

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Karlsruher Tagblatt. 1843-1937 1916

7.5.1916 (No. 19)

Die Pyramide

Sonntags-Beilage des Karlsruher Tagblatts.

Nr. 19

Karlsruhe, Sonntag, 7. Mai

1916

Die Schöpfung des Bodensees.

Von Gustav Schwab.

Als Gott der Herr die dunkeln Kräfte
Der werdenden Natur erregt,
Und zu dem schöpferischen Geschäfte
Die Wasser und den Grund bewegt:
Und als sich nun die Tiefen senkten,
Die Berge rückten auf den Platz,
Die Eb'nen sich mit Bächen tränkten,
In See'n sich schloß der Wasser Schatz:

Da schuf sich auch die Riesenkette
Der Alpen, ihrer Täler Schloß,
Da brach der Strom im Felsenbette
Aus seinem Eispalaste los.
Er trat heraus mit freud'gem Schrecken,
Er waltet hell ins off'ne Land,
Und ruht in einem tiefen Becken
Als blauer See mit breitem Rand.

Und fort von Gottes Geist getrieben
Wagt er hinab zum jungen Meer,
Doch ist sein Ruhesitz geblieben,
Und Wälder grünen um ihn her;
Und über ihm hoch ausgebreitet
Spannt sich der heiter'n Lüfte Zelt,
Es spiegelt sich, indem sie schreitet,
Die Sonn' in ihm, des Himmels Hjel.

Und wie nun auf den weiten Auen
Des ersten Sabbats Ruhe schlies,
Lief sich der Bote Gottes schauen
Im lichten Wolkenkranz und rief.
Da scholl gleich donnernden Posaunen
Des Engels Stimme durch den Ort,
Es horchten Erd' und Flut mit Staunen
Und sie vernahmen Gottes Wort:

„Gefegnet bist du, stille Fläche,
Vor oielem Land und oielem Meer;
Ja rieselt fröhlich nur, ihr Bäche,
Ja, ströme, Fluß, nur stolz einher!
Ihr füllet euch in einen Spiegel,
Der große Bilder bald vereint,
Wenn einer, der der Allmacht Siegel
Trägt auf der Stirn' — der Mensch, erscheint.

Doch weht und wirkt im innern Grunde
Der schwerarbeitenden Natur
Das Wort aus ihres Schöpfers Munde,
Sie folgt der vorgeschriebnen Spur.

Erst lebt ein dumpf Geschlecht, vergessen
Sein selbst, im Walde mit dem Tier;
Dann herrscht ein Fremdling, stolz, vermessen,
Ein Sieger mit dem Schwerte hier;
Er zimmert sich den Wald zu Schiffen
Er öffnet Straßen, baut das Haus;
Dann hat ihn Gottes Hand ergriffen,
Und schleudert ihn zum Land hinaus.

Und führt den Stamm mit gold'nen Haaren,
Mit blauem Aug', ans Ufer her;
Der hat noch nichts vom Herrn erfahren,
Sein Gott ist Eiche, Fluß und Meer.
Doch schläft im tüchtigen Gemüte
Noch unerwedet des Ew'gen Bild,
Ein Strom der höchsten Kraft und Güte
In seinen vollen Adern quillt.

Der Himmel wird ihm Boten senden,
Die sagen ihm von Gottes Sohn,
Die bauen mit getreuen Händen
In dichten Wäldern seinen Thron.
Dort wird das Licht des Geistes leuchten,
Von dorthier der Erkenntnis Quell
Der Erde weites Feld besuchten,
Dort bleibst im tiefen Dunkel hell.

Dann werden sich die Haine lichten,
Wie sich der Menschen Herz erhellt,
Dann prangt ein Kranz von gold'nen Früchten
Um dich, du segensreiches Feld,
Die Rebe strecket ihre Ranken
In deinen hellen See hinein,
Und schwerbelad'ne Schiffe schwanken
In reicher Städte Häfen ein.

Und die des höchsten Krone tragen,
Statthalter seiner Königsmacht, —
An diesen Ufern aufgeschlagen,
Sonnt oft sich ihres Hofes Pracht.
Und Völker kommen aus dem Norden
Und aus dem Süden, See, zu dir!
Du bist das Herz der Welt geworden,
O Land, und aller Länder Zier.

Von Licht verklärt, von Nacht umhüllt,
Sein bleibt das Wasser, sein das Land,
Und was verheissen war, erfüllt
Der Zeiten Gang auf Flut und Strand.

Drum sind dir Sänger auch gegeben,
Zween Chöre, die mit deinem Lob
Die warme Frühlingsluft durchbeben,
Wie keiner je sein Land erhob.
Das eine sind die Nüchternen,
Auf Wipfeln jubelt ihr Gesang,
Das andre sind in hohen Hallen
Die Ritter mit dem Harfenklang.

Wohl ahnst du deinen Ruhm, du wallest
Mit hochgehob'ner Brust, o See!
Doch daß du dir nicht selbst gefallest,
Vernimm auch deine Schmach, dein Weh!
Es spiegeln sich die Scheiterhaufen
Der Märtyrer in deiner Flut,
Und deine grünen Ufer traufen
Von lang vergoff'nem Bürgerblut.

Sei nur getroßt! du bühest wieder,
Du wischest ab die Spur der Schmach,
Und große Sagen, süße Lieder,
Sie tönen am Gestade nach.
Zwar dich verläßt die Weltgeschichte,
Sie hält nicht mehr am Uferstrand
Mit Schwert und Wage Weltgerichte,
Doch stillen G'nügen wohnt am Rand.

