

Bandämonium.

Von Miguel de Unamuno

Die biblische Geschichte beginnt mit der Legende von Gott, der Schlange, Eva und Adam. Die geläufige Auslegung und selbst die der Heiligen Väter und der Kirche sieht in der Erbsünde die Verjüngung des Fleisches, im Gegenzug jedoch zum klaren Sinne des Wortlautes: „Ihr werdet sein wie Gott, das Gute wissend und das Böse.“ Denn der Baum der Erkenntnis ist ein anderer als der Baum des Lebens. Das will sagen, daß mit dem Sündenfall der Fortschritt und die Geschichte der Wissenschaft begonnen haben. Aber das Volk und die Heiligen Väter fühlten — richtiger als sie es verstanden — daß die Wissenschaft von der Libido, die das Leben des Fleisches verewigt, herkommt.

Das persönliche Bewußtsein — wir kennen kein anderes, und selbst den Traum eines Universalbewußtseins haben wir zur Persönlichkeit Gott gemacht — lebt im Fleisch. Und wir lieben die individuelle Persönlichkeit, um uns im Fleisch zu verewigen. Wir wollen in unserm Kinde leben, in seinem Fleisch, aber auch in seiner Seele, in seiner Erinnerung und in der Erinnerung der andern. Und im Erinnern Gottes. Der zweite Akt in der Tragödie des biblischen Anfanges der Geschichte ist der Brudermord von Kain. Dieser tötet seinen Bruder nicht aus einem ökonomischen Motiv — obgleich man auch als Grund der Tat den Kampf zwischen dem Ackerbauer und dem Hirten betrachten kann. — Er tötet ihn aus Lust, deren Macht Herodot schon erkannt hat, er tötet, weil er Abel um dessen Stelle im Gedächtnis Gottes beneidet. Der arme Kain — Byron hat das tief gefühlt — hatte Furcht vor dem absoluten geistigen Tod. Abel tötete Kain, Abel mordete seine Idee, die Idee Kains im ewigen göttlichen Bewußtsein. Abel tötete seine Persönlichkeit. Wir bleiben weit entfernt von der materialistischen Geschichtsauffassung eines Karl Marx! Vielleicht kommen wir mit der biblischen Legende der historischen Auslegung der Geschichte näher; denn die Geschichte ist Erinnerung, und Erinnerung ist individuelles Bewußtsein und so das Fundament der Persönlichkeit.

Wir haben vielleicht eines der größten dichterischen Symbole der Eequalität, der Libido und vielleicht auch — wer kann das wissen? — der Wissenschaft in Don Juan, der mit Don Quixotte und Sancho Panza der Beitrag ist, den wir, die Spanier, der lebendigen fliegenden Philosophie außerhalb aller philosophischen Systeme der Menschheit — der menschlichen Philosophie gegeben haben.

Don Juan sucht die Frau nicht, oder besser die Frauen, um das Fleisch zu verewigen, er sucht nicht das „Ewig Weibliche“, um Kinder zu zeugen. Don Juan, der Sünder, sündigt nicht um das Fleisch zu retten und selbst nicht — ich bin dessen gewiß — wie Tristan und Isolde um des delectatio morosa willen, wie der heilige Thomas von Aquino gesagt hat. Er will sich mit seinen Eroberungen einen Namen machen, damit er in der Geschichte lebe. Es gibt für ihn nur die eine Welt. Im Grunde dieselbe wie für den heiligen Paulus und für den heiligen Franziskus von Assisi. Don Juan, gleich Adam und Kain, will im Bewußtsein der Andern weiterleben, will die Erinnerung an sich vor dem Erlöschen bewahren, will seine geschichtliche Persönlichkeit retten. Die Geschichte ist ein Theater. Don Juan ist die tiefste theatralische Persönlichkeit. Nach Homer, dem Sänger des geschichtlichsten und theatralischsten Volkes der Erde — das will heißen des tragischsten — ließen die Götter den Kampf unter den Menschen zu, damit der Gesang entstünde.

Don Juan ein Materialist? Niemals! Weder im Sinne von Hobbach, von Büchner, noch im

Sinne von Marx. Don Juan war ein Idealist, und er lachte, er lachte wie die Atome von Demokrit im leeren Raume lachten, während die pinakurschen Träume der Schatten Heraklits im Strome des Lebens weinten.

Man will im Fleisch und im Gedächtnis des Nachkommen leben und man will sich vor allem im Fleisch und Gedächtnis Gottes verewigen. In Gott haben wir eine Art mystisches Leben über der Geschichte. So war das Mittelalter. Es ist der Glaube eines materialistischen Spiritualismus, und seine paradoxe Tragik heißt: das Volk fleischlichen Genüssen hingegeben und der Furcht vor der Hölle versessen.

Die Renaissance bricht an mit ihren großen Entdeckungen: Kolumbus, Kopernikus! Aber wie Leopardi sang: ah! ah! che conosciuto il mondo non cresce. anzi si scema. Man sagt, daß die Renaissance und ihre älteren Töchter, die Reformation und die Gegenreformation — zwei Zwillinge, von denen die eine mit Luther, die andere mit Loyola verheiratet war — das Individuum entdeckt haben. Adam wiederentdeckt, Kain und Don Juan! Und man fragte sich, ob die Sterne beobachtet seien, ob es individuelles Bewußtsein in den Sternen gebe, ob sich dort oben Menschen befänden? Das war Humanismus, daß man das Universum zu vermenschlichen suchte, um den Menschen zu „universalisieren“. Die Epoche der Bildung großer Nationalitäten begann und mit ihnen die großen Gegenätze.

Und Don Juan? Ueberall findet man ihn! Und besonders im Kino. Durch die Unterschlagung seines Namens hat er an Bedeutung gewonnen. Don Juan ist nicht Literatur, nicht Wortgeflügel, Don Juan ist nicht ein männlicher Begriff, er ist ein „Sprachlicher Mann“, er ist ganz theatralisch — theatron heißt Vision, sichtbare und auch musikalische Kontemplation Mozart hat das gewußt. Don Juans Kunst ist keine Literatur, sie ist Musik — Tolstoi hatte es erfahren — sie ist Kino. Und: es ist die Musik, es ist das Kino, die heute herrschend hervorragen.

Und im tiefsten Grunde? Lenin nannte die Religion Opium für das Volk. Aber das Volk rächt sich. Es verwandelt den Volksgewissens in eine Religion, es macht aus Lenin einen Gott. Denn das Volk kann nicht ohne Opium leben! Das Volk ist Faust Und wir sehen Don Juan in der Masse von Mephistopheles Das ist die Ueberwindung der Libido und der Wissenschaft, durch die sich der Mensch ein unsterbliches und ewiges Gedächtnis rettet.

Anmerkungen.

Von E. F. Ramuz

Bei der Ausarbeitung dessen, was man ein Kunstwerk nennt, darf die Schönheit nicht als gesonderter Bestandteil hinzukommen, sie darf nicht hinzugefügt werden wie Zucker bei der Zubereitung einer Süßspeise, sie darf nicht von außen her in berechneten Mengen nach und nach der Masse einverleibt werden. Zu viele Künstler neigen dazu, solches zu glauben Sie kommen mit einem hübschen Bild, da mit einem Weivort, dort mit einem Vergleich, und glauben so ihrem Werk ein Schönheitsgewand, wie ein Weivort hinzuzufügen zu können; aber im besten Fall entsteht nur eine Verzierung. Die Schönheit ist keine Vergabe, sie muß ganz im Gegenteil aus der Masse selbst entstehen, aus dem Eigenwesen der Masse, die Schönheit ist kein Ziel, sie ist ein Resultat. Sie belohnt nur den, der sie absichtslos liebt und der sich ihr in jenen tieferen Arten hingibt, denen sie selbst verbunden ist, als da sind: Mühsamkeit, Ordnung, Genauigkeit, Aehnlichkeit. Das wirkliche Kunstwerk erlaubt in seinem Kern dem Künstler nur solche Erwägungen und kennt nur an der Peripherie jene Phosphoreszenz, die man Schönheit nennt. Die Stoffe, aus denen sie gemacht ist,

Zeit an der Veränderlichkeit der Gesinnung des Papstes und an dem Prozeß mit dessen Erben vom Hause Rovere gelegen haben, gewiß aber auch an Michelangelo selbst. Es ist menschlich, daß bei beachtlichen Reichen von analogen Bildungen der Künstler ein paar Motive mit vollem Feuer ergreift und durchführt, dann aber allmählich seine Teilnahme schwinden fühlt und das weitere Barrieren innerhalb eines gegebenen Typus als eine Last empfindet, nachdem der Anfang eine Sonne gewesen und nachdem er sich reichlich für alles übrige versehen geglaubt hat. Michelangelo aber wollte vor allem in seine Wiederholungen verfallen, wie uns Vasari (XII., S. 278) versichert: nè ha mai fatto cosa alcuna d'ella sua. che riscontri l'una con l'altra, perchè si ricordava di tutto quello che aveva fatto.

Den Mosaik, die einzige ausgeführte von den großen Statuen, welche über dem Unterbau thronen sollten, mußte man vor allem in derjenigen Unterlicht betrachten können, für welche ihn der Meister geschaffen hatte (die Plinthe gegen fünf Meter über der Erde) und nicht in der jetzigen, zwar für die Betrachtung bequemem, aber viel zu niedrigen Aufstellung an dem Denkmal zu S. Pietro in Vincoli. Ein zweckmäßig aufgestellter Abguss könnte hierüber alle Aufklärung gewähren. Die Ausführung wird gegenwärtig früh angesehen, nicht lange nach den gemalten Propheten der sizilianischen Kapelle. Im allgemeinen Charakter hat nicht mehr zu überragende Bild eines urweltlichen Volksgewaltigers (eher als eines Geseßgebers), wurde die Statue, als sie endlich (1545) ihre Stelle einnahm, sofort als Moses anerkannt von den römischen Juden, welche jeden Sabbat mit den ihnen hingepilgert kamen. Die Behandlung im einzelnen wird zum Vollkommensten gerechnet, was die neuere Kunst erreicht habe, wenn gleich auch hier Rücksichten auf den Marmorblock nicht ganz zu verkennen sind. Das Momentane, welches stets auf die Entrüstung wegen der Unbeugung des goldenen Kalbes bezogen worden ist, hat dann auf andere Künstler eingewirkt, so daß einige Zeit kaum mehr eine ruhig stehende Idealstatue gebildet wurde. Man sehe Jacopo Sansovinos vier Evangelisten im Chor von S. Marco zu Venedig. In völlig unkritischer Zeit hat man freilich Werke, welche irgendwie einen großen Eindruck machten, ohne weiteres dem Michelangelo zugeschrieben, und so hieß es z. B.: von dem ganz ruhig stehenden S. Gregor dem Großen (in der Cappella di S. Barbara bei S. Gregorio in Monte Celio), derselbe sei von Michelangelo entworfen und von Nic. Cordieri nur vollendet. Es ist eine gute Statue mit würdevollem und gemüthlichem Haupt, aber in der ganzen Behandlung, zumal im Gewand, so entfernt als möglich von dem großen Meister, dessen Vorzüge nach ganz andern Seiten hin gelegen hatten.

Bei diesem Anlaß wäre auch die Frage über die Publizität der fertigen und halbfertigen Statuen des Julius-Graves wenigstens aufzuwerfen. Die beiden Schiabi des Louvre, welche Michelangelo dem Roberto Strozzi überlassen hatte, mögen von frühe an der Kenntnis italienischer Künstler entzogen worden sein; Strozzi verkaufe sie an Franz I., welcher sie in der Folge dem Comarato Montmorency schenkte, und dieser nahm sie in sein Schloß Couen. Wann und wo sind dann jene Verflohenen in der Grotte beim Palazzo Pitti zum ersten Male zum Vorschein gekommen? Wie frühe aber bekamen Künstler vor allem den Moses zu sehen? und befand sich derselbe bisher in der Verwahrung des Meisters? oder in der des Hauses Rovere? Zugänglich für jedermanns Kunde blieben doch lange Zeit nur die Pietà, der David und das Gewölbe der sizilianischen Kapelle.

Kommerells Buch steht in resolutem Gegensatz zu der Literaturbetrachtung, die die Ideenerlebnisse der Dichter isoliert und ohne die menschlichen Beziehungen als Blickfeld bevorzugte. Freilich kann die tiefste Geisteswirkung und Geistesübertragung ohne diese idealistische Betrachtung nicht erfasst werden, besonders wenn es nicht nur Morgenluft witternde und überwallende Jünglinge der Klassik, nicht nur die Gärung, sondern die hohe Zeit der Klärung der Männer in die Anschauung zu bannen gilt. Doch darf sich Kommerell auch die der Klassik typischen Grundgesinnungen, die Verehrung des großen Menschen und den Drang zum Bündnis des Edlen mit dem Edlen berufen; wir lassen sie in die zwei stürmischen Sätze: „Es ist eine Vollst, einen großen Mann zu sein“ (Goethe) und „Ein Mensch, den die Sonnennähe eines großen Menschen nicht in Flammen und außer sich bringt, ist nichts wert.“ (Jean Paul.)

Wir sehen Kommerell mitgerissen von der Gefühlswelt der klassischen Zeit, oder sagen wir vorsichtiger, von dem Pendelschlag des Gefühls im Wort der Dichter, denn manchesmal sind wir vom Zweifel befallen, ob den herrlichen Hyperbeln das Lebensgefühl der Realität auch entsprochen habe. Kommerell zweifelt nicht. Er sieht in seinem geschichtlichen Bilde Ideen in Leiber zurückgebannt, und keinen der Großen von etwas anderem auf der Welt stärker bezogen als von der umprägenden Macht des Geist- und Seelenträgers, der den andern bis in den Wirbel seines Seins erschüttert, zur Hochbeglückung oder zum Grauen. Die Frauen der Klassik werden in diesem Werk kaum aufgerufen, nicht einmal zum himmlischen Rosenleuchten ins irdische Leben. Das Liebesleben der Klassiker ist zudem von Allovenspionen genugsam erspäht und in Büchern die Beute zerkrümelt worden. Das

Werk Kommerells verhehlt seine Einseitigkeit nicht, doch sagt es die Klassik an ihren tiefsten Wirkungen in der Geistesphäre. Man wird ja auch das Beslanglose oder Unerbauliche eines klassischen Familienlebens nicht mehr mit bürgerlichem Bedauern glossieren.

Die Art, wie Kommerell seine Literaturgeschichte der heroischen Ebene begreift, wird empfindliche Leser bestricken; denn er schreibt eine glanzvolle Sprache, der keine Mühsal anzumerken ist, und dies nicht nur, wenn ihn der schöne Gegenstand beirrt, etwa in den bezaubernden Bildern des Paars: Carl August — Goethe oder Herder und Jean Paul, der Jean Paulschen Paare —, sondern auch in den schweren Partien, wo es galt, die Wegspur des Verschwörers Schiller bis zur Anerkennung der Goetheischen Gesellichkeit zu verfolgen. Es ziemt sich nicht, in einer ersten Anzeige gegen eine so alle Zeichen des Außerordentlichen tragende Darstellung Einwände zu erheben, wie dieses Buch sie von der Seite befremdeter Forschung erfahren wird. Die Schönheit und das wahrhaftige Kunstwerk eines solchen Buches wird sie nicht antasten können. Wir wollen darum auch dem Autor selbst das letzte Wort lassen, weil es höchster Werbung fähig ist und den Kern des Ganzen willig hergibt, daß das Leben reicher als die Werke war. Vielleicht könnten solche Aspekte ein der Klassik entfremdetes junges Geschlecht wieder gewinnen. Hier sehe der Schluß des Goethe-Schiller-Kapitels:

„Die Seelen sind weiter als die Begriffe, mit denen sie ihr Erleben ordnen, sie sind oft weiter als alle Werkspuren die sie gelassen. So hat Schiller wie sehr auch einzelnes vorzuehnd an einzelem vorübergehend zuvörderst den Mann umfaßt mit der in ihm gegenwärtigen Unendlich-

keit von Kräften... und selbst wo er nicht sagte, hat er noch durch aneifernde Liebe schaffen helfen. Es war ein Verhängnis dieser Berbezeit, daß unsre Großen mit dem ganzen stolzen Adel ihrer Gestalt nur bruchstückweise und verstreut in den Wertgebilden enthalten sein konnten — der Mensch blieb größer als seine größte Schöpfung — und daß vom wirklichen Kampfspiel, von den Bewegungen der Geister gegeneinander nur selten oder abgeschwächte Spuren zeugen... das Leben blieb reicher als das reichste Wort. Das Zusammenreffen zweier Führergehalten und ihre Vereinigung ist ein Stück Ursgeschichte der deutschen Seele... die dichterische Ueberlieferung der diesem Vereine entstammt, ist der folgenreichste Abschnitt unserer Bildungsgeschichte. Drum nähren wir den fragwürdigen Besitz einer albeobachtenden Neuzeit: das Wissen um die Person, zum Guten, indem wir aus Fäden des Lebens und Fäden des Wertes weiterweben an dem, worin alle Geschichte sich vollendet: an der Legende. Bis heute blieb unser Heldenerlebnis geistig... so muß jeder Deuter beharrlich den Buchstaben befragen bis die Heldentat — die unerfessliche Habe eines Volkes — greifbar hervortreten und vor uns ihre im Werke verschwiegene Bünde Siege und Taten vollziehen.

Goethe hat auch diesem Geseß Rechnung getragen. Keinem war das Festhalten der Fäden um ihrer selbst willen verhasster als ihm... aber er fühlte, daß sein Werk, das Werk des Jahrhundertdichters, einer Ergänzung bedürfe. Denn er hatte mit der Achtung vor jedem Sittenerbe, sofern es noch ein getakeltes Menschum verburgt, sein Schaffen abgetönt nach dem gedämpften Farbkreis der Mitwelt. Damit aber der vollständige Umriß der einzigen Gestalt den Spättern bewahrt