

lichen Begründungen Religionsphilosophie. Er wahrt sich gegen den Vorwurf des Atheismus und Pantheismus: seine Lehre sei die wahrste Offenbarung und Darstellung Gottes. Gewiß ist es auch kein Pantheismus im üblichen Sinne; denn das existierende Sein kommt, als jenseits der darstellbaren Wahrheit liegendes Nichtwerthhaftes, für seine Philosophie überhaupt nicht in Betracht. Aber insofern seine Logik zugleich Metaphysik sein will, ist sie vollwesentlich Pantheismus.

Doch dieser Gedanke soll uns hier nicht weiter beschäftigen. Das letzte und tiefste Problem für Hegel ist, das Innenleben Gottes und sein Verhältnis zur Welt, die Polarität von Immanenz und Transzendenz Gottes. Nun aber zieht er Gott, wenn auch nicht ganz, in die Endlichkeit, in die Natur, in die Geschichte, in den Menschen hinein: Gott, sahen wir vorhin, wird erst im Menschen, in der Menschheitsgeschichte bewußter Geist. Gott ist wesentlich Prozeß, ja sogar, richtig verstanden, zeitlicher Prozeß, d. h. ohne zeitlich und sinnlich verlaufende Übergänge nicht vollkommener Gott. Die endlichen Dinge sind ferner bloß Teilhabungen, Widerstrahlungen Gottes; durch den dialektischen Prozeß Hegels gehen sie aber als Momente in die Konstitution Gottes ein. Ein Dickicht größter Irrtümer und Widersprüche!

Das überwältigende Ringen aber eines so mächtigen Denkers, wie es Hegel ist, mit den letzten logischen, metaphysischen, religionsphilosophischen Problemen, sein königliches Meistern des riesenhaften geisteswissenschaftlichen Stoffes und sein verhängnisvolles tragisches Irregehen — bei aller Anerkennung der vielfachen und bedeutenden Wahrheitsmomente seines Systems im einzelnen — bringen von einer neuen, eindrucksvollen Seite dem Vertreter der „Philosophia perennis“ zum Bewußtsein, wie reiches, tiefes, klares Gedankengut in den logischen, metaphysischen, religionsphilosophischen Erkenntnissen der Scholastik steckt. Gedankengut, an dessen Auffindung, kritischer Sichtung, logischer Prägung, ontologischer Vertiefung, architektonischer Systematisierung ganze Geschlechter erstklassiger Weiser mit ihren Schulen jahrtausendlang arbeiten mußten.

Pablo Casals

Von Dr. Willi Schmid.

Ein Künstler wie Casals hat mehr als auf unsere Bewunderung auf unsere Verehrung Anspruch. Wer in einer Zeit, wo Durchschnitt und Mittelmaß vielfach zur Regel geworden sind, das Geistige in der Kunst so klar und zuchtvoll ausprägt, der ist mit des Tages Maßstäben nicht zu messen. Er mißt uns. Er stellt Forderungen an uns. Ihn hören heißt nicht bloß genießen im hedonistischen Sinne der üblichen Musikschwelgerei. Und wer den Cellisten Casals nur aus seinen Platten kennt, lernt nur eine Dimension seiner Persönlichkeit kennen. Ja, es will mir scheinen, als ob im Gegensatz zu der üblichen Ansicht, daß auf Platten nur das Vollkommenste

Berechtigung und Sinn habe, hier der Grundsatz sich überschlage: Casals ist so vollkommen, sein Spiel so vielseitig, daß das mechanische Werkzeug eben noch ausreicht, um einen Teil seiner Mechanik zu erfassen. Nicht aber mehr. Vor Casals Spiel versagen die üblichen Beiworte. Das Einmalige seiner Künstlerschaft übt auf den, der sie recht erlebt, eine ganz unvergleichbare Wirkung aus. Die ewige Norm des Vollkommenen in der Kunst wird mit Kraft und Entschiedenheit vor die Augen der Jünger gestellt. Alle Vollkommenheit setzt freilich die Gnade des Begabt-seins, dies freie Geschenk der Musen, voraus. Aber errungen wird sie nur durch ein Leben der Zucht und der Arbeit. Hierin ist uns die Persönlichkeit von Casals ein Vorbild.