Der Hauch des Herrn treibt deine Boote,
Dein Neß soll voll von Fischen sein,
Dein Volk nährt sich vom eignen Brote,
Und trinkt den selbstgepflanzten Wein.
Und unter deinen Apfelbäumen
Wird ein vergnügt Geschlecht im Glück
Von seinem alten Ruhme träumen:
Wohlan, vollende dein Geschick!

Der Engel sprach's, der Sabbat endet,
Der Schöpfung Werktag hebt sich an,
Es rauscht der See, die Sonne wendet
Ihr Antlitz ab, die Wolken nah'n;
Die Stürme wühlen aus den Schlünden
Den trüben Schlamm ans Licht herauf,
Der Strom hat Mühe sich zu münden,
Und sucht durch trägen Sumpf den Lauf.

Inhalt: Die Schöpfung des Bodensees. Von Gust. Schwab.
— Schiller und die Oper. Von Emil Vanderstetten. — Das
Schloß in Bruchsal. Von Wilhelm von Scholz.

Schiller und die Oper

(zum 9. Mai)

von Emil Vanderstetten (Stuttgart).

„Man wirft mir oft meine Unempfänglichkeit für Musik vor, aber ich fühle recht, daß es wohl auch die Schuld der Musik gewesen sein mag, daß ich ungerührt blieb —“, das sind Schillers Worte, die er Freunden gegenüber nach Anhören der ersten Oper Ritter von Gluck, welche ihn in Entzückung versetzte, äußerte. Und Caroline von Wolzogen schreibt in ihren Erinnerungen: „Die Musik wirkte nur dunkel auf ihn; er hatte sie nie geliebt, aber er sagte, daß sie

keine dichterischen Stimmungen angenehm belebe.“ Da Schiller selbst keine Musik betrieb, so wäre er eigentlich nicht das, was man gemeinhin musikalisch nennt, aber wie stark empfand er die Macht der Musik, wie ungemein empfänglich war er für dieselbe, mit welcher jubelnder Begeisterung hat er die göttlichsten der Künste in seiner Kunst besungen! Manche seiner Poesien gleichen wahren Hymnen für die Verherrlichung der Musik, wir erinnern nur an das Jugendgedicht Schillers „Laura am Klavier“.

Berner an das herrliche Lied einer späteren Periode „Von der Nacht des Gesanges“:

„Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widersteht?“ —

Und welche wahrhaft heilige Ehrfurcht vor der Nacht liegt in den Worten:

„So rafft von jeder eiteln Würde
Wenn des Gesanges Ruf erschallt.

Der Mensch sich auf zur Geisterwürde
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen,
Ihm darf nichts Irdisches sich nahen,
Und jede andre Macht muß schweigen,
Und kein Verhängnis fällt ihn an;
Es schwinden jedes Kummers Falten,
So lang des Liebes Zauber walten."

Des Dichters eigenstes Ich ging in der Musik auf, sein innerstes Wesen war dieser Kunst verwandt, und so bleibt er, wenn wir das Wörtchen „musikalisch“ im weiteren und tiefsten Sinne nehmen, doch der musikalischste unserer Dichterheroen, weil er eben der idealste ist, weil er — wie die Musik selbst — zu den zarresten Fasern unserer Herzen spricht, in die tiefsten Tiefen unseres Gemütes greift. „Was unserem Dichter in allen Künsten als oberster Grundsatz und höchstes Vorrecht gilt, nie die nackte Wahrheit, sondern immer das Ideal, den Kern, das Wesen der Dinge zu geben“, sagt H. Schütz, „das begegnet ihm in der Musik in höchster Potenz. Sie ist ihm die Kunst, die am wenigsten die Natur unter allen Künsten nachahmt, das Gegebene wiedergibt, sondern Neues schafft und immer Neues hervorhebt aus den Tiefen des Gemüts. Sie bedarf keines Vorbilds aus der Natur, keiner Anlehnung an die Tatsachen, an die Erscheinungswelt. In ihr waltet freier als in irgend einer anderen Kunst die Phantasie:

„Alles wiederholt sich nur im Leben;
Ewig jung nur ist die Phantasie.
Was sich nie und nirgend hat begeben,
Das allein veraltet nie.“

Die Musik ist die ideale, freie, nicht an das Sichtbare gefesselte Kunst und darum dem Dichter der Ideale und der Freiheit so besonders sympathisch, weil ihm wesensverwandt.

Schillers Interesse an der Musik mag wohl schon in seiner frühesten Jugend geweckt worden sein; die Opernaufführungen in Ludwigsburg am Hofe Herzog Karls von Württemberg, des ferneren seine persönliche Mitwirkung in den bedeutendsten musikalischen Aufführungen der Carlsschule, endlich aber sein freundschaftlicher Verkehr mit seinen Akademikern, vor allem dem späteren Musikus Streicher und dem Stuttgarter Komponisten K. R. Zumbsteeg mögen in dem jungen Schiller die ersten musikalischen Anregungen hervorgerufen haben, denen dann später seine Charlotte, die musikverständige Gattin, weitere Nahrung gab. Sie sang zum Spinnet einfache Lieder, und Schiller selbst gesteht, daß er sich durch ihre Musik gerne zu dichterischen Arbeiten stimmen ließ.

