapitulation Deutſchlands hin, die, wie auch die verbündeten Gegner wohl wiſſen, der phyſiſchen Waffenſtreckung vorhergehen muß. Wenn aber ſein demokratiſcher Eifer hauptſächlich der Deſavouierung, ja Abſchaffung des „Großen Mannes“ galt, ſo wußte er wohl, warum: Der große Mann deutſcher Nation iſt es, deſſen ſeeliſche Nachwirkungen er unbedingt lahmlegen muß, wenn anders er ſein Ziel, die demokratiſche Ein-ebnung und Einordnung Deutſchlands, erreichen will; — heiße dieſer große Mann nun Luther, Goethe, Bismarck oder Nießſche.

Nießſche und Bismarck! Iſt es erlaubt, iſt es möglich, die beiden zuſammen zu ſtellen, zuſammen zu nennen? Aber wenn Bismarcks Kampf gegen die „Ideologen“, gegen den humanitären Liberalismus, kurz: gegen den Begriff — nicht im Politischen genau dasſelbe war, was im Philoſophiſch-Ethiſchen Nießſches Kritik der Moral und des „gehobenen Buſens“: dann verſtehe ich nichts, dann will ich nie wieder glauben, von den inneren Dingen irgend etwas zu verſtehen! Ich ſehe und bekenne, daß, was jetzt in Deutſchland ſich abſpielt, daß dieſer vom Zivilisationsliteraten geleitete Prozeß,

der die geistige Kapitulation Deutschlands und seine Einordnung in die Weltdemokratie vorbereitet, Reaktion ist, — man verzeihe das Wort, aber es trifft die Sache — Reaktion gegen Nietzsche und Bismarck auf einmal: woraus sich ergibt, wie sehr die beiden, trotz aller Oberflächenfeindschaft, die der eine gegen den anderen hegte, eines und desselben Geistes Söhne sind. Liberale Reaktion: dieser scheinbare Selbstwiderspruch ist das Erlebnis unserer Tage, und er bedeutet wesentlich die „Rehabilitierung der Jugend“, die Wiederherstellung und Neu-Inthronisierung der humanitär-demokratischen Ideologie, des Begriffs, — mit einer Art begeisterten Staunens stelle ich es fest. Nietzsche, der dafür hielt, daß der Gute Europäer im Grunde einen Krieg gegen das achtzehnte Jahrhundert führe, bezeichnete es als den Fortschritt des neunzehnten, daß es die „Rückkehr zur Natur“ immer entschiedener im umgekehrten Sinne verstanden habe, als sie Rousseau verstand. „Weg vom Idyll und der Oper!“ Daß es immer entschiedener antiidealistisch, gegenständlicher, furchtloser, arbeitsamer, maßvoller, mißtrauischer gegen plötzliche Veränderungen, antirevolutionär gewesen sei. Wir haben alles wieder: das Idyll, die Oper, den „Idealismus“, die Rhetorik, die Verleugung des „Zweifels“, den Glauben an die Politik, das heißt: an die Revolution; wir haben ihn wieder, den Jakobiner. Begeistertes Staunen! Dem „Ästhet“ war „Vernunftwürde“, sofern sie den Verzicht auf Zweifel und Freiheit, die Tyrannei des Begriffs, seine Erhebung, nein, seine Erniedrigung zum politischen Götzen und Fetisch bedeutete, — dem „Ästhet“ war die Politisierung des Geistes als die Verderbnis des Geistes und als nichts anderes erschienen. Die großen Abstrakta in der Phrygiermühe: dem Ästhet erschien das als ein geistiger Unfug, als eine humanitäre Maskerade, derjenigen ähnlich, die einst der selige Anacharsis Klooß veranstaltete. Die

großen Abstrakta, Wahrheit, Gerechtigkeit, Freiheit, Menschlichkeit, von Scham und Gewissen entblößt, mit schlotterndem Busen, als Revolutionsmänaden durch die Gassen rasend: wir wußten, daß das einmal hatte erlebt werden müssen, daß es einmal in Europas Geschichte möglich gewesen war und zwar dank einem katastrophalen Zusammenwirken der flachsten Philosophie, die je herrschte, mit sozialen Übelständen, denen ein Ende mit Schrecken auf eine oder die andere Weise sicher gewesen wäre. Daß die politische Raserei des Begriffs, die radikale politische Dienstbarkeit des Geistes jemals wieder mit gutem intellektuellen Gewissen möglich sein werde, — war das zu erträumen? „Die Moral ist wieder möglich“ — ich weiß, ich weiß. Aber daß sie, ein einziges Menschenalter nach dem Entwurf von Nießsches Hauptwerk (1887!), in dieser Gestalt, als Revolutions sentimentalismus und Jakobinertugend wieder möglich sein — aber was sage ich: möglich sein! — sich als „der Geist“ selbst etablieren würde, — nein! das habe ich nicht geglaubt, und wer wundert sich, daß ich darüber erst einmal ein paar Jahre lang staune, bevor ich mich wieder über irgend eine Arbeit beuge?

Die Kunst politisiert, der Geist politisiert, die Moral politisiert, der Begriff, alles Denken, Fühlen, Wollen politisiert — wer möchte leben in solcher Welt? In einer Welt, wo Freiheit — das allgemeine und gleiche Wahlrecht bedeutete und damit Punktum? „Auch in manchen geistlichen Orden,“ sagte Treitschke, „werden die Obern durch das allgemeine Stimmrecht gewählt, und wer hätte je die Freiheit in einem Nonnenkloster gesucht?“ So spricht ein, wie man glauben sollte, völlig politisch eingestellter Kopf; ein Deutscher jedoch, dessen Deutschtum eben es ihm unmöglich macht, den Freiheitsgedanken auch nur auf einen Augenblick im Politischen aufgehen zu lassen. Es ist das Sache etwa des italienischen

Carbonaro, Giuseppe Mazzinis. „Das Wahlgesetz,“ ruft er, „— das Prinzip jeder Freiheit...“ Das ist eindeutig. Wenn ich etwas lesen will, wobei sich mir das Eingeweide umkehrt, wobei alles in mir sich in Widerspruch verwandelt (und das kann zuweilen nützlich sein), so schlage ich den Band Mazzini auf, der eines Tages, ganz ohne mein Verdienst und Zutun, wie vom Himmel gesandt in meine Hände gelangte, und dem ich nicht nur mein bißchen Einsicht in das Wesen politischer Jugend ursprünglich verdanke, sondern der mich auch lehrte, woher der deutsche Zivilisationsliterat Stil, Geste, Atemführung und Leidenschaft seiner politischen Manifeste eigentlich hat. Hier habe ich den lateinischen Freimaurer, Demokraten, Revolutionsliteraten und Fortschrittsrhetor in Reinkultur und in seiner Blüte; hier lerne ich „den Geist“ als ein Ding zwischen Groß-Orient und Jakobinerklub begreifen, wie er heute, nach Rehabilitierung der Jugend, wieder begriffen werden will und muß. Hier kann ich den Anblick eines durch nichts gehemmten, von keines Zweifels Blässe angefränkelten Aktivismus bestaunen, der bald, mit weitester Gebärde, die Augen im Himmel, deklamierend vor seinem Volke steht, bald mit eingestemmtten Fäusten und zischenden Atems umherspringt, heßend, aufwiegend, agitierend. Hier werden die Barrikaden „der Volksthron“ genannt, hier höre ich einen Menschen sagen: „Sittlichkeit und Technik!“ „Christus und die Presse!“ Hier wird mit höchster Passion die Unmöglichkeit beteuert, die Freiheit, die wahre Freiheit mit der monarchischen Staatsform zu versöhnen, hier wird das „Dogma“ der Gleichheit „zur Religion der Seelen erhoben“ und das „revolutionäre Symbol“ in die gräßlichen zwei Worte zusammengefaßt: „Ein Prinzip — und seine Folgen.“ Und seine Folgen! Diese Formel, die Mazzini zum Überfluß noch ausdrücklich als das revolutionäre Symbol bezeichnet, sie ist die Formel alles

Intellektualismus. Nicht umsonst nennt der politische Literat sich den wahren Intellektuellen. Und wir wissen es nun, wir greifen es auf einen Augenblick mit Händen, daß, was er unter Intellektualismus versteht, und was wir mit ihm darunter verstehen, der ödeste, härteste, unmenschlichste Doktrinarismus und nichts anderes ist.

Gleichzeitig ist es aber die Tugend und zwar die Tugend in mancherlei Sinn, zum Beispiel gleich als Rousseausche Rückkehr zur Natur, als Vereinfachung, — wenn auch nur als eine tendenziöse Vereinfachung, eine Vereinfachung mit Auswahl. Wenn heutige Denker aufs neue dem Gottesbegriff sich zu nähern wagen, so findet der Mann des Prinzips und seiner Folgen das peinlich. Es sei verlogen, findet er, von „Gott“ zu sprechen, 130 Jahre nach der Kritik der reinen Vernunft. Aber die reaktionäre, die obskurantistische Schamlosigkeit, mit der heute, im Lande der Moral-kritik, die höchsten und geistig zweifelhaftesten Wörter: Wahrheit, Freiheit, Gerechtigkeit politisch geschwungen werden, sie eben bedeutet jene kraftvolle Vereinfachung, die eine Erscheinungsform der Tugend ist.

Wir kennen die Parole und Belleität des „Sich=vereinfachens“ aus russischen Büchern, wo sie mit dem persönlichen „Ins Volk gehen“ junger Idealisten gleichbedeutend ist: Neshdanows zum Beispiel, des feinhäutigen Revolutionärs in Turgenezs „Neuland“, eines politisierten Ästheten, dem die „Vereinfachung“ so überaus schlecht bekam, da Fusel-Trinken damit verbunden war. „Wenn man Branntwein trinken muß, um sich ‚zu vereinfachen‘ — dann danke ich ergebenst!“ rief er aus. Nun, unsere Betätiger des „Geistes“ und einer politisch entschlossenen Menschenliebe sind weit entfernt, es mit dem persönlichen Ins Volk gehen wirklich zu versuchen. Ihr Verhältnis zum „Volk“ ist durchaus platonischer, prinzipieller und unpraktischer Natur, — eine

menschlische Unmöglichkeit, da es ihnen an allem Humor, aller Weichheit, Sympathie, unmittelbarer Menschenfreundlichkeit, kurz an der Liebe völlig gebricht, die nötig ist, um sich wirklich mit dem Volk zu verständigen; und ihre „Menschenliebe“ ist im Grunde ein schönrednerischer, spottwohlfeiler Schreibfisch-Hochsinn, der keinerlei persönliche Opfer erheischt. Die „Vereinfachung“ beschränkt sich also in ihrem Falle durchaus aufs Geistige: Nicht einmal ihr Künstlertum hat teil daran, da es weit entfernt ist, aristokratischem Raffinement zu entsagen. Aber sollte es ihnen nicht trotzdem ergehen wie dem armen Neshdanow, der an der Vereinfachung rasch verzweifelte, da er keinen Branntwein vertrug? Wenn „Vernunftwürde“ die Politisierung und Rhetorisierung des Begriffs, seine Entartung zur demokratischen Tugendphrase bedeutet, dann — danke ich ergebenst! Sollten sie nicht eines Tages so sprechen lernen?

Alexei Neshdanow war nicht nur vornehmer Herkunft, sondern obendrein eine Künstlernatur, und Turgenjew macht aufs schönste deutlich, daß dies der Grund war, weshalb er scheitern mußte. Man soll sich nichts vorlügen um eines Systems willen: die Kunst steht mit der Tugend auf keinem guten Fuß, sie tat es selten oder nie, sofern nämlich Tugend den demokratischen Fortschritt bedeutet, — und nicht wahr, das soll sie doch? Dennoch ist es eben diese Lüge, der man heute, „um des Lebens willen“, zur Geltung verhelfen will. Die Kunst in den Dienst des Fortschritts zu stellen, sie zur Kronzeugin des Fortschritts zu machen, das Maß, in dem sie den Fortschritt fördert, zum Kriterium ihres Ranges und Wertes zu erheben: dies wird ernstlich heute versucht; und die Kritik etwa, die jüngst ein deutscher Zivilisationsliterat dem Roman Werners von Heidenstam „Karl XII. und seine Krieger“ widmete, und worin er erklärte, das Soldatisch-Heldische interessiere uns nicht, sondern das unterdrückte Menschliche,

das in jenen (das ist sehr hübsch) in jenen wirren Zeiten nicht zum Recht gekommen; die Selbstbesinnung und Auflehnung derer, über die verfügt wurde, sei mehr wert, als die Selbstsucht der Könige, und „Karl XII.“ sei doch nur „ein rückwärts gerichteter Roman“, — diese Kritik war ein solcher Versuch. Aber „rückwärts gerichtet“, reaktionär, wird die Kunst immer sein. Nicht umsonst zählt man sie, wie die Religion, zu den anti-intellektuellen Mächten; und den Künstler mit dem „Intellektuellen“ gleichzusetzen, ist demokratischer Humbug. Nie wird die Kunst im politischen Sinn moralisch, nie tugendhaft sein; nie wird der Fortschritt sich auf sie verlassen können. Sie hat einen unzuverlässigen, verräterischen Grundhang; ihr Entzücken an skandalöser Anti-Vernunft, ihre Neigung zu Schönheit schaffender „Barbarei“ ist unaustilgbar, ja, möge man diese Neigung hysterisch, widergeistig, unmoralisch bis zur Weltgefährlichkeit nennen: sie ist eine unsterbliche Tatsache, und wollte, könnte man sie ihr exstirpieren, so hätte man wohl die Welt von einer argen Gefahr befreit, aber man hätte sie fast zuverlässig zugleich von der Kunst befreit, — und das wollen nur Wenige. Eine irrationale Macht, aber eine große Macht; und die Anhänglichkeit der Menschen an sie beweist, daß die Menschen mit dem Rationalen, das heißt: mit der berühmten dreiteiligen Gleichungsformel demokratischer Weisheit „Vernunft = Tugend = Glück“, weder auskommen können noch wollen. Man lese doch, in diesem Zusammenhang, die sündhaft enthusiastische Beschreibung nach, die Baudelaire vom Lannhäuser-Marsch gibt! „Wer vermöchte,“ ruft er aus, „beim Anhören dieser so reichen und stolzen Akkorde, dieses elegant kadenziierten, prachtvollen Rhythmus, dieser königlichen Fanfaren etwas anderes sich vorzustellen als einen feenhaften Prunk, einen Aufzug von heroischen Männern in glänzenden Kostümen, alle hohen Wuchses, alle starken Willens und naiven Glaubens, ebenso

herrlich in ihren Wonnen wie furchtbar in ihren Fehden?" Und wer, fügen wir hinzu, könnte verkennen, daß es, im Sinne politischer Tugend, bedenklichste Vorstellungen sind, die die Kunst da erweckt? Ich hörte gestern Tschailowskij's Pathetische Symphonie, dieses in seiner Süßigkeit und Wildheit durchaus gefährliche Werk, das man nicht hört, nicht versteht, ohne des unversöhnlichen Gegensatzes von Kunst und literarischem Tugendgeist inne zu werden. Ich denke an den 3. Satz mit seiner bössartigen Marschmusik, welche, wenn wir eine Zensur im Dienste demokratischer Aufklärung besäßen, schlechthin verboten werden müßte. Solange es erlaubt ist, dergleichen nicht nur zu sehen, sondern auch aufzuführen; solange dieses Drommetentosen und Beckengeschmetter unter gesitteten Menschen statthast bleibt, solange, mit Verlaub gesagt, wird es auf Erden auch Krieg geben. Die Kunst ist eine konservative Macht, die stärkste unter allen; sie bewahrt seelische Möglichkeiten, die ohne sie — vielleicht — aussterben würden. Solange Dichter möglich sind — und sie werden es immer sein —, deren Wunsch und Klage dahin geht, sich weit in den tiefsten Wald niederzulegen, um „diese dumme Zeit“ zu vergessen,

„Von fürstlichen Taten und Werken,
Von alter Ehre und Pracht,
Und was die Seele mag stärken,
Verträumend die lange Nacht —“

solange ihre vorwärts gerichtete Sehnsucht die Zeit herbeirufen wird, da der Herr ein Ende macht und den Falschen ihr unrechtes Regiment entreißt:

„Da wird Aurora tagen
Hoch über den Wald hinauf,
Da gibt's was zu singen und schlagen,
Da wacht, ihr Getreuen, auf —“

(Joseph von Eichendorff hat das gedichtet und Hans Pfitzner es anno 1915 in herrliche Musik gekleidet) —: so lange, sage ich, wird die Herrschaft jener dreiteiligen Gleichung, wird die Demokratie auf Erden nicht gesichert sein. Laßt jede Utopie des Fortschritts, laßt die Vernunftheiligung der Erde sich — jeden Traum des sozialen Eudämonismus sich erfüllen, die pazifizierte Esperanto-Erde Wirklichkeit werden: Lustomnibusse brausen über einer weißgekleideten, vernunftfrommen, staatenlos-gemeinschaftlichen, einsprachigen, technisch zur letzten Souveränität gelangten, elektrisch fernsehenden „Menschheit“: die Kunst wird noch leben, und sie wird ein Element der Unsicherheit bilden, die Möglichkeit, Denkfähigkeit des Rückfalls bewahren. Sie wird von Leidenschaft und Unvernunft sprechen, Leidenschaft und Unvernunft darstellen, kultivieren und feiern, Urgedanken, Urtriebe in Ehren halten, wach halten oder mit großer Kraft wieder wecken, den Gedanken und Trieb des Krieges zum Beispiel... Man wird sie nicht verbieten können, weil das gegen die Freiheit ginge. Oder wird die „Menschheit“ unter dem Absolutismus, der Tyrannei der Vernunft, der Tugend und des Glückes leben? Dann ist es desto wahrscheinlicher, daß die Kunst ganz und gar in die Opposition geraten — und daß alles, was sich in Opposition gegen diese letzte Tyrannei befindet, ihr leidenschaftlich anhängen wird. Die Kunst wird die Führung jener Partei an sich reißen, welche den Umsturz der Tugendsherrschaft betreibt, — und sie ist eine hinreißende Führerin. Kurz also: der Krieg, das Heldentum reaktionärer Art, aller Unfug der Unvernunft wird auf Erden denkbar und also möglich sein, solange die Kunst existiert, und ihr Leben dauert und endigt mit dem der „Menschheit“.

Aber reden wir doch persönlicher. Lassen wir alle Mutmaßungen über die zukünftige Rolle der Kunst aus dem Spiel und halten wir uns an ihren Träger, die seelische

Spezies „Künstler“ und an sein Verhältnis zur Tugend, — es wird sich uns als ein Unverhältnis oder doch als ein recht lockeres und unsicheres Verhältnis alsbald enthüllt haben. Nicht, daß wir gedenkhaft genug wären, die Lebensform des Künstlers als eine unmoralische, „amoralische“ Lebensform, wie es zu Zeiten Mode war, der Neugier des Bürgers zu empfehlen: das Maß von persönlicher Ethik und sogar von sozialer Liebe, das einem produktiv künstlerischen Leben innewohnt, ist unter allen Umständen ein anständiges Maß, — wir wollen das stehen lassen. Aber wie Künstlertum etwas recht anderes ist, als billige Libertinage, so ist Moral etwas anderes und zwar etwas ganz anderes, als Tugendhaftigkeit, und die Umstände zwingen uns, darauf zu bestehen, daß diese Distinktion nicht vernachlässigt werde.

Der Moralist unterscheidet sich von dem Tugendhaften dadurch, daß er dem Gefährlich-Schädlichen offen ist; daß er, wie es im Evangelium heißt „dem Bösen nicht widersteht,“ — was der Tugendbold allewege mit dem achtbarsten Erfolg tut. Was ist das Gefährlich-Schädliche? Seelenhirten nennen es die Sünde. Aber auch dies schwere, schaudervolle Wort ist eben nur ein Wort und verschiedentlich zu gebrauchen. Es gibt Sünde im Sinne der Kirche und Sünde im Sinne des Humanismus, der Humanität, der Wissenschaft, der Emanzipation des „Menschen“. Auf jeden Fall ist „Sünde“: Zweifel; der Zug zum Verbotenen, der Trieb zum Abenteuer, zum Sich verlieren, Sich hingeben, Erleben, Erforschen, Erkennen, sie ist das Verführerische und Versucherische . . . Diesen Trieb unsittlich zu nennen, werden nur Spießbürger sich beeilen; daß er sündig ist, leugnet niemand. Wir wollen sogar noch etwas ausholen und umschweifen, um deutlich zu machen, welche Verwandtnis es mit der Sünde im Sinne des Humanismus hat.

Bei allen Völkern gibt es auch heute Individuen, die weder dumm noch eigentlich schlecht zu sein brauchen, weil sie dem

leben und generösen Gedanken des „Fortschritts“ weniger gläubig und freudig anhängen, als — nun, als der Zivilisationsliterat. Sie anerkennen und bewundern den Fortschritt auf technischem Gebiet und in den Wissenschaften, von denen die Philosophie aber bereits auszunehmen ist, und sie finden, daß auf dem Felde der Künste von Fortschritt noch weniger die Rede sein kann. Fortschritt erscheint ihnen also als zur Zivilisation gehörig, nicht zur Kultur; als eine Angelegenheit der Erfahrung, der Klugheit, der Politik, der praktischen Weltverannehmlichung und -verständigung, kurz der Gesittung, nicht als eine solche der Sittlichkeit und der Seele. Sie stellen fest, (mit dem alten Karl Zentsch, der es in seinem weisheitsvollen Buch über „Christentum und Kirche“ tut,) daß „alle Fortschritte der Wissenschaft und Technik und sogar die der Humanität den Menschen niemals glücklicher, niemals zufriedener, immer nur unzufriedener gemacht haben. Jede Verbesserung der äußeren Lebenslage wird, sobald man daran gewöhnt ist, als etwas Selbstverständliches hingenommen, das niemandem Freude macht, und das Begehren richtet sich auf neue Verbesserungen, die man vorläufig nicht haben kann. Dabei hat aller Kulturfortschritt die furchtbaren körperlichen Leiden nicht aus der Welt zu schaffen vermocht, die jederzeit Tausende treffen und alle bedrohen. Soweit aber die Gesellschaft für die vorhandenen Übel verantwortlich gemacht werden kann, erweist sich die Hoffnung, ihnen durch eine vollkommene Gesellschaftsordnung abzuhelpen, als utopisch. Gewisse ganz abscheuliche Formen der Peinigung hat der Kulturfortschritt beseitigt. Im allgemeinen aber verlaufen die Änderungen des Gesellschaftszustandes in der Weise, daß jede technische, wirtschaftliche, soziale, politische Verbesserung statt der alten Übel, die sie beseitigt, uns neue Übel beschert. Jeder Versuch, den Plan einer technisch oder moralisch vollkommenen Gesellschaftsordnung zu entwerfen, führt

ins Lächerliche und Absurde; bei der moralischen schon deswegen, weil die Menschen in Beziehung auf das, was das moralisch Erwünschte und Vollkommene sei, so verschiedener Meinung untereinander sind, daß sie im Streit darüber in roheren Zeiten einander die Köpfe einschlagen, in gesitteteren die Parteien einander mit Spott und Beschimpfungen überschütten und nicht selten einander um solcher Meinungsverschiedenheiten willen tödlich hassen. Zudem könnte ein zukünftiger vollkommener Gesellschaftszustand den Milliarden Menschen, die unter den früheren unvollkommenen Zuständen gelitten haben, nichts nützen." — Das alles ist wahr, ist die schlichte menschliche Wahrheit, und wer es anders sagt, treibt nur Redekunst. Maßlosigkeit in der Einschätzung des sozialen Lebens, seine Umkleidung mit unbedingter und religiöser Weihe scheint jener Menschenart, von der ich sprach, töricht und falsch, und den Glauben an eine „bessere und freiere Menschheit“ hört sie aus guten Gründen allzu prahlerisch nicht gern verlautbaren. Was das geistige Mittel des Fortschritts, nämlich die Aufklärung, betrifft, so ist sie willig, auch sie zu schätzen; aber ihre Liebe gehört vielmehr dem niemals Aufzuklärenden, dem ewigen Geheimnis, und sie ist geneigt, den Menschen in verehrender Haltung schöner zu finden, als in emanzipierter. Das ist ein Geschmack oder, wenn das Wort zu frivol klingt, eine Stimmung. Konservatismus überhaupt, darf man sagen, ist eine Stimmung, während Fortschrittlichkeit ein Prinzip ist; und hierin beruht, wie mir scheint, die menschliche Überlegenheit des ersteren über die andere. Krankhaft möge man diese Stimmung immerhin nennen, ohne auf viel Widerspruch zu stoßen; denn in einem gewissen Sinn, nennen wir ihn aushilfsweise den individualistisch-kulturellen, ist Krankheit ja kein Gegenargument. Sie hat kostbarste Werte gezeitigt. Und im übrigen ist der Begriff der Krankheit und Depression viel zu unsicher,

als daß nicht Vorsicht in seiner Handhabung geboten wäre. Es scheint durchaus auf den Standpunkt anzukommen, welche Perioden im geistig-politischen Leben man nun als depressiv ansprechen und deuten wird: wie wir uns denn erinnern, daß Nietzsche die „tiefe Durchschnittlichkeit“ der Engländer beschuldigte, eine Gesamt-Depression des europäischen Geistes verursacht zu haben und zwar damals, als sie die „modernen Ideen“, die „Ideen des 18ten Jahrhunderts“ in die Welt gesetzt hätten, als deren Affen, Schauspieler und erste, gründlichste Opfer er die Franzosen bezeichnet. Und ob man die französische Bewegung des letzten Jahrzehnts vor dem Kriege, — eine Bewegung von zweifellos reaktionärer Art, da sie vornehmlich im Protest eines jungen Frankreichs gegen den radikalen Bruch mit seiner Vergangenheit, mit seinem Mittelalter, mit allen vorrevolutionären und vor-klassizistischen Kulturwerten bestand: ob man diese nationale Bewegung als Depressions-Erscheinung abwerten darf oder muß, darüber läßt sich streiten, möge auch der Zivilisationsliterat den Streit darüber für unzulässig erklären. —

Etwas anderes ist es, wenn der Humanist (und der Zivilisationsliterat ist ein Humanist) jene abwegige Neigung und Stimmung als Sünde — und zwar am „Menschen“ — brandmarkt: wir fühlen mit ihm, daß es Sünde im Sinne des Humanismus gibt. Das Eine aber wenigstens bleibt darauf zu erwidern, daß Zweifel und Sünde fruchtbarer und menschlich befreiender sind, als Tugend, Vernunftwürde, der Besitzerstolz des Wahrheitsphilisters und die verklärte Männlichkeit eines Lehrers der Demokratie. Vérité, Fécondité, Travail, Justice, — ja, der demokratische Humanist ist ein Tugendbold, seine Rechtschaffenheit geht bis zum Empörenden, sein Anspruch, andere schlechter zu finden, als sich, ist so gerecht, daß es ein Graus ist, — und wieder einmal ist hier die verdamnte Zweifelsfrage nicht zu umgehen, wer

denn nun eigentlich der „Bürger“ ist: der Aesthet oder sein Überwinder, der Politiker. Ein Künstler, meine ich, bleibt bis zum letzten Hauch ein Abenteurer des Gefühls und des Geistes, zur Abwegigkeit und zum Abgrunde geneigt, dem Gefährlich-Schädlichen offen. Seine Aufgabe selbst bedingt seelisch-geistige Freizügigkeit, sie verlangt von ihm das Zuhause-sein in vielen und auch in schlimmen Welten, sie duldet keine Gefäßhaftigkeit in irgendwelcher Wahrheit und keine Tugendwürde. Der Künstler ist und bleibt Zigeuner, gesetzt auch, es handelte sich um einen deutschen Künstler von bürgerlicher Kultur. Da es seine Sache ist, aus mancherlei Seelen zu reden, so ist er notwendig Dialektiker. Dialektik aber, spricht Goethe, „ist die Ausbildung des Widerspruchs-geistes, welcher dem Menschen gegeben, damit er den Unterschied der Dinge erkennen lerne.“ Daß Dialektik im Sinne des Glaubens und der Tugend die Sünde, das Böse ist, wissen wir wohl; eben darum ist jenes sittliche Befehlswort „Widerstehe nicht dem Bösen!“ ein Künstler- und Moralistenwort, — kein politisches Wort, wie sich versteht. Denn der Politiker widersteht dem Bösen — und ob er ihm widersteht! Müssen wir versichern, daß er schlechterdings kein Zigeuner und Abenteurer ist, vielmehr das Gegenteil davon, ein Pedant, ein Prinzipieller, ein Gefestigter, ein Tugendhafter, ein Mann der geborgenen Seele, der jeder geistigen Bagabondage valet gesagt hat, der nicht nach rechts noch links blickt, sondern unverwandt den Weg, den schmalen Weg der Tugend und des Fortschritts im Auge behält, den man nur an der Hand der Doktrin zu wandeln vermag? Was die Dialektik betrifft, so hat er selbstverständlich eine Höllenangst vor ihr, und hastig nennt er jeden Einwand gegen die „Lehre“ ein Sophisma, — ungeachtet man mit demselben Recht jeden seiner eigenen Heilsätze sophistisch nennen könnte. Seine „Politisierung des Geistes“, sein Wieder-

erringen des „Begriffs“, seine „Rehabilitierung der Tugend“, sein Fortschreiten zu moralisierend kämpferischer Zielstrebigkeit bedeutet — es ist unmöglich, das zu verkennen, es sollte auch für ihn selbst unmöglich sein — bedeutet das Ende aller Bohème, aller Ironie und Melancholie, aller Losbändigkeit, Unzugehörigkeit, alles Galgenhumors, aller Unschuld und Kindlichkeit, kurz, alles dessen, was einem ehemals als „anständig“, als künstlerisch erschien; es bedeutet „Reife des Mannes“, gefestigte und verklärte Männlichkeit, die mit Künstlertum nicht eben viel noch zu schaffen hat: als praeceptor patriae steht man nunmehr, die Haare im Nacken halb lang, vor dem jungen Geschlecht, haranguiert es im klassischen Tugendstil, unterweist es in der Demokratie und schämt sich nicht...

Man schämt sich sogar nicht mehr, Opportunist zu sein, — ich meine: mit kalter Strenge alles als „nicht in Betracht kommend“ abzuweisen und auszuschließen, dessen Zulassung im Interesse der Doktrin, des Fortschritts, der Zielstrebigkeit nicht opportun erscheint. Es ist erlaubt, Politik zu treiben gegen die Polis, den Staat. Es ist nicht erlaubt, Geist zu haben gegen „den Geist“. Das ist verboten. Es ist unmoralisch, weil inopportun. Auch das Schöne kann dies in hohem Grade sein und als durchaus unzulässig befunden werden, wie das folgende Beispiel zeigt.

Fünf Jahre sind vergangen, seit ich mehrmals mit größter Nührung und Freude „L'Annonce faite à Marie“ von Claudel las: Ich bezeugte damals, daß ich den stärksten dichterischen — den überhaupt stärksten künstlerischen Eindruck davon empfangen hätte, der mir seit langem beschieden gewesen sei. Warum nicht sagen, daß ich gern bewundere, mich gern verliere, daß ich mich im Grunde langweile, wenn es nichts zu lieben, zu erobern und zu durchbringen gibt? Dann fühle ich mich alt, während der Zustand der Begeisterung für irgend

ein Geschaffenes mich lehrt, daß ich es noch nicht bin, und mich wieder so leben läßt, wie einst, als der Zwanzigjährige das Werk Wagners leidenschaftlich erkannte. Nun, ich war verliebt damals in die geistreiche Christlichkeit jenes französischen Gedichts, dessen Atem so tief und innig geht; in die köstliche Mischung von Klarheit und Mystik, die es bietet, seine himmlische Menschlichkeit, seine Engelsstimme, seine hohe, zarte und demütige Empfindsamkeit, die Geistigkeit seines Krankseins, die ergebene Frömmigkeit seines Künstlertums: — „Va au ciel d'un seul trait! Quant à moi pour monter un peu il me faut tout l'ouvrage d'une cathédrale et ses profondes fondations“ — und ich bin vollkommen beruhigt darüber, daß diese Neigung mehr und Besseres bedeutet, als Geschmäckertum und literarischen Dilettantismus. Ist sie nicht vor allem eine Bewegung der Freude darüber, ein Frankreich zu gewahren, das viel zu liebenswert ist, als daß man es nicht das wahre Frankreich sollte nennen dürfen: die douce France unseres Traumes, deren Anblick Erlösung ist von der giftigen Emphase, der stumpfnäsigen Gemeinheit jenes Frankreichs, dem Herr Poincaré präsidiert? Auch Claudels Frankreich haßt uns, ich weiß. Aber das ist ein besserer, noblerer Haß, als der des Rhetor-Bourgeois, ich lasse es mir nicht nehmen. Was verschlägt es, daß der Dichter der „Verkündigung“, der als Konsul in Deutschland lebte, während des Krieges aus heißem Patriotenherzen Deutschland schmähete? Im Grund seiner Seele muß er empfinden wie jener nordfranzösische Landedelmann, dessen Schloß Wilhelm II. besuchte, und der zu ihm sagte: „Sire, Sie sind unser Feind; aber Sie sind ein Kaiser immerhin und kein Advokat“ . . . Frankreich und Deutschland, sie waren einmal eins im Mutterchoße der Zeiten, bevor ihre Lebenswege sich schieden und tödlicher Haß zwischen sie kam. Ein gemeinsamer künstlerisch-metaphysischer Besitz verbindet sie, der

keinem von beiden allein zugesprochen werden kann: Aus deutschem Geist schuf Frankreich die Gotik. Hat man bemerkt, in welchem Grade die „Verkündigung“ in Hegners Übersetzung als Originaldichtung wirkt? Wie zwanglos der Anne Vercors des französischen Textes in den Andreas Grabherz des deutschen, der Pierre de Craon in einen Peter von Ulm, der Maire von Chevoche in den Schulzen von Rothenstein sich verwandelt? Ja, die Liebe zu dieser Dichtung ist vor allem Freude am Gewahrwerden uralter Brüderlichkeit, die mehr als Brüderlichkeit, die Einheit war.

Ich besaß das Zutrauen, dem Geistespolitiker und Zivilisationsliteraten davon zu sprechen, — taktloser Weise, wie ich alsbald erlah. Er rückte die Schultern, er wollte nichts wissen. Nein, das taue nicht. Überaus taktloser Weise drang ich in ihn. Ich bat für das Werk. Ich versuchte, wenigstens den historischen Sinn meines Begleiters dafür zu wecken, ihn nur dafür zu gewinnen, eine beispiellose Vertiefung in die Seele des Mittelalters, wundervollste, den Geist bereichernde Aufschlüsse über diese Seele sachlich zu würdigen. Nein. „Aber dergleichen muß doch erlaubt sein!“ rief ich, im Begriff zu verzweifeln. Er schwieg. Vielleicht graute ihm einen Augenblick vor seiner großen Tugend. Ein wenig milder antwortete er: „Vielleicht. Aber es gibt Wichtigeres.“ — Es gibt Wichtigeres! Ich weiß es nicht, was es Wichtigeres gibt, geben kann, als das, was hoch und gut ist, und sollte es auch dem Fortschritt und dem preußischen Wahlrecht nicht unmittelbar zustatten kommen. Ja, wenn es das nicht nur nicht täte, sondern wenn es dem Fortschritt und der Verbesserung des preußischen Wahlrechts mittelbar sogar entgegenwirkte, — dürfte ein Künstler sich dem Hohen und Guten darum hartpolitisch verschließen? Auch Richard Dehmel, den die jungen französischen Lyriker wohl studiert haben, hatte damals Claudels Drama gelesen. Er schrieb an den Übersetzer:

„Da schweigt alles Besserwissen des Geistes, da schaut die Seele atemlos zu.“ Was kümmert einen Zivilisationsliteraten die Seele? „Es gibt Wichtigeres.“ Nämlich „den Geist“. Nämlich den demokratischen Fortschritt und das, was ihn fördert. Was ihn aber nicht fördert, wie zum Beispiel ein Gedicht, in welchem freilich und allerdings das skandalöse Wort fällt: „Jedem was ihm gebührt, — darin besteht die Gerechtigkeit“ — das ist inopportun und folglich verboten. Versteht man nun, was es heißt, „dem Bösen widerstehen“? Und sagte ich zuviel, als ich den Geistespolitiker einen Jakobiner und Schreckensmann nannte?

Ich bin glücklich, daß der Zusammenhang der Dinge mir zwanglos Gelegenheit bietet, von einem Erlebnis dieser Kriegszeit zu reden, das auszusprechen mich sehr verlangt; und ich täte unrecht, über diese Fügung zu staunen, da das Werk, um das es sich handelt, mir eben zum Erlebnis so sehr nicht geworden wäre, wenn es den geistigen Zusammenhängen, denen ich nachgehe, weniger tief und innig angehörte. Ein Werk also, noch einmal ein fremdes Werk, doch nicht von französisch-katholischer Empfindsamkeit, sondern deutsch, — noch deutsch (denn es hat etwas Spät- und Verspätet-deutsches und blickt mit geistiger Schwermut, wenn auch an künstlerischen Energien reich für sein persönliches Teil, dem Triumphierend-Neuen entgegen). Die „Verkündigung“ war ein Notbehelf, das sehe ich nun. Hier ist dergleichen auf deutsch, und eine unvergleichlich intimere, unmittelbarere Art der Bejahung ist hier möglich...

Ich hörte Hans Pfitzners musikalische Legende „Palastrina“ dreimal bisher, und merkwürdig rasch und leicht ist mir das spröde und kühne Produkt zum Eigentum, zum vertrauten Besitz geworden. Dies Werk, etwas Lehtes und mit Bewußtsein Lehtes aus der schopenhauerisch-wagnerischen,

der romantischen Sphäre, mit seinen dürerisch-saufischen Wesenszügen, seiner metaphysischen Stimmung, seinem Ethos von „Kreuz, Tod und Gruft“, seiner Mischung aus Musik, Pessimismus und Humor, — es gehört durchaus „zur Sache“, — zur Sache dieses Buches, sein Erscheinen in diesem Augenblick gewährte mir Trost und Wohltat vollkommener Sympathie, es entspricht meinem eigensten Begriff der Humanität, es macht mich positiv, erlöst mich von der Polemik, und meinem Gefühl ist ein großer Gegenstand damit geboten, an den es sich dankbar schließen kann, bis es zu eigener Gestaltung wieder genesen und beruhigt ist, und von dem aus gesehen das Widerwärtige in wesenlosem Scheine liegt ..

• Hatte Psigners Musik-Poem mir Neues zu sagen? Kaum. Aber viel tief Vertrautes, das zu hören, dessen wieder innerzuwerden mich wohl bis zum Lechzen verlangt haben muß; ja, die außerordentliche Wirkung, die es sofort bei jener ersten morgendlichen Darstellung vor einem Amphitheater von Fachleuten, zu denen ich keineswegs gehöre, auf mich ausübte, die Raschheit, mit der ich es absorbierte, ist nur zu erklären durch eine ungewöhnliche Spannung der Bereitschaft und Empfänglichkeit, welche die Zeit, das Feindliche der Zeit in mir hervorgebracht hatte. Ich scheue zurück vor einer Analyse, nicht nur weil ich die erledigende Wirkung des kritischen Wortes im Grunde hasse, sondern namentlich, weil Zergliederung — Teilung, ein Nacheinander des Betrachtens bedeutet, die Sonderung des Geistigen vom Künstlerischen etwa, wodurch ich das Ganze zu kränken fürchte. Natürlich gibt es da nichts als Einheit. Die Kunst aber ist stark an und für sich und bezwingt auch Solche, die den geistigen Willen, welchem sie dient, verpönnen würden, wenn sie ihn verständen. Das Produkt einer melancholisch abgewandten, ja zeitwidrigen Geistigkeit kann stark, glücklich und siegreich sein durch das

Talent, das ihm zum Triumph über die Gemüther der Tausende verhilft. Dabei geschieht es denn freilich, daß für Talent, Kunst, bloße Stilgebung genommen und wohl gar mit dem Einverständnis des Künstlers genommen wird, was eigentlich oder doch außerdem etwas ganz anderes, seelisch weit Unmittelbareres ist. Diese archaischen Quinten und Quarten, diese Orgellaute und Kirchenschlüsse — sind sie nichts als Mimikry und historische Atmosphäre? Befunden sie nicht zugleich eine seelische Neigung und geistige Bestimmtheit, in der man, fürchte ich, das Gegenteil einer politisch tugendhaften Neigung und Stimmung erkennen muß? Stellen wir die Frage zurück! Was siegt, ist das Talent. Bewundern wir dieses!

Welche hohe Artistik in der Vereinigung nervösester Beweglichkeit, durchdringender harmonischer Kühnheit mit einem frommen Väterstil! Man kennt die Meisterschule, in der das erlernt wurde. Das seelisch Moderne, alles Raffinement dieses Vorhalt-Geschiebes, wie rein organisch verbindet es sich mit dem, was musikalisches Milieu, was also demütig-primitiv, Mittelalter, Kargheit, Grabeshauch, Krypta, Totengerippe ist in dieser romantischen Partitur! Das holde Thema des Ighino, das sich im Vorspiel zum dritten Aufzug am schönsten wiederholt, schloß ich gleich in mein Herz, — dies melodische Persönlichkeitssymbol eines Kindes voll Wehmut und voll Treue, das gern das Glänzende und Neue läßt und dem Alten zugewandt bleibt. Die Partie ist wundervoll; ich glaube, das musikalisch Feinste und Süßeste des Werkes ist mit ihr verbunden. Wie sehr gewinnt das Wort an Keuschheit zugleich und Erlösungskraft, wenn es mit Schmerzen aus der Musik geboren wird, wenn die Musik jene Nöte und Hemmungen der Seele malt, aus denen das Letzte, das schwere Wort sich herauskämpft, emporringt: zum Beispiel in den rhythmisch unvergleichlichen Taktten, die Ighinos Einsatz und Ausbruch „Der Gram des alten Vaters —“ vorbereiten.

Und welche eben noch ruhig atmende Brust würde nicht plötzlich — und unweigerlich jedesmal wieder — von einem Schluchzen erschüttert, wenn die reine Stimme des Kindes von Palestrinas Ruhm singt, seinem „echten Ruhm, —

der still und mit der Zeit
Sich um ihn legte wie ein Feierkleid?“

Ein selig-lyrischer Augenblick, dessen Schönheit Selbstbewußtsein gewinnt, indem die melodische Phrase sich in lichterer Instrumentierung sofort wiederholt. Ganz spät, im dritten Aufzuge, wird sie noch einmal anspielungsweise gestreift: Dort, wo Ighino dem Vater versichert, in fernsten Zeiten werde man ihn noch nennen; und mit Neid empfindet man hier, wie an anderen Stellen, aufs neue, welche Möglichkeiten der Vereinfachung und der geistreich oder innig-sinnigen Vertiefung die wagnerisch-motivische Kunstarbeit gewährt. . .

Nochmals, ich stelle alles Ethische und Geistige zurück, um vorderhand ausschließlich die ästhetischen Kräfte und Tugenden des Werks zu bewundern. Ich überblicke die weitläufige, aber künstlerisch dicht gefüllte Szenenflucht des ersten Aktes und finde, daß sie ungewöhnlich schön und leicht, in glücklicher Notwendigkeit gefügt ist. Dem Gespräch der Knaben folgt der bewegte Auftritt zwischen Palestrina und dem Prälaten, schon ist die fahle, von Geisterlauten der Vergangenheit erfüllte Szene der „Vorgänger“ da, diese innige Vision, die tiefe nächtlich ringende Unterredung eines Lebenden, fromm und vornehm Überlieferungsvollen mit den Meistern. . . Sie schwinden, aus Not und Finsternis schreit der Einsame noch oben, da schwingt die Engelsstimme sich erschütternd im Kyrie empor, die Gnadenstunde des Müden bricht an, er neigt sein Ohr zum Schattenmunde der verstorbenen Geliebten, die Lichtgründe öffnen sich, die unendlichen Chöre brechen aus in das Gloria in excelsis, zu all ihren Harfen

singen sie ihm Vollendung und Frieden . . . Dann löst sich die Überspannung, alles verbleicht, erschöpft hängt Palestrina in seinem Sessel, und nun? Sollte es möglich sein, diesen Akt, der ein wahres Festspiel zu Ehren schmerzhaften Künstler-tums und eine Apotheose der Musik ist, nachdem er zu solchen Gesichtern emporgeführt, ohne Ermatten zu schließen? Noch eine Wirkung hervorzubringen, die solche Steigerung wohl gar überböte? Welche Lust, zu sehen, wie das möglich wird, wie solche Möglichkeit mit jener köstlichen, erlaubten, ja gebotenen und begeisterungsvollen Klugheit, Umsicht und Politif der Kunst von langer Hand her zubereitet wurde! Gebt acht! Durch das Fenster von Palestrinas Arbeitsstübchen gewahrt man die Kuppeln von Rom. Ganz früh, am Ende der ersten Szene schon, als Silla, der hoffnungsvolle Cleve, der's mit den Florentiner Futuristen hält, hinausblickt, hin über Rom, und sich in gemüthlich ironischen Worten von dem konservativen alten Nest verabschiedet, geht im Orchester, nach dem majestätisch ausladenden Motiv der Stadt, ein mäßig starkes, monotoncs Leiern in Sekunden an, das nicht enden zu wollen scheint, und dessen Sinn vorderhand unerfindlich ist. Die Leute tauschten verwunderte und lächelnde Blicke bei dieser sonderbaren Begleitung, und da war niemand, der einem so schrullenhaft nichtsagenden Einfall irgendwelche dramatische Zukunft prophezeiht hätte. Ich sage: gebt acht! Seit damals ist in Wirklichkeit eine reichliche Stunde, illusionsweise aber eine ganze Nacht vergangen, und eine Welt von Dingen hat sich ereignet. Die schwindende Engelsglorie hat irdische Morgendämmerung zurückgelassen, rotglühend und rasch hebt sich der Tag über die Kuppeln draußen, das ist Rom, sein gewaltiges Thema wird breit und prunkend verkündet im Orchester, — und da, wahrhaftig, kommt auch das vergessene Leiern von gestern abend wieder in Gang, es gleicht einem Läuten, ja, das sind Glocken, die Morgen-

glocken von Rom, nicht wirkliche Glocken, nur nachgeahmt vom Orchester, doch so, wie hundertfach schwingendes, tönendes, dröhnendes Kirchenglockenerzgetöse überhaupt noch niemals künstlerisch nachgeahmt wurde, — ein kolossales Schaukeln von abenteuerlich harmonisierten Sekunden, worin, wie in dem vom Gehör nicht zu bewältigenden Losen eines Wasserfalls, sämtliche Tonhöhen und Schwingungsarten, Donnern, Brummen und Schmettern mit höchstem Streichergefistel sich mischen, ganz so, wie es ist, wenn hundertfaches Glockengedröhn die Gesamtatmosphäre in Vibration versetzt zu haben und das Himmelsgewölbe sprengen zu wollen scheint. Es ist ein ungeheurer Effekt! Der seitlich im Stuhle schlummernde Meister, die heilige Stadt im Purpurschein, der durchs Fenster hereinfallend die ärmliche Stätte nächtlicher Schöpfungsektase verklärt, und dazu das mächtige Glockengependel, das nur zurücktritt, während die ausgeschlafenen Knaben die im Zimmer verstreuten Notenblätter sammeln und ihre paar Repliken wechseln, und das dann seinen gewaltigen Gang wieder anhebt, bis der Vorhang zusammenfällt.

Ich bewundere es als eine kompositionelle Schönheit, wie die kraftvolle Gestalt des Kardinals Borromeo, dieses ungebärdigen Mäzens, die geistlich-geistige Welt Palestrinas mit der Welt der Realität, der Welt des zweiten Aktes verbindet. Aber dieser zweite Akt selbst ist eine kompositionelle Schönheit, wie er in seiner turbulenten Farbigkeit zwischen dem ersten und dritten steht. Entgegen dem ästhetischen Spruche der Meisten habe ich meine Freude an dieser möglich gemachten Unmöglichkeit, an einer rein ideellen Dramatik, die, wenn nicht „Handlung“, so doch geistdurchleuchtetes, buntes Geschehen ist. Leben im Licht des Gedankens — was kann die Kunst uns Besseres, was Unterhaltenderes gewähren? Ich habe tatsächlich urteilen hören: Meyerbeer, historische Oper. Das ist vollendeter Irrtum. Um alles zu sagen, — vielleicht war

ich persönlich besser, als andere, gegen dies Mißverständnis gewappnet, vielleicht stand ich von langer Hand her auf gutem Fuße mit der hier waltenden Absicht: aus historischem Detail Idee sprechen zu lassen und ihm nur dadurch dramatische Spannkraft zu geben. Auf jeden Fall greift jeder hier einsetzende Tadel das Ganze an, die Empfängnis. Man darf glauben, daß dieser Kompositionsgedanke: Kunst, Leben und wieder Kunst der früheste Nebel war, das erste, was der Dichter eigentlich sah.

Pessimismus und Humor... ich habe ihre Zusammengehörigkeit nie stärker und nie sympathischer empfunden, als angesichts des zweiten Palestrina-Aktes. Der Optimist, der Besserer, mit einem Wort: der Politiker ist niemals Humorist, er ist pathetisch-rhetorisch. Der pessimistische Ethiker dagegen, er, den man heute recht uneigentlich den „Ästheten“ zu nennen beliebt, wird sich zur Welt des Willens, der Realität, der Schuld und des harten Geschäftes mit natürlicher Vorliebe humoristisch verhalten, er wird sie als Künstler pittoresk und komisch sehen, im grellen Kontrast zur stillen Würde des intellektuellen Lebens: und nur in diesem Kontrast beruht die Dramatik der Konzil-Szenen, in welchen das Erzeugnis jener überschwänglichen Nacht, die wir erlebten, Palestrinas Messe, zu einem Gegenstand des politischen Handelsgeschäftes wird. Wahrhaftig, welche Art von Leben und Realität wäre im Sinn jenes Kontrastes grotesker, tumultuöser und komischer, als die Politik? Der zweite Akt ist nichts anderes, als eine bunte und liebevoll studierte Satire auf die Politik und zwar auf ihre unmittelbar dramatische Form, das Parlament. Daß es ein Parlament von Geistlichen ist, erhöht die Lächerlichkeit und Unwürde aufs äußerste. Freilich, Musik ist Urpathos, und so wirkt denn das Orchester-vorspiel, vielleicht das glänzendste Musikstück des Abends, noch durchaus pathetisch: dies Schmettern, Stürmen, Stürzen,

luftschnappende Hegen, dessen bewunderungswürdigster Augenblick das viermalige leuchtende Ansetzen zum Hauptmotiv (Klavierauszug S. 174 oben) ist, versinnlicht tragisch Palestrinas Wort von der „Bewegung, zu der das Leben unaufhörlich peitscht“, es ist eine nur allzu erfahrungsvolle Schilderung des schauerhaften Sansara. Und doch ist es eben das grundpathetische Wesen der Musik, was, zusammen mit dem Menschlichen, das überwältigend Komische zeitigt. Ich denke an die Figur des Patriarchen Abdisu von Assyrien und die Laute von ungeahnter und phantastischer Lächerlichkeit, die im Orchester sein hieratisches Jubilieren über „den Tag“ und „dieses Werk“ und seine mild verunglückende Parlamentsrede begleiten. Nie überhaupt ist die ergreifende Komik tapriger Hochbetagtheit, ehrwürdiger Ahnungslosigkeit so durchdringend empfunden und zu so sonderbarer Wirkung erhoben worden.

Der Akt ist kurzweilig, man sage, was man wolle. Der Reichtum an Akzenten, die Schärfe der Typen, die ideelle Transparenz verleihen ihm die sublimen Unterhaltsamkeit siegender Kunst. Der muntere Bischof von Budoja, der zügellos-anmaßende Spanier, der süffisante Kardinal Novagerio, in dessen Partie das Folter-Motiv sein infames Wesen treibt: das Leben ist in Bewegung, die Kunst setzt ihm spielende Lichter auf, sammelt es zu höchster Energie; — und welche Heimkehr dann zu ihr selbst, in die reinliche Schöpferzelle, in die Welt der Einsamkeit und der Treue. Der Papst singt Hexameter . . . eine wunderbar große Idee. Der Ausklang ist Resignation und Friede, ist „musikalischer Gedanke“ an der Zimmer-Orgel, nur leicht gestört von fernen, raschen Evvivas zum Zirpen der Mandolinen. Und ruhevoll spricht das Orchester das Schlußwort, das auch das Wort des Anfangs war und ein Geheimnis ist . . .

Ich sagte noch nichts von Pierluigi Palestrina, dem Musiker-Helden des Werkes. Ich liebte seine Gestalt von dem Augen-

blick an, da er mit dem Prälaten durch die schmale Tür seines Stübchens trat, die Gestalt des mittelalterlichen Meisters, des Künstlers, wie populäre Romantik ihn keineswegs sich erträumt, still, sittsam, schlicht, ohne Anspruch auf „Leidenschaft“, gedämpft und gefaßt, im Inneren wund, voll leidend-würdiger Haltung. Ich sehe ihn, wie er, den zarten, schon ergrauenden Kopf zur Seite geneigt, die Hand aus dem Schultergelenk ein wenig gegen die jungen Schüler hebt und spricht: „Seid fromm und still.“ Unendliche Sympathie wallt auf... „Seid fromm und still!“ Wie sollte nicht fromm und still sein, wem Kunstarbeit obliegt? Oder sollte ein Solcher gar auf die Gasse laufen und politisch gestikulieren?... Aber wenn diese Künstlergestalt nicht romantisch im wohlfeilen Sinne ist, — Romantik ist sie dennoch, und zwar eben indem sie den lyrischen Mittelpunkt des Gedichtes bildet. Romantische Kunst pflegt in zweifacher Bedeutung „rückwärts gewandte“ Kunst zu sein: nicht nur insofern sie, wie Nietzsche sagt, „angewandte Historie“ ist, sondern auch, indem sie, reflexiv-reflektierend, sich auf das Subjekt zurückwendet. Umgekehrt mindestens ist alle Kunst, welche die Kunst und den Künstler zum Gegenstande hat — sei die Behandlung dieses Gegenstandes auch noch so skeptisch-ironisch — ist also alle Bekenntniskunst romantische Kunst; und namentlich hierin, wenn auch aus manchem weiteren Grunde, namentlich als Künstlerbekenntnis, und zwar als eines von rücksichtslos-radikalster Art, ist „Palestrina“ ein romantisches Kunstwerk. Was aber die Politik betrifft, so hoffe man nicht, daß es ohne sie abgeht! Ist es nie ohne sie abgegangen, nur, daß wir es nicht wußten?

In diesem Augenblick, am Ende des dritten Kriegsjahres, veröffentlicht Pfitzner eine Schrift, betitelt „Futuristengefahr“ und geschrieben „bei Gelegenheit“ von Busonis „Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst“, — dem Programmbuch des musikalischen Progreß. Gelegentlich ästhetischer Fragen

also spricht der deutsche Lieddichter, er sagt es selbst und be-
kundet damit seine Kenntniss der Tatsache, daß die Perspek-
tiven seiner 45 Seiten überall weit über das bloß Ästhetische
hinausreichen. Wirklich vergriffe man sich kaum im Namen,
würde man seine Broschüre eine politische Streitschrift heißen,
— obgleich sie gerade anti-politische, das heißt: konservative
Tendenz besitzt. „Bach und Beethoven,“ ruft er, „sollen ‚als
ein Anfang aufzufassen‘ sein, nicht ‚als unzulübertreffende Ab-
geschlossenheiten‘. Hier zeigt sich am allerunverhülltesten diese
gewisse Zielstrebigkeit, die ich von je als allem Wesen
der Kunst feindlich und entgegengesetzt empfunden habe.“
Und nachdem er eine Seite lang die „Zielstrebigkeit“ befehdet,
gelangt er zu einem jener präzisen und tiefgegründeten Sätze,
wie nur der echte Schriftsteller sie findet: „Nicht die Kunst
— der Künstler hat ein Ziel.“ Vortrefflich! Man
sehe aber genau hin: Ist das Ästhetik oder ist es Politik?
Zulezt ist es wohl etwas Drittes, nämlich Ethik. — und also
genau das, was der Geistespolitiker als „Ästhetizismus“ be-
zeichnet. Aber Anti-Politik ist auch Politik, denn die Politik
ist eine furchtbare Macht: Weiß man auch nur von ihr, so ist
man ihr schon verfallen. Man hat seine Unschuld verloren.

Pfizner sagt an anderer Stelle — und ich gebe damit ein
Zitat, das in dies Buch eingeht, wie kein anderes —: „Nun,
wir wollen dem waltenden Weltgeist nicht in den Arm fallen;
was kommen muß, kommt. Ob das, was kommt, schön ist,
ist eine andere Frage; und ob es schöner sein wird, als das,
was wir schon haben, eine uns bewegende Frage.“ Und
er fährt fort: „Busoni erhofft sich von der Zukunft alles für
die abendländische Musik und faßt die Gegenwart und Ver-
gangenheit auf als einen stammelnden Anfang, als die Vor-
bereitung. Wie aber, wenn es anders wäre? Wenn wir
uns auf einem Höhepunkt befänden oder gar der Höhepunkt
schon überschritten wäre? Wenn unser letztes Jahrhundert

oder unsere letzten anderthalb Jahrhunderte die Blütezeit der abendländischen Musik bezeichneten, die Höhe, die eigentliche Glanzperiode, die nie wiederkehren wird und der sich ein Verfall, eine Dekadenz anschliesse, wie die nach der Blütezeit der griechischen Tragödie? Mein Gefühl neigt vielmehr zu dieser Ansicht. Schon Rubinstein hat ernstlich von einem ‚Finis musicae‘ gesprochen. Ob nicht die Aufgabe unserer Zeit anstatt die Sechsstöne zu suchen, in rasendem Tempo vorwärtstürmen zu wollen, jedes Errungene einem Neuen zuliebe vernichten zu wollen — ob nicht vielmehr die Aufgabe unserer Zeit eine liebevolle Besinnung wünschenswert erscheinen ließe auf das, was entstanden ist und was gegenwärtig entsteht, und zwar nicht nur auf das, was an der Oberfläche schwimmt? Der Irrtum herrscht zu jeder Zeit vor, aber er hat immer eine andere Färbung. Die Signatur der vorangegangenen Zeitepoche mag Philisterei gewesen sein, die Signatur der heutigen ist sie nicht, viel eher das Gegenteil. Die vorhergehende Zeit fragte bei allem Neuen: Ist mir das bequem und verständlich? Die gegenwärtige fragt: Werde ich mich nicht als rückständig blamieren? Das ist der ganze Unterschied.“ — Es ist der ganze. Man übertreibt nur leicht, wenn man behauptet, daß aller Erfolg seit 15 Jahren dieser neuen Philisterei entsprang, welche die ehrsame alte an Lächerlichkeit und Verderblichkeit weit übertrifft; und was der deutsche Musiker da sagt, ist genau dasselbe, was ein viriler Rationalist, der Däne Johannes V. Jensen, in seinem Buch „Unser Zeitalter“ ausspricht: „Der Futurismus hat seinen Einzug auch in die Newyorker Salons gehalten. Nie hat ein Moloch Sklavenseelen so in Zucht gehalten wie der moderne Kommandeur Fortschritt; selbst die Angelsachsen, von denen der Begriff common sense doch stammt, beugen sich willig der Peitsche; denn man will lieber nackt über die Straße gehen, als dumm sein, gerade wie der liebe alte Kaiser im Märchen.“

„Futuristengefahr“ ist ein Kind des Krieges, und es kann also nicht wundernehmen, daß der Aufsatz politische Färbung zeigt. „Palestrina“ hingegen entstand vor dem Kriege, — zwei Drittel der Partitur mindestens lagen fertig vor im August 1914. Dennoch sind schon einem flüchtigen Blick die Linien erkennbar, die das Werk mit der Streitschrift verbinden, und erstaunlich ist es, zu sehen, wie Probleme, die der Krieg „demokratisierte“, die er zu allgemeiner, journalistischer Aktualität erweckte, jede exponierte Empfindlichkeit längst vorher — und zwar keineswegs akademischerweise und in Mußestunden, sondern bis ins Intimste, bis in die Produktion hinein — dringlich beschäftigten. Wir glaubten nicht an den Krieg, — während wir ihn in uns trugen.

Der Vorhang ist noch nicht zehn Minuten offen, als Jung-Silla bereits in die verfänglichen Verse ausbricht:

„Welch herrlich freier Zug geht doch durch unsre Zeit!
Ist's nicht bei dem Gedanken schon
Uns heitere Florenz,
Als dürfte sich mein eigenes Wesen
Vom dummen Joch der Allgemeinheit lösen,
Und die höchste Stufe erklimmen.
Wie in meiner lieben Kunst die Eingestimmen,
Abhängig von jeher, erbärmlich polyphon,
Sich dort befreien zur Einzeleristenz.“

Mich aber zieht es fort nach all' dem Schönen, Neuen,
Und wie ich Ruhm und Leben leuchtend vor mir seh',
So steigt gewiß in stetigem Befreien
Die ganze Menschheit noch zu ungeahnter Höh!“

Wiederum, ist das Ästhetik oder ist es Politik? Diesmal gibt es kein Drittes: es ist Politik, — „bei Gelegenheit“ der Ästhetik. Denn Befreiung, individualistische Emanzipation in ideellem

Zusammenhang mit unendlichem Menschheitsfortschritt, das ist Politik, das ist die Demokratie; und durch Einen, der „dran“ ist, Einen, der „mit elastisch-hoffnungsfreudigen Bewegungen das Zimmer durchmißt“, läßt unser Dichter sie verkünden.

Palestrina von seiner Seite weiß Bescheid.

„Ich weiß, — doch Silla glaubt, nichts wüßt' ich noch.

Es ist ein Junge voll von Gottesgabe,

Zu wehren ihm fühl' ich in mir kein Recht.“

Und als Borromeo, der Mann der starken Kirche, sich ereifert:

„Ihr droht ihm nicht einmal? So mild gelaunt?“, antwortet

jener: „Ach, der Bedrohte bin nur ich, nicht er!“ — Dann erzählt er:

„Die Kunst der Meister vieler hundert Jahre,

Geheimnisvoll verbündet durch die Zeiten

Zum Wunderdom sie stetig auszubau'n,

Der sie ihr Leben schenkten, ihr Vertrau'n,

Und der auch ich mein armes Dasein bot:

Ihm dünkt sie abgegriff'ne alte Ware,

Er glaubt sie überwunden, glaubt sie tot. —

Nun haben Dilettanten in Florenz

Aus heidnischen, antiken Schriften

Sich Theorien künstlich ausgedacht,

Nach denen wird fortan Musik gemacht.

Und Silla drängt begeistert sich zu jenen,

Und denkt und lebt nur in den neuen Tönen.

Vielleicht wohl hat er recht! Wer kann es wissen,

Ob jetzt die Welt nicht ungeahnte Wege geht,

Und was uns ewig schien, nicht wie im Wind verweht? —

Zwar trüb' ist's zu denken — kaum zu fassen...“

Es wäre unmöglich, Psychologie und Lebensstimmung alles Konservativismus vollkommener auszudrücken, als durch diese Worte, — ich meine: eines freien, wissenden, zarten,

geistigen, mit einem Worte: ironischen Konservatismus, nicht eines robust-autoritätsgläubigen, wie der des Kardinals, dem so viel Müdherzigkeit und Zweifel gesundes Argerniß gibt, und dem der Meister, „krank in seiner Seele scheint.“ Palestrina seinerseits nennt bei sich die Seele des Priesters „wohlgeborgen“ und spricht in Gedanken zu dem schwer Erzürnten:

„D wüßtest du,
Was hier noch alles flüstert, reden möchte,
Welch dunklere Gedanken, unheimliche —
Für mich der Holzstoß wär' dir noch zu mild!“

Ein problematischer Meister! Hätte man geglaubt, daß es so in einer konservativen Seele aussehen könnte? Er hat Formen von vollendeter Unterwürfigkeit gegenüber dem Kardinal, wie es gut künstlerisch ist und dem armen kleinen Kapellmeister nicht anders anstände. Als es aber Ernst wird, verweigert er in der ungehörigsten Weise den Gehorsam. Er will die rettende Messe nicht schreiben, sollte auch die ganze Polyphonie darüber zum Teufel gehen. Und als Borromeo, am Rande seiner Geduld, die Frage stellt: „Und wenn's der Papst befiehlt?“ antwortet er: „Er kann befehlen, doch niemals meinem Genius — nur mir.“ Das ist stark — und nicht sehr mittelalterlich. Es spricht ein Stolz und eine Freiheit daraus, die eher der „neuen Zeit“ angehören, — wie denn der Priester am Ende wirklich findet, daß es in seiner Nähe nach Schwefel riecht. Wenn Palestrina krank ist in seiner Seele — und das ist er wohl —, so ist seine Melancholie doch mit einem Selbstbewußtsein verbunden, das ihn aus dem Munde der „Vorgänger“ die Worte vernehmen läßt:

„Der Kreis der hochgestimmten ist voll Sehnen
Nach Jenem, der ihn schließt: Erwählter Du!“

Denn nicht wahr: weder diese Szene der Vorgänger noch die darauf folgende der englischen Inspiration sind wir geneigt

als reines Legendenmirakel und katholischen Theaterzauber zu empfinden; uns bedeuten diese Gesichte ein Anschaulich-werden des Ethisch-Innerlichsten, und für uns hat also der Zuruf „Erwählter Du!“ dasselbe Ich zur Quelle, wie die Antwort:

„Nicht ich — nicht ich — ; schwach bin ich, voller Fehle,
Und um ein Werden ist's in mir getan.

Ich bin ein alter, todesmüder Mann

Am Ende einer großen Zeit.

Und vor mir seh' ich nichts als Traurigkeit —

Ich kann es nicht mehr zwingen aus der Seele.“

Und woher diese Schwermut? Woher dies, daß er „in der Mitte sich des Lebens wie einsam tief im Walde findet, wo in der Finsternis kein Ausweg ist,“ und daß er nicht begreift, wie er je schaffen, sich freuen und lieben konnte? Aber so ist es wohl und nicht anders, wenn die Höhe und Wende des eigenen Lebens zusammenfällt mit einer Wende der Zeit, und wenn man langsam, anhänglich und bereits etwas müde ist. In der Atmosphäre eines Zeitalters reif geworden zu sein und dann plötzlich ein neues anbrechen zu sehen, dem man ebenfalls mit einem Teil seines Wesens angehört; mit einem Fuß etwa im Mittelalter und mit dem andern in der Renaissance zu stehen, ist keine Kleinigkeit, — immer vorausgesetzt, daß man stimmungsmäßig zum Konservatismus neigt, was Palestrina entschieden tut. Es gibt nichts Konservativeres, als die Worte, die er an die Schatten der Meister richtet:

„Ihr lebtet stark in einer starken Zeit,

Die dunkel noch im Unbewußten lag

Als wie ein Korn in Mutter-Erde-Schoß.

Doch des Bewußtseins Licht, das tödlich grelle,

Das störend aufsteigt wie der freche Tag,

Ist feind dem süßen Traumgewirk, dem Künste-Schaffen;

Der Stärkste streckt vor solcher Macht die Waffen.“

Und von da ist nicht weit mehr bis zu dem Wunsch und Vorsatz:

„Mit off'nen Augen in des Lebens Rachen
Will flieh'n ich aus der Zeit —“,

der anachronistisch-schopenhauerischen Umschreibung eines ganz und gar ungehörigen Vorhabens, das denn auch von den Meistern nicht ohne kategorische Strenge zurückgewiesen wird. „Dein Erdenpensum, Palestrina,“ sagen sie, „dein Erdenpensum schaff!“

„Den Schlußstein zum Gebäude
Zu fügen sei bereit;
Das ist der Sinn der Zeit.
Wenn du dein ganzes Bild aufweist,
Wenn dein' Gestalt vollkommen
So, wie sie war entglommen
Von Unbeginn im Schöpfergeist:
Dann strahlst du hell, dann klingst du rein,
Pierluigi du,
An seiner schönen Ketten
Der letzte Stein.“

Was wollen die Verse anderes besagen, als das prosaische Wort der Streitschrift: „Nicht die Kunst, der Künstler hat ein Ziel?“ Die gegenteilige Meinung wäre optimistisches Pathos. Palestrina ist der Mann des pessimistischen Ethos. Wenn die Welt in einer Richtung „fortschreitet“, an die man durchaus nicht glaubt, obgleich man solchen Fortschritt als notwendig und unabwendbar anerkennt und selbst von Natur nicht umhin kann, ihn zu fördern: dann ist es unmöglich, pathetisch zu sein; der Sinn der Zeit nimmt persönlich-ethischen Charakter an, es gilt „dein Erdenpensum“; es gilt dein' Gestalt vollkommen zu machen; es gilt auszuhalten, — ich sage nicht durchzuhalten. Was immer er nun auch sei, — Palestrina findet die Kraft, es zu sein; und indem er das

notwendige Werk schafft, das nur er seiner Natur und zeitlichen Stellung nach zu schaffen vermögend ist, die Messe, welche neuzeitlich entwickelte Kunst mit „kirchlichem Gefühl“ vereinigt, wird ihm zugleich das poetische Glück, die Figural-Musik vor der Flamme zu bewahren, — er wird zum „Retter der Musik“ durch eine erhaltend-schöpferische That. Er weiß nun, was er ist, wohin er gehört und wohin nicht, oder doch, wie weit er hierhin und dorthin gehört; er kennt sein Schicksal, seine Ehre und seinen Platz, und er „will guter Dinge und friedvoll sein“.

Das ist ja ein versöhnlicher Fabel-Schluß, und doch hat man Psigners Werk als „hoffnungslos pessimistisch“ empfunden, was sehr begreiflich und berechtigt ist in einem Augenblick, dessen Optimismus bis zum Revolutionären geht. Wirklich ist der „Palestrina“ eine Dichtung, die, obwohl ethisch noch höher stehend, als künstlerisch, des fortschrittlichen Optimismus, der politischen Tugend also, völlig entbehrt. Sie ist Romantik nicht nur als Künstlerbekenntnis, sie ist es viel tiefer hinab, ihrer seelischen Neigung, ihrer geistigen Stimmung nach; ihre Sympathie gilt nicht dem Neuen, sondern dem Alten, nicht der Zukunft, sondern der Vergangenheit, nicht dem Leben, sondern — Ich weiß nicht, welche Scheu mich abhält das Wort zu Ende zu sagen, das Formel und Grundbestimmung aller Romantik ist. Aber hat man bemerkt, daß die Frauengestalt des Werkes, Lukrezia, nicht dem Leben gehört, daß sie nur ein Bild ist und ein Schatten? Sie war Palestrinas Weib, sie starb, und als sie starb, „da ward es trüb in ihm und leer,“ singt Ighino. Aber das ist eine besondere Art von Trübheit und Leere, fruchtbarer augenscheinlich, als manche Helligkeit und Fülle, denn Palestrinas höchstes Werk geht daraus vor, und die Geschiedene ist es, die es ihm einflüstert. Hätte die Lebende es vermocht? Die Musik, wenn er vor ihrem Bilde steht, findet Laute von überschwänglicher Schwärmerei, um seine Liebe zu ihrem Schatten auszudrücken;

würde sie soviel Schönheit hervorzubringen Lust haben anläßlich der Liebe zu einer lebenden Frau? Geradeheraus gefragt: wäre Palestrina der Mann, und war er es, eine Lebende so zu lieben, wie er die Tote liebt? Und allgemein gefragt: Ist der inspirierende Genius dieses Künstlers überhaupt das Leben und nicht vielmehr —

Es gibt in der Palestrina-Partitur ein Thema — es ist wohl eigentlich das wichtigste von allen, und wir wären schon einmal beinahe darauf zu sprechen gekommen —, dessen Bedeutung nicht ohne weiteres klar und das nicht so geradhin bei einem Namen zu nennen ist, wie etwa das Kaiser-Ferdinand- und das Konzil-Motiv oder die Motive der Städte Rom, Bologna, Trident. Es ist eine melodische Figur von außerordentlicher Schönheit, bestehend aus zwei gleichsam mit wehmütig wissender Bestimmtheit hingestellten Taktten, an die eine edel empfundene, hoch aufsteigende und im Schluß einer Sechzehntel-Schlußloskel ergeben zur Dominante kehrende Kadenz sich fügt. Es erscheint schon im Vorspiel, im Anschluß an Palestrinas eigentliches archaisches Thema, und sein Wiederauftreten begleitet oder schafft stets Augenblicke von geistiger und dichterischer Bedeutsamkeit. Es beherrscht die musikalische Szene, als der Kardinal den müden Meister auffordert, das erhaltende und krönende Werk zu schaffen; es erklingt auch, als die Vorgänger ihm „den Sinn der Zeit“ und den seines eigenen Lebens verkünden; und es bildet, univagnerisch-untheatralisch, den ruhevoll-resignierten Abschluß des ganzen Gedichtes. Was also besagt es? Unzweifelhaft gehört es zu Palestrinas Persönlichkeit. Es ist das Symbol für einen Teil seines Wesens oder für sein Wesen in einer bestimmten Beziehung: das Symbol seines künstlerischen Schicksals und seiner zeitlichen Stellung, das metaphysische Wort dafür, daß er kein Anfang, sondern ein Ende ist, das Motiv des „Schlußsteins“, der Blick der Schwermut,

der Blick zurück... Aber ich sagte noch nicht, an welcher Stelle dies Thema noch ausgesprochen wird: dort nämlich, wo vom Abscheiden der Lucrezia die Rede ist, — wahrhaftig und unverkennbar! es bildet die symphonische Unterströmung zu jenem Worte Ighinos: „Da ward es trüb in ihm und leer;“ es ist also zugleich das Symbol des seelischen Zustandes, in den Palestrina durch den Tod seines Weibes versetzt wurde, das Symbol seiner rückwärts oder vielmehr hinab, zum Schattenreich, gewandten Liebe, die sich in jener schöpferischen Wundernacht als inspirierende Kraft erweist; es ist, alles in allem, die zauberhaft wohlklingende Formel für seine besondere Art der Produktivität, eine Produktivität des Pessimismus, der Resignation und der Sehnsucht, eine romantische Produktivität.

An einem Sommerabend zwischen der zweiten und dritten Palestrina-Aufführung unterhielt man sich, auf einer Gartenterrasse sitzend, über das Werk, indem man es, was nahe liegt, als Künstlerdrama und als Kunstwerk überhaupt mit den „Meistersingern“ verglich; man stellte Ighino gegen David, Palestrina gegen Stölzing und Sachs, die Messe gegen das Preislied; man sprach von Bach und der italienischen Kirchenmusik als stilisierenden Kräften. Pfigner sagte: „Der Unterschied drückt sich am sinnfälligsten in den szenischen Schlußbildern aus. Am Ende der Meisterfinger eine lichtstrahlende Bühne, Volksjubiläum, Verlobnis, Glanz und Gloria; bei mir der freilich auch gefeierte Palestrina allein im Halbdunkel seines Zimmers unter dem Bild der Verstorbenen an seiner Orgel träumend. Die Meisterfinger sind die Apotheose des Neuen, ein Preis der Zukunft und des Lebens; im Palestrina neigt alles zum Vergangenen, es herrscht darin Sympathie mit dem Tode.“ Man schwieg; und nach seiner Art, einer Musikantenart, ließ er seine Augen auf eine Sekunde schräg aufwärts ins Bogen entgleiten.

Es ist nicht ohne weiteres verständlich, warum das letzte seiner Worte mich so sehr erschütterte und erstaunte. Nicht, daß es mir sachlich überraschend gekommen wäre, es war ja vollkommen an seinem Platz. Was mich so betroffen machte, war die Formulierung. „Sympathie mit dem Tode“... ich traute meinen Ohren nicht. Das Wort war von mir. Vor dem Kriege hatte ich einen kleinen Roman zu schreiben begonnen, eine Art von pädagogischer Geschichte, in der ein junger Mensch, verschlagen an einen sittlich gefährlichen Aufenthaltsort, zwischen zwei gleichermaßen schnurrige Erzieher gestellt wurde, zwischen einen italienischen Literaten, Humanisten, Rhetor und Fortschrittsmann und einen etwas anrühigen Mystiker, Reaktionär und Advokaten der Anti-Vernunft, — er bekam zu wählen, der gute Junge, zwischen den Mächten der Tugend und der Verführung, zwischen der Pflicht und dem Dienst des Lebens und der Faszination der Verwesung, für die er nicht unempfänglich war; und die Redewendung von der „Sympathie mit dem Tode“ war ein thematischer Bestandteil der Komposition. Nun hörte ich sie wörtlich aus dem Munde des Palestrina-Dichters. Und ohne jede Pointierung, durchaus improvisationsweise, wie es schien, und nur eben, um die Dinge beim rechten Namen zu nennen, hatte er sie hing gesprochen. War das nicht überaus merkwürdig! Um sein pathetisch-musikalisches Werk recht gründlich zu kennzeichnen, war dieser bedeutende Zeitgenosse mit genauer Notwendigkeit auf eine Formel meines ironischen Literaturwerkes verfallen. Wieviel Brüderlichkeit bedeutet Zeitgenossenschaft ohne weiteres! Und wieviel Ähnlichkeit in der Richtung der geistigen Arbeit ist nötig, damit zwei fern voneinander, in ganz verschiedener Kunstsphäre lebende Arbeiter im Geist sich, äußerlich zusammenhangslos, auf das gleiche Wortsymbol für ganze seelische Komplexe einigen!

„Sympathie mit dem Tode“, — ein Wort der Jugend und des Fortschritts ist das nicht. Ist es nicht vielmehr, wie ich sagte, Formel und Grundbestimmung aller Romantik? Und jenes schöne, wehmütig=schicksalsvolle Palestrina=Motiv, das wir nicht gleich zu benennen wußten, es wäre also das Motiv der schöpferischen Sympathie mit dem Tode, das Motiv der Romantik, das Schlußwort der Romantik? Der Sänger des Palestrina war derselbe, der in Basel als Evangelist in der Matthäus=Passion auf Romain Rolland so starken Eindruck machte. Bei Nacht an seinem Tische sah er ergreifender Weise dem Autor ähnlich: das bekenntnishafte Gepräge der ganzen Darbietung wurde dadurch vollkommen. Nicht sowohl um die Krönung der italienischen Kirchenmusik handelte es sich, sondern um den „letzten Stein“ zum Gebäude der romantischen Oper, um den wehmütigen Ausklang einer national-künstlerischen Bewegung, die mit Hans Pfitzner, seiner eigenen Einsicht nach, sich ruhmvoll endigt.

Ich will alles sagen, — das ist der Sinn dieses Buches. Der Komponist des „Armen Heinrich“, der „Rose vom Liebesgarten“ und des „Palestrina“, der bis zum Hochsommer 1914 sich um Politik den Teufel mochte gekümmert haben, der ein romantischer Künstler, das heißt: national, aber unpolitisch gewesen war, erfuhr durch den Krieg die unausbleibliche Politisierung seines nationalen Empfindens. Nach innen wie nach außen nahm er Stellung mit einer Entschiedenheit, die bei aller „Literatur“, bei allem kosmopolitischen Radikalismus nicht wenig anstoßen, nicht wenig Verachtung erregen mußte. Wahrhaftig, dieser Zarte, Inbrünstige und Vergeistigte nahm Stellung gegen den „Geist“, erwies sich als „Machtmensch“, ersehnte den kriegerischen Triumph Deutschlands, widmete demonstrativ, als die Wogen des U=Boot-Streites am höchsten gingen, ein Kammermusikwerk dem Großadmiral von Tirpitz; mit einem Worte: der nationale

Künstler hatte sich zum antidemokratischen Nationalisten politisiert. Wen wunderte es? Er war musikalisch-deutsch gewesen wie keiner; sein Instinkt, sein erhaltender Grundwille hatte aller künstlerischen „Demokratie“, allem europäischen Intellektualismus tief feindlich entgegengestanden; und wenn er gerade darum im Politischen ein fremdes Wesen hatte erblicken müssen, — es kam der Tag, wo sich erwies, daß einer bestimmten seelisch-geistigen Verfassung eben doch eine bestimmte politische Haltung latent innewohnt oder von weitem entspricht, die einzunehmen unter Weltumständen wie den gegenwärtigen niemand umhin kann. Kein christlicher Kosmopolitismus aber kann mich hindern, im Romantischen und im Nationalen eine und dieselbe ideelle Macht zu erblicken: die herrschende des neunzehnten, des „vorigen“ Jahrhunderts. Alle Zeitkritik verkündete vor dem Kriege das Ende der Romantik; der „Palestrina“ ist der Grabgesang der romantischen Oper. Und die nationale Idee? Wer wollte mit ganz fester Stimme der Behauptung widersprechen, daß sie in diesem Kriege verbrennt, — in einem Feuer freilich, so riesenhaft, daß noch in Jahrzehnten der ganze Himmel davon in Gluthen stehen wird? Das neunzehnte Jahrhundert war national. Wird auch das zwanzigste es sein? Oder ist Pfitzners Nationalismus, auch er, — „Sympathie mit dem Tode“?

Ich hoffe, daß dieser theatralische Exkurs zur Verdeutlichung dessen beigetragen hat, was ich unter „Jugend“ oder richtiger: unter „Jugendhaftigkeit“ verstehe. Es ist die unbedingte und optimistische Parteinahme für die Entwicklung, den Fortschritt, die Zeit, das „Leben“; es ist die Absage an alle Sympathie mit dem Tode, welche als letztes Laster, als äußerste Verrottung der Seele verneint und verdammt wird. „Ich habe die Gabe des Lebens,“ erklärt der Verfasser

jenes lyrisch-politischen Prosa-Gedichtes, das Emile Zola zum Helden hat, „denn ich habe die tiefste Leidenschaft für das Leben! — Was ist die Gabe des Lebens? Es ist die Gabe der Wahrheit... Alle Mächte der Wahrheit lieben, Wissenschaft, Arbeit, Demokratie... Seine Zeit lieben!... Wer heute nicht mit der Wissenschaft ist, lähmt sich selbst. Man ahnt gar nicht, was für eine unbezwingliche Kraft es einem Manne gibt, wenn er das Werkzeug der Zeit in Händen hat und mithilft zu der natürlichen Entwicklung der Tatsachen. Dann trägt es ihn. Er kommt so schnell und so weit voran, weil er die Leidenschaften seiner Zeit hat...“ Hier ist nicht allein das Wesen aller Geistestugend unübertrefflich gekennzeichnet, hier wird auch ihr persönlicher Lohn, ihr dulce utile aufgewiesen, — mit wieviel stolzer Dankbarkeit aufgewiesen! Gab es je eine begeistertere Umschreibung jener dreiteiligen Gleichung des klassischen Demokratismus: Vernunft gleich Tugend gleich Glück? Aus Vernunft ist man tugendhaft, schwört zur Fahne des Fortschritts, fördert als strammer Ritter der Zeit „die natürliche Entwicklung der Tatsachen“, verleugnet gründlich die Sympathie mit dem Tode, die einem von Hause aus vielleicht nicht fremd ist, und gewinnt so, sollte man sie ursprünglich nicht besitzen haben, die Gabe des Lebens, das heißt: man kommt so schnell und so weit voran...

Unzweifelhaft handelt es sich da um die Kunst, gesund zu werden. Aber das Problem der Gesundheit ist kein einfaches Problem, das Verhältnis von Gesundheit und Krankheit geht nicht auf in dem von Optimismus und Pessimismus, von Fortschrittstugend und Sympathie mit dem Tode. Schopenhauers Pessimismus war, persönlich genommen, sicher etwas Gesunderes, als Nietzsches dionysischer Optimismus, denn Schopenhauer, das Leben verneinend, erreichte ein Patriarchenalter, indes er die Flöte blies, und Nietzsche

Lebensbejahung ist als paralytische Euphorie aufs heillosste kompromittiert. So, wie gesagt, können die Dinge persönlich liegen, — wenn auch über den philosophischen Gesundheitswert von Optimismus und Pessimismus nichts damit gesagt sein mag. Ich komme aber, bei allem guten Willen zur Sachlichkeit, um das Persönliche nicht ganz herum. Nicht jedem ziemt von Natur das segensreiche Bündnis mit der Zeit und dem Fortschritt, nicht jedem steht demokratische Gesundheit recht wahrscheinlich zu Gesicht. Hat man breite Schultern und starke Zähne, heißt man Zola, Björnsterne Björnson oder Roosevelt, so mag sich eine harmonische Wirkung ergeben. Kam man aber ein wenig alt und nobel zur Welt, mit einem natürlichen Veruf zum Zweifel, zur Ironie und zur Schwermut; ist die Lebensröte, die man zur Schau trägt, hektisch oder angeschminkt, ist sie im Grunde — Aesthetizismus, dann hat die Sache ihr ethisch Anstößiges, ich kann das nicht übersehen. Es gibt etwas, was ich von jeher in meinem Herzen den „Verrat am Kreuze“ nannte. Und auch die Tugend, auch die „Demokratie“, auch die Voluptuosität politischer Schwunghaftigkeit bedeutet zuweilen nur dies: den Verrat am Kreuze.