Fragt man nach den Zusammenhängen zwischen der Eigenart eines Künstlers und seiner Zeit, so ist es klar, daß sie bei Casals in einer besonderen Form und besonders deutlich gegeben sind. Es gehört zum höchsten Vorrecht einer späten Epoche, einen Künstler von seiner Art hervorzu-bringen, es macht mit ihr herrlichstes Glück aus, in einem Phänomen, wie er es ist, sich selbst spiegeln zu dürfen. Erst jetzt, am Ende eines geschichtlichen Zeitabschnittes, der uns Augen und Ohren für den ganzen ungeheuren Reichtum von Jahrhunderten abendländischer Musik geöffnet hat, erst jetzt, auf diesem Grade der Bewußtwerdung, ist solche Reproduktion möglich geworden. Es ist immer ein später Zustand in der Kunst, dem dieses Wissen um alles Menschliche, diese Kraft der Einfühlung, diese Sicherheit der Erkenntnis geschenkt wird. In unschöpferischen Augenblicken erreicht die Fähigkeit der Analyse ihre höchste Steigerung. Und mit der Kulturanalyse mancher Gedanken Nietzsches und Spenglers ist Casals' Kunst nahe verwandt. Nahe verwandt aber auch mit der reinen Aktion, dem absoluten Handeln als Willenskundgebung. In dem Augenblick, wo Casals in höchster Gesammeltheit den Bogen ansetzt, herrscht er imperatorenhaft im Reich der Musik. Und in seinem Kopf, diesem reichen, einfachen und schönen Kopf eines Musikers, der ein Mann ist, drückt sich zusammengefaßt all das aus. Eine ungewöhnliche Kraft geht von ihm aus, ein Antrieb, eine moralische Aufforderung an alle Jünger der Musik.

Die späte europäische Bewußtseinslage nimmt in Casals eine deutlich national bestimmte Form an. Weil er Spanier, näherhin Katalane ist, ist er zugleich der beste Europäer. Aus dem gemeinsamen römischen Erbe nimmt er die Fähigkeit zur Erkenntnis und Darstellung der reinen Form. Romanisch an seinem Spiel ist der Adel sinnenhafter Schönheit, der untadelig vollkommene Kangleib seines Tones, romanisch die Harmonie, die scheinbare Einfachheit und die letzte Ausgewogenheit jeder instrumentalen Darstellung. Man hat das Kommentatorische als das Stigma unserer Epoche gekennzeichnet. Auch Casals ist ein Kommentator. Aber die mehr negative Wertung solcher kommentierenden Fähigkeit wandelt er um in ein stolzes Plus, aus dem „Nur“ wird ein „jetzt erst und nie wieder!“ Das ist freilich ein Geheimnis bei Casals, nicht mehr deutbar durch Herkunft und Bildung, seine schier unheimliche Einfühlung in Eigentümlichstes aller europäischen Musik. Das macht seine besondere Größe aus, diese Fähigkeit, omnia

omnibus zu geben. Wir können es vielleicht das Katholische an Casals nennen. Obwohl er ganz allein steht, in einer großen Entfernung, in einer großen Einsamkeit, unter den reproduktiven Musikern allein wie ein Himalaja unter den Gebirgen der Erde, ist er doch zugleich allen nahe, ganz menschlich, ganz zugänglich. Alle beschenkt er; und jeder einzelne empfängt nach seinem Vermögen.

Die Deutung der einzelnen Werke durch Casals gibt immer eine vollkommen entsprechende Wertantwort. Sie dringt in die geheimsten Winkel des Werkes und damit ins Innerste der Seele, die es geschaffen. Sein Spiel legt aber nicht bloß die Seelenzustände der Musiker, sondern auch von Ländern, Völkern und Provinzen unserer Kunst dar. Dies ist nur möglich dort, wo die Bewußtheit wie bei Casals eine letzte Verbindung mit dem Naiven, dem Spontanen eingeht. Das macht seine Darstellung zur wahren „reproductio“ im lateinischen Wortsinn, zur Wiederhervorführung, zur Wiedergabe. Sie wird zur Enthüllung, zu einer Art geheimnisvoller Selbstenthüllung des Werkes. Das Individuum Casals scheint ganz zurückzutreten, nur mehr vermittelnd, als ein Medium von gänzlicher Transparenz tätig zu sein. Mit dem Ergebnis, daß es uns wie Schuppen von den Augen fällt. Wir sehen, wo wir vorher blind waren.

Enthüllung wird Casals' Spiel z. B. bei Beethovens Cello-Sonate in D-Dur, Enthüllung dieser innigen und tragischen Phantastik einer einsam schweifenden großen Seele. Enthüllung bei dem Konzert Haydns, wo der Genius Haydn, seine heitere und strenge Größe, seine Anmut und seine Tiefe klare, beglückende Gestalt annehmen. Erschreckend fast die Enthüllung in Brahms' e-moll-Sonate, wo uns die „Melancholie des Unvermögens“ mit so ergreifender Offenheit anblickt. Enthüllung aber vor allem bei Bach. In der Beschränkung auf das Repertoire des Violoncellos freilich viel zu eingeengt, findet Casals erst bei Bach Gelegenheit, alle seine Möglichkeiten ganz auswirken zu lassen. Die Bachschen Solosuiten haben gleichsam auf Casals gewartet, um ihren ganzen Wert zu offenbaren, ihre volle Wirksamkeit zu entfalten. In unbeschreiblich großartiger und einfacher Form nimmt in Casals' Bach-Spiel der Geist des 18. Jahrhunderts tönende Gestalt an, enthüllt sich uns die Quintessenz abendländischer Musik.

Wir wissen aus der Musikgeschichte von keinem wahrhaft großen Cellisten. Casals ist der erste Cellist, der so groß ist, daß er alle andern ausübenden Musiker weit hinter sich läßt. Erinnern wir uns hier, daß das Spiel der Urform des Violoncellos, der Viola da gamba, der Vihuela in Spanien einen ersten Höhepunkt der Entwicklung erreicht hat. Casals nun führt aus den Vorhöfen ins Heiligtum der Musik. Sein Spiel hat mit Startum, mit den Verblüffungen des Virtuositums nichts gemeinsam. Freilich setzt es in seiner geistigen Strenge die letzten Stufen der technischen Virtuosität überhaupt als selbstverständlich voraus. Diese Virtuosität von Casals wird auch als rein technische Erscheinung erst in unserer Zeit möglich, nachdem jahrhundertlang sich das Streichinstrumentenspiel bis zur höchsten vervollkommnung geläutert hatte. Paganini ist die Voraussetzung für Casals. Paganinis Erscheinung bekommt ihren Sinn, eben den Sinn der Bereitstellung aller technischen Mittel, erst durch Casals. Die Leere bloßer Vir-

tuosität als Selbstzweck, die geistlose Sensualität halsbrecherischer Kunststücke wird durch Casals gerichtet. Man könnte uns entgegenhalten: Aber die kleinen Stücke, die Casals spielt, diese Leckereien des Nachtschiffs, die er uns serviert, sind sie nicht, wenn auch noch so verfeinerte Sinnlichkeit? Wir müssen sie nur richtig verstehen. Dadurch, daß Casals sie spielt, werden sie in ihrer Existenz gerechtfertigt; Casals schenkt mit ihnen all den Tausenden, die ihn in die Einsamkeit