Daß die Phantasie Schillers von den Opern-Vorstellungen am Herzoglichen Hofe, welche zumeist von reisenden italienischen Gesellschaften, weniger von einheimischen Kräften bestritten wurden, die lebhaftesten Eindrücke gewann und in ihm den Wunsch nach einer eigenen Operndichtung zeitigte, steht außer Zweifel. Sein Freund Streicher selbst berichtet, daß Schiller bereits 1779 sich lebhaft mit dem Gedanken der Bearbeitung der Ovidischen „Semele“ zu einem Opern-Libretto, betitelt „Lyrische Operette in zwei Scenen“, beschäftigte. Die Oper war, meint Streicher, so großartig gedacht, daß, wenn sie aufgeführt werden sollte, alle mechanische Kunst des Theaters damaliger Zeit nicht ausgereicht haben würde, um sie gehörig darzustellen. Ein Brief Körners an Schiller, datiert 24. Dezember 1787, enthält u. a. die Worte: „Daß Du aus dem Oberon eine Oper machen willst, behagt mir nicht. Warum nicht selbst ein Sujet erfinden? Mich denkt immer, daß Du in der Idee des Ganzen und der dramatischen Anordnung glücklicher sein würdest, als in Ausarbeitung der einzelnen Stücke nach dem Wunsche des Musikers.“ Schiller hatte also wirklich die Absicht, Wielands Oberon zum Sujet seiner Operndichtung zu machen, und daß ihn der Gedanke an die Verwirklichung seines Planes nicht ruhen ließ, davon zeugt eine Stelle in einem Briefe an Jffland, die lautet: „Herr Pauli hat mir wegen einer großen Oper gesprochen; ich hätte längst auch Lust zu einem solchen Unternehmen gehabt, aber wenn ich mir den Kopf zerbreche, um von meiner Seite was rechtes zu leisten, so möchte ich freilich auch gewiß sein können, daß der Komponist das Gehörige leistet. Eine Tragödie kann auch für sich selbst, unabhängig von dem Talent der Schauspieler, etwas sein, keine Oper ist nichts, wenn sie nicht gespielt und gesungen wird.“

Interessant ist der Brief an Goethe vom 20. Dezember 1797; Schillers Worte in demselben geben uns einen Beweis dafür, wie sehr und erhaben er über die Oper dachte; mit welcher Liebe und edlem Feuer er immer noch seinem Lieblingsgedanken, eine deutsche Oper zu schaffen, „immer ein gewisses Vertrauen zur Oper, daß aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes des Trauertitel in einer edlern Gestalt sich loswickeln sollte. In der Oper erlöst man wirklich jene servile Naturnachahmung und obgleich nur unter dem Namen von Indulgenz, könnte sich auf diesem Wege das Ideale auf das Theater stellen. Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freiere harmonische Reizung der Sinnlichkeit das Gemüt zu einer schönen Empfängnis. Hier ist wirklich auch im Pathos selbst ein freies Spiel, weil die Musik es begleitet und das Wunderbare, welches hier einmal geduldet wird, mußte notwendig gegen den Stoff gleichgültiger machen.“

Bemerkenswert ist auch folgende Stelle aus einem Briefe Karl Friedrich Zelters, des Direktors der Berliner Singakademie, vom 16. März 1803: sie bezieht sich auf Schillers Anregung einer Komposition zu den Chören in der „Braut von Messina“:

„Die Vermischung des Gesangs mit der Rede scheint mir sehr schwierig, wenn sich nicht eins an dem andern hart stoßen soll. Die

Schauspieler werden den ganzen Auftritt des ersten Akts in einem angewiesenen strengen musikalischen Takte sprechen müssen, dem eine bloß modulatorische Musik untergelegt werden mußte, damit das Ohr schon an musikalische Töne gewöhnt ist, wenn der Chorus singend eintritt. Jetzt kann ich nicht deutlicher sein, weil ich wirklich selber noch nicht weiß, wie sich diese Idee praktisch realisieren lassen wird. Aber das neue Genre könnte eine Schule werden für die Rezitation der Schauspieler, die einen wohlthätigen Einfluß auf Vortrag aller Verse haben müßte. Hier zu Lande wäre dies gar nicht zu bewerkstelligen, der Hezereien wegen. Es wäre nur, nach unendlichen Versuchen, auf einem Theater möglich, wie das Ihrige ist.“

Goethe sprach einmal über Schiller die Worte aus: „Nichts Gemeines berührte er, ohne es zu veredeln“ und ebenso dachte Schiller vom wahren Wesen der Musik, „sie segnet und adelt, wo sie, die Göttliche, unter uns Menschen tritt.“

„Wohin die laute Freude eilet,
Wohin der stille Kummer flieht,
Wo die Betrachtung denkend weilet,
Wo er des Glends Tränen sieht,
Wo tausend Schrecken auf ihn zielen,
Folgt ihm ein Harmonienbach.“

Eine Operndichtung hat uns Schiller freilich nicht hinterlassen, aber in fast jedem seiner herrlichen, unsterblichen Werke verspüren wir den Hauch der göttlichen Musik, ihre nie versagende Treue zu ihrer himmlischen Schwester, der Dichtkunst. Wie Beethovens Musik zum Egmont, so ungefähr mag sich früher Schiller die Musik zu seinen Dramen gedacht haben. Von seinem Jugendwerk, den „Räubern“, angefangen, bis hinaus zum „Demetrius“-Fragment, finden wir die Musik in jeglicher Form. Die in Schillers Dramen eingestreuten Lieder leben heute auch in Tönen in aller Munde. Wie lieblich-rührend spricht nicht das Lied des kleinen Tell:

„Mit dem Pfeil dem Bogen“

zu unserem Herzen? Wie „musikdramatisch“ ist die Schlussszene nach Gessler's Tod, der Auftritt der barmherzigen Brüder gedacht! Und welch' grandiose Musik aus Himmelsphären mag in dem Dichter des Tell geklungen haben, als er seine Forderung an die Regie zum Abschluß der Müllszene in den Worten niederschrieb: „Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in größter Ruhe abgehen, fällt das Drachener mit einem prachtvollen Schwingen ein; die leere Szene bleibt noch eine Zeitlang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen.“ Hier ist der volle Stimmungszauber des „tönenden Schweigens“ und zugleich wird, wie ein Sinnbild freieitlicher Morgenröte, über der hehren Einsamkeit der Bergwelt „tönend der neue Tag geboren“ (Goethe). Dieses Tönen im Schweigen — überkommt es uns nicht wieder in den Schöpfungen des unserem Schiller geistesverwandten Richard Wagner, in seinen allen und jeden Opern-Effekten abholden Tondichtungen. Und nun begreifen wir auch, warum unserem Dichter, den sein Leben lang „bis an des Reichs höchste Sterne der Entwärfe Flug erhob“, der Gedanke zur Schaffung einer Operndichtung wieder verloren ging. „Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt“, schrieb Cornelius 1807, „desto mehr bedarf er der Musik. Läßt er nicht durch Einführung wechselnder lyrischer Masse, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der Jungfrau, in Maria, in Tell, in der Braut von Messina die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung seiner Schöpfungen erkennen?“

Goethe und Schiller hatten „die Musik eben im Bedürfnis, in der Ahnung“. (R. Wagner.) „Durch immer reinere Formen, rein're Töne“ sollen wir uns im Genuß der Musik — so verlangt es der Dichter — hinauf führen lassen zu dem wahrhaft Idealen, Schönen, „daß die Musik uns zur Jakobsleiter“ werde.

„Der Töne Macht, die aus den Saiten quillet,
Du kennst sie wohl, du übst sie mächtig aus.
Was ahnungsvoll den tiefen Busen füllet,
Es spricht sich nur in meinen Tönen aus.
Ein holder Zauber spielt um deine Sinnen,
Ergieß ich meinen Strom von Harmonie'n,
In süßer Wehmut will das Herz zerrinnen,
Und von den Lippen will die Seele flieh'n,
Und seh' ich meine Leiter an von Tönen,
Ich trage dich hinauf zum höchsten Schönen.“

Das Schloß in Bruchsal.

Von Wilhelm von Scholz.*)

Der erste Eindruck, wenn man in das Vestibül des Bruchsaler Schlosses eingetreten ist und vor dem in einem breiten Rund hinaufgebauten Treppenhause gefesselt steht — die lebendige dreidimensionale Gliederung, die uns magnetisch in sich hineinzieht, erst zu greifen — ist das von aller historischen Erinnerung, aller stilistischen

*) Aus „Reise und Einkehr“ von Wilhelm von Scholz. Verlag Friedrich Andreas Perthes N. G., Gotha.

Zeitkultur unabhängige, reine Erlebnis: Raum. Raum, dessen seelisch-sinnliche, unbeschreibliche Wirkung nur der Musik zu vergleichen ist, die ihn, in ihm wohnend, ins Leben aufzulösen scheint. Raum, hier wie in köstlichem Gefäß die Seele seines Schöpfers tragend und also lebendig, mit Persönlichkeit, uns umhauchend. — Und die vielfältigen, reichen, nachwirkenden Eindrücke, mit denen man aus dem Gartensaal in die weit ins Land sich ziehende, jetzt von der Bahn durchschnitene Parkallee hinaustritt, wenn man die goldenen Gemäckerreihen durchschritten hat, sind die starken Gefühle eines zeitlich bestimmten und befangenen Lebens, ausgehend von seinem Gewand, dem Stil. Stil als Schale! Er wirkt in unserem Geiste wie ein Klang das Leben nach, das ihn schuf und in ihm verhallte: hier das einer geistlichen Fürstenresidenz im 18. Jahrhundert.

Es ist schwer zu entscheiden, welches dieser beiden allmählich ineinanderfließenden Erlebnisse das stärkere und zwingendere ist. In der Erinnerung, vom unmittelbaren Eindruck abgelöst, kehren beide gleich voll wieder: beide sind innere Kräfte geworden, welche die Seele, ohne neue Hilfe der Sinne, allein aus sich ganz zu erregen und zu erfüllen vermögen. Vielleicht ist das Raumerlebnis das einheitlichere, gesammeltere.

Was ist Raum? Dies noch dem Blick verdeckte, in Höhen verschwindende Treppenturmhaus weckt, wie jeder starke räumliche Eindruck, wieder und wieder die Frage, deren längst gegebene philosophische Antwort uns von der Spannung nicht entbindet, in die den Geist ein uns umhallender und umhauchender Raum versetzt. Vielleicht führt uns diese Antwort aber den Weg zu der Erkenntnis, daß Raum ein geistig-seelisches Geschehen ist, ein Innerliches, ein von Außenwelten umgrenztes, das wir hineindrängen in die Fülle der Dinge. Er ist ein Lebendiges, das uns sinnlicher umgibt als etwa die Luft, die manchmal, wenn sie uns um uns kühl dämmernd steht, wie Leib oder Seele des Raums erscheint. Raum, „dieser feinste, zarteste, fließendste Stoff“, ist nur als ein begrenztes, Gefangenes, Umschlossenes da; umschlossen wächst er über sich hinaus. Umschlossene Räume sind für uns immer größer als die gleichen, gar nicht oder weniger begrenzten Raumstücke. Manchmal erscheint es, als dehne sich ein Innenraum in den auf ihn lastenden Außenraum hinein, so daß beide sich an ihren Verührungsflächen überschneiden. Je grenzenloser ein Raum ist, um so mehr schwindet er aus den Sinnen, die er nicht mehr erregt, vor denen er leeres, durchsichtiges Nichts wird, in Begriff und Wort hinüber. Er entgleitet ringshin, als wäre in ihm nach allen Seiten fortfliehende Bewegung, ewige Dehnungskraft, nach wäre er unendliches Gezeugtwerden und Zeugen, Entstehen und Verfließen in sich selbst. Seine unheimlichen Kräfte packt, wer es versteht, ein Stück von ihm so zu umgrenzen, daß die Gefangenen, die unsichtbar ins Unendliche fort wollen, sinnlich fühlbar werden und ins Nahe wirken müssen; daß sich auf ihnen optische und akustische Phänomene bekunden können, während sie als weite Dehnungs-, Bewegungs- und fast Schwindelgefühle in dem Raumumschlossenen wogen. Gebauter Raum ist wie das sinnliche Bewußtwerden aller steigenden, sinkenden, tragenden, lastenden, sich dehrenden und begrenzenden Kräfte in dem einen Moment, in dem sie sich gegenseitig die Wage halten.

Wenn man im Vestibül des Bruchsaler Schlosses steht, sieht man zwei Bogentreppen sich um einen etwa achteckigen Stein- und Raumkristall — der ein runderweiterter Durchgang ist, aber mit seinem Spiegelgerölbe wie eine Kapelle oder Krypte wirkt — an dem Mauerrinnern des Turmes emporheben und in halber Höhe, einander schon wieder zutrebend, verschwinden. In dieser Krypte steht halbdunkler, durchschatteter Raum ruhig und unbewegt bis an die Gewölberippen, während — trotz der mittelfeigenden Bogendurchbrüche zwischen Krypte und Treppe sich nicht mit ihm vermischend — aus der unsichtbaren Höhe Raum senkrecht mit dem Licht niederzufallen scheint, sich an der Treppenschräge bricht und hinabgleitet. Um wieder emporzusteigen von allen Stufen, flüssiger Raum. Sein Spiel ist so lebendig, daß man meint, eine geheime Triebfeder entdecken zu müssen, die diese Raumkünste — tausendmal kostbarer als Wasserkinste! — vor uns in Bewegung setzt; als müsse man irgendwo hier die Raumvorstellungskraft des Architekten noch unerforschener treffen, die dies Phänomen vor uns lebendig erhält.

Der Steinkristall, um den man nun in der fortwährend sinkenden Turmhöhe hinaufsteigt, trägt als Dach den steinernen Schachbrettboden des hohen Kuppelsaals. Das Flächenrund ist gegen den Bogen des Treppenschachts mit Balustraden begrenzt, aber an der Stelle, wo die Treppen, sich entgegengerend, heraufsteigen, und gegenüber, über der größten Treppentiefe, durch Brücken mit den anschließenden Sälen verbunden. Wie wenn man aus Buchten zur See weite und tiefe hinausgeschwommen ist, rastet man nun unter der hohen bemalten Kuppel und vergißt in dem rund ruhenden Raum die von ihm niederfließenden Bewegungen, durch die man hinaufstieg, vergißt fast, daß man jetzt auf dem halbdunklen Kristall steht, um den man sich emporwand. — Jetzt erst ist man im Schloß. Das Aufwärts der Treppenbewegung mündet abbrechend in die wagerechte Fläche, von der aus nur noch der Weg durch die hohen Türen in die seitlich anschließenden Schlosssäle offen steht.

Balthasar Neumann, der Erbauer des Würzburger Bischofsschlosses, hat die Raumphantasie dieses Treppenhauses erfunden, es nach neuem Plan, fast wie ein ganz selbständiges Baustück, in den bereits weit vorgeschrittenen Mittelbau der ganzen Schlossanlage hineingestellt und doch sinnvoll und überzeugend mit ihm

verbunden. Der breite Rundturm, der das Gehäuse des Treppenturms bildet, steht mit zwei gegenüberliegenden Teilen seiner Umfassungsmauer gegen Innenhöfe, von denen er durch die hohen Fenster des Saalstockwerks Licht erhält. In den beiden dazwischenliegenden Vierteln des Kreisumfangs wird die Mauer Innenwand und verbindet durch Türen und Fenster, die von Saal zu Saal führen, die Turmhalle mit den Gemächerfluchten.

Indessen der liebenswürdige Schlosskassellan, dem die Freude über sein schönes Verwaltungsgut aus den Augen leuchtet, die Gemälde der Kuppel erläutert, sucht man noch einmal die architektonische Anordnung dieses in den Turm gestellten, von Treppen umschlungenen Halbturms in sich aufzunehmen, ehe man durch eine der beiden gegenüberliegenden Saaltüren die Kuppel verläßt. Denn dann, das fühlt man über und unter sich, schwindet ein Eindruck, um ganz anderen, vielleicht nicht so seltenen Platz zu machen. Und schon, wenn der erste Marmorprachtfaal den Eintretenden empfängt, sucht der Geist nach einer Einheit, in der sich das hinter ihm versinkende, scheinbar von allem Baustil unabhängige, abstrakte Raumerlebnis dieser fast überladen reichen, in prunkvollen Variationen mit ihrem Thema spielenden Architektur verbindet.

Ist der Raum, der wie ein eine Sinfonie eröffnender Tonsturm über den Eintretenden Fürstengast erbrause, ebenso nur ein Machtornament, wie hier diese gepaarten Stucksäulen, diese hohen Gipspiegel, diese Sopraporten, diese über dem Gewoge der Rokokobögen an die gerundete Decke gemalten Apotheosen? Freilich ist er in seiner Geste und seinem festlichen Pathos das größte, wichtigste Ornament in diesem sichtbaren Machtausdruck. Hier sind abstrakte Beziehungen, hier ist Staats- und Kirchenfürstentum Raumsymbol geworden, um dem Nahenden in die Seele geprägt zu werden, der nun, der empfangenen Ehrfurcht voll, zu den Menschen geführt wird, die Hoheit haben von der Architektur, durch die der Weg zu ihnen führt — die aber kleinerer Räume mit geringerem Eigenleben bedürfen, um nicht selbst klein zu erscheinen.

Die Erkenntnis dämmert aus allem Prunk dieser Säle — der wunderbar echt ist und voll überraschender künstlerischer Einzelheiten — wie im Geiste der Menschen der unbezwingliche Trieb lebt, dem Abstrakten, Nichtgreifbaren, Leib und Schein zu geben, in dem es sinnlich wahrnehmbar, konkret wird. Weltliche und geistliche Macht sind, in der Vielfältigkeit ihrer Beziehungen, ihres Seins, kaum noch ein Begriff, viel weniger eine Anschauung, den Sinnen unsichtbar. Sie sind nur in ihren Wirkungen fühlbar, durch die ein unbestimmtes, konturloses Bild der Wirkungsquelle entsteht — die die Person des Fürsten scheint, nicht ist.

Mit der ungenauen Symbolik, deren sich die Menschen so oft bedienen, und da wir einmal nur den Menschen vergöttern und zum Strahlenmittelpunkte machen können, wird nun die fürstliche Person übersteigert. Nicht nur schmeichlerisch. Sondern vor allem, weil jeder, der irgendwie an der Macht Anteil hat, in dieser Person ein Herrschaftssymbol, ein Symbol für sich hat. Das unpersonliche eherne Machtwirken, das diese Puppen lenkt, bleibt unsichtbar dahinter wie Gott hinter den Kirchenbildern, ist aber fühlbar, indessen im Vordergrund einem Menschen Lieberlebensgröße verleiht wird. Schleppe und hohe Krone erweitern sich zum glänzenden Gefolge, das wie eine lebendige Schleppe dem Fürsten nachfolgt, und zum Balдахin, der ihn über sich erhebt und vergrößert; wie sein Arm durch das Zepher wächst, sein Fuß um Stufen. Aber das Gefühlsbild des symbolischen Mannes wird noch größer gemacht als das sichtbare Bild durch sein Haus, durch die überlebensgroße Mäße, die man dem zugrundelegt: die wir, Titanen gebändigten Raumgewalten mit ihren überhohen Portalen, durch die Riesen der Vorzeit schreiten könnten. —

Wir schaffen in unserer Phantasie den Eindruck dieser übersteigerten fürstlichen Personen vielleicht stärker, als ihn die Unmittelbaren empfinden, denen noch viel menschliche Wirklichkeit das gewollte Bild der Geste und großen Lebensgebärde entthronen mochte, den Schein ins gemeine Sein hinabzog. Wir stillieren — wenn unser Blick unsern Schritte voran die Saalfluchten durchläuft, in deren Türöffnungen die kristallinen Kronleuchter niederhängen; wenn er hier an den Prunkfarben eines Repräsentationsgemäldes haftet, dort die gedrängten Gewandtöne in einem Gobeltn oder den Glanz einer gemalten Seitentapete einzieht — das Leben gewiß stärker, als es war, wir komprimieren es, so, als ob es ganz voll und immer in seinem spezifischen Geiste, achtzehntes Jahrhundert und Rokoko, gelebt worden wäre. Hätten wir, die wir den Lebensrhythmus der modernen Großstadt und den geistigen einer in alle Gründe bewegten Zeit gewohnt sind, die wir, nur um den Stil verändert, unwillkürlich in andere Epochen hineinfühlen, das Hofleben der beiden fürstbischöflichen Herren, des Kardinals Damian Hugo Grafen von Schönborn, der zuerst die Residenz aus dem ihm auffälligen Speyer herber verlegte und den Bau groß begann, und seines prachtliebenden Nachfolgers, des Kardinals Christoph von Hutten, der die prunkvolle Innenausstattung schaffen ließ, geteilt, so würde es uns, trotz des Werkstättenbetriebs all der Bauleute, Stuckateure, Marmorierer, deutscher und italienischer Maler, trotz großer Jagden und gelegentlicher Feste, wohl wie stilles Land- oder Kleinstadtleben vorgekommen sein, und wir hätten den spezifischen Rokokogeist, nicht so ungemischt mit ausdrucksloser Lebensbreite, empfangen, wie ihn eine Stunde Umgebenheit von solcher Architektur und solcher Raumschmuckkunst, der Arbeit ganzer Jahrzehnte, in den Sinnen wahrhaft. —

Es liegt Fronie darin, daß alles Besondere erst ganz voll, sozusagen: hundertprozentig wird, wenn es nicht mehr von unmittel-

barem Leben getragen wird, das nicht spezifisch, sondern allgemein ist; wie die Werke der Dichter und Künstler immer besonderer, kennzeichnender erscheinen, je weiter sie sich von ihrem Schöpfer und der Zeit, mit der sie gemeinsam waren, entfernen. — Die beiden Kirchenfürsten bauten eine gewaltige Schloßanlage mit breiten Flügeln, Seitentrakten und Nebengebäuden — in denen jetzt Schulen, Behörden, Kasinos u. a. untergebracht sind — mit Park und Kirche, ein Werk von Rang, das für Jahrhunderte Residenz und Prunkstutz sein sollte, rascher Säkularisation entgegen, durch die der Bau — nach kurzer landesherrlicher Benutzung — dem zerfallenden und verwandelnden Leben neuer Epochen entzogen und ganz zum Bewahrtschein des Lebens wurde, das ihn schuf und das heute in ihm vielleicht vollere Erscheinung wird, als es je zu seinen Zeiten war.

Der Besuch des Bruchsaler Schlosses wirkte lebendig in mir nach und ließ mich ein neues, innerlicheres Verhältnis zum deutschen Barock gewinnen. Die Barockbauten aus anderen Städten, die ich besucht hatte, traten mir wieder vor's Auge: die Schöpfungen Schlauns in Münster, Schülers Arbeit am Berliner Schloß, sein entzückendes Kammerliches Landhaus in der Dorotheenstraße, Knobelsdorfs Bauten in Potsdam, die Dienstenhofkirche in Berlin, die Drangerie in Fulda, die phantastische Johanniskirche in München, die die Brüder Asam schufen, Pöppelmanns Dresdener „Zwinger“. Ich nahm Bildwerke zur Hand und machte mir folgende Aufzeichnungen:

Mit dem Wort „Barock“ bezeichnen wir, wenn wir es nicht rein kunsthistorisch gebrauchen, Schwulst, hohle Gebärdenprache, Verfall; auch menschliche Absonderlichkeiten, in denen wir absichtliche Laune und bizarre Willkür wittern, auffälliges Tun, das im Umkreis der menschlichen Beweggründe unmotiviert scheint. Es ist nicht uninteressant, zu untersuchen, wie das Wort zu diesem Vorstellungsbild und Gefühlsgehalt kam, und mit welcher Berechtigung man den Namen des Stils, der nach der Renaissance das künstlerische Schaffen ganz Europas bestimmte, so herabwürdiget.

Große künstlerische Gesamtheiten — seien es Persönlichkeiten, seien es Werke — gehen fast völlig unbegriffen, ja ungesehen durch das Leben und die Menschheit. Das Einzige, was gesehen, was umfaßt wird, ist der Teil, die Einzelheit. Am Teil wird das Urteil über das Ganze gebildet. Nach henischen Wirkungen, allenfalls nach dem Anschein der Charaktere wird die Tragödie gewertet, deren wahre Gestalt sich dem bloßen Blick wie ein Eisgipfel in Wolken zeigt. Einzelheiten, deren untergeordnete Stellung nicht begriffen wird, bestimmen das Urteil nicht nur über ein Ganzes, sondern sogar über die Stilperiode, der sie angehören. Nun ist der Teil — der sein Eigenleben an den größeren Zusammenhang abgeben muß, der nicht mehr eine in sich zurückführende Bewegung darstellt, sondern nur eine Bewegung weiterleitet, dessen Ausführung infolgedessen nicht ins Einzelne geht — nur vom Ganzen aus zu verstehen: da das Ganze sich dem Blick der Menge entzieht, wird er gar nicht verstanden, in seiner roheren Ausführung als ungeschön, als verfallend empfunden. Als „Teil“ kann man in übertragenem Sinne auch das Material ansehen. Die Renaissance wirkte noch in hohem Maße mit der Kostbarkeit des Rohstoffs. Sie baute aus selbstständig behandeltem, oft auch im Material selbständigen Einzelteilen; bei aller Einseitigkeit der Erfindung setzte sie ansäuernd zusammen. Nun kam das Barock als der Baustil der Plastik, die sowohl die Steinkörper der Gebäude und mehr noch den Raumern im Stein geradezu modellierten. Wie die Selbständigkeit der Teile trat die der Materialien zurück, deren starke Charakterwirkung vielleicht sogar stören konnte. Sie wurden Andeutung, Schein, Illusion; die, oft nicht einmal täuschende, Nachahmung genügte. Modellierbares Material, Stuck und leicht bearbeitbarer Stein, war das Gegebene. Sie, wie auch das Holz, trugen, wo materielle Absichten in die Barockkunst eintraten, leicht auch das Neuhere verschiedenfarbigen Marmors oder Goldes. Echtheit des Materials wäre bei den gewaltigen Anlagen des Barocks auch schon aus Kostengründen unmöglich gewesen. Die Meister wollten aber aus Rücksicht auf die kleinen Bedingungen der Wirklichkeit die Größe ihrer Entwürfe nicht herabmindern.

So entstand auch von hier aus, von der Unschönheit des vorgeschlagenen Baustoffs, der sich aus verwandten Gründen die Vorkäufung ganzer Architekturteile und nicht vorhandener Räume wie die Erweiterung der vorhandenen mit Mitteln des Sinnenstranges anreichte, fast sogar der unmittelbare Eindruck des Verfalls und der Unwahrheit beim Barock im Vergleich zu seinen Vorgängerstilen. Und dieser oberflächlich leicht zu gewinnende Eindruck wurde nicht berichtigt oder behoben von der Erkenntnis, was für ein Neues, Starkes und Gewaltiges die genialen Baumeister vor allem des deutschen Barocks mit ihren Gesamtschöpfungen in unsere Welt stellten, welche großen Persönlichkeitsereignissen, Seinsträumen sie mit ihren riesigen Bauformen, ihren Portalen und modellierten Schloßanlagen, die fast kleine Städte darstellten, mit ihren alle Schwere überwindenden Treppenhäusern und atmen- den Prunkräumen der Menschheit gaben. Diese Erkenntnis aber wird dem von der Betrachtung des kleinen Schmuckteils aus abgestimmten Wort „Barock“ einen zweiten Sinn geben, der große Ganzheiten meint und dann nicht mehr Verfall, sondern phantastische Steigerung, nicht mehr hohle Gebärde, sondern höchsten Ausdruck irgendwelchen Lebens, nicht mehr Schwulst, sondern bewegten Raum bedeuten wird.

Hier sind Werke, durch welche die Schlüter, Fischer v. Erlach, Sildebrandt, Pöppelmann, Bähr, Balthasar Neumann und Schlaun in genaueste Parallele zu den großen Musikern ihrer Epoche treten. Wohl bei keinem anderen Stile wird die — schon durch Schlegels bekanntes Wort von der Architektur als einer „gefrorenen Musik“ angedeutete — Beziehung der beiden Künste zu einander so deutlich wie bei den Bauten des Barocks. Die Wirkung dieser großen Architekturen ähnelt der Musik insofern, als sie durch ihre Formen und Räume, wenn ich so sagen darf: sinnlich-abstrakt leidenschaftliche Erregungen von Größe, Erhabenheit und Macht, vom Aufschwimmen des Menschen aus seiner Enge in seinen weitesten Traum, vom Gestaltwerden des Chaos, vom Lebenwerden des toten Stoffes in uns erweckt — wie die Musik; Erregungen und Genüsse, die nicht oder nur mittelbar zu tun haben mit der praktischen Aufgabe der Gebäude und dem Maß ihrer Lösung, für welche der praktische Sinn sogar zum Schweigen gebracht wird; die nur aufklingen vom Ineinanderspielen dieser Linien und Wirbel, dieser Lagerungen und Schwingungen, dieser aufstrebenden gelösten Steinmassen und dieser lebendig atmenden Räume. Raum vor allem: in ihm ist die ganz sinnliche Beziehung von Musik und Architektur um uns. Nicht nur tastend und sehend haben wir uns den Raum gebildet, sondern auch mit dem Gehör. In der uns umhüllenden Raumgestalt lebt es wie erstorbene oder wie künstliche Musik — wie eine nicht gehörte Musik, die doch geistig da ist und klingt, auf die mit den ornamentalen Posaunenbläsern in den Sopraporten oder an den Dachbegründungen der Barockstil immer wieder Bezug nimmt. —

„Die Art, wie man damals baute, lebt von der Möglichkeit, mit gegenstandslosen also nicht eigentlich darstellenden Formen große Erregungen festzuhalten, geistige Selbstdarstellungen zu geben. Hier in der Baukunst wurde der kommende bewusste Aufschwung des deutschen Geistes gleichsam im Unbewußtsein vorbereitet.... Wir dürfen nie — und hier zu allererst — die Bauwerke als so oder so geformte Materie sehen: sie sind Niedererschläge bestimmter und großartiger geistiger Träume, bestimmter Phantasiebewegungen aus einem Volke heraus, aus einer Zeit heraus“, sagt ein feiner Kenner der deutschen Barockkunst*).

Das festlich bewegte Leben dieses in alle Sinne wirkenden Raum- und Zierstils ist Diesseitigkeit. Hier scheint er in der Prunkfassade eines Torz, um die mächtige Gliederung der Baugewalten, den flüchtigen überreichen Schmuck und die Fansarenblätter eines feierlichen Einzugsstages als steinernes Ornament festgehalten oder — eine historische Beziehung — rasch aufgeführte Kulissenarchitektur in dauernde verwandelt zu haben; in der vornehm durchleuchteten, weiträumigen Stille eines hohen Treppenhauses winkt aus allen Formen Begrüßung der Gäste und lebt wie in den emporengeschmückten Sälen Geselligkeit; Landhäuser und Sommerhäuser laden zu den stillen, einsamen Festen künstlerisch belebter, in jedem sinnenden Gedanken vom Abgismus der Steinform wie zu körperlosem Reigen getragener Ruhe: geistige Diesseitigkeit. Und ganze Diesseitigkeit sind auch die Kirchenräume mit ihrer scheinbaren künstlichen Schmuckwirrwah, die den schlüsselflosen, uneingeweihten Geist umnebelt und schwindeln macht. Hier ist alles auf die Sinne gestellt: der Raum, der wie bewegte Luft uns umgibt, und die musikalischen Wellen des Ornaments. In den Sinnen beginnt es, in den Sinnen soll es sich vollenden; nicht aus einem Ausfluß der Sinne in Jenseitiges fortführen. Diese Diesseitigkeit hieß Absolutismus, Gegenreformation, Aufklärung, pompastische Macht, Herrtentum auch in geistlichen Ansehen und Klöstern, katholische Hierarchie gegen protestantisches Bürgertum, klare Bewußtheit des Zwecks und der Mittel! In diesen Kirchen ist nicht die Starr in die romanischen oder gotischen Gewölbe emporgeschickte Schnulst-Jenseitigkeit des mittelalterlichen Köpfens, die jähle Mystik des dunkel grübelnden Willens. Hier ist statt dessen eine sonnen- und farbenfrohe bewegte mystische Halbtraumstimmung der Sinne: Zauberwerk, das die Seelen in Wirbel zieht, statt sie in Höhen steigen zu lassen — sie aber nicht minder schwindeln läßt. Das Bedeutungsgebiet des Horizontalen und Vertikalen scheint mir in der Barockbaukunst — jedenfalls für das Auge, das je Gott sah — alles Senkrechte mehr ein Fußen und Stützen als ein Aufstreben sein zu lassen: alles Hinauf ist scheinbar, ist Ornament, ist Raufsch. Den Raufsch aber brauchte die Kirche des Barocks bewußt, weil in allem Geiste die Aufklärung lebte, die ohne Trunkenheit nicht zu bändigen war. Den Raufsch aber brauchte auch die andere weltliche Macht der Zeit, der Absolutismus, das Herrtentum, weil es daran war, den Herrscher zu vergöttlichen, ihn durch sein ihm unjüngliches Palasthaus in übersteigerte Dimensionen zu erhöhen. An die Größe dieser prunkvollen, irrealen, auf den künstlerischen Schein gerichteten, diesseitig-geistigen Aufgaben tritt der starke plastische Verstand der Aufklärungszeit und das Erfüllsein ihrer Raumsinne von Musik. So sieht man diese Bauten lebendig werden und fühlt vielleicht, daß die höchst gesteigerte Diesseitigkeit der Gipfel aller Kunst ist, auch der aus Formräumen und inneren Räumen geborenen, aus geistigen Erhebungen und Weltgedanken geschaffenen.

*) Prof. Wilh. Pinder in seinem schönen Buche „Deutscher Barock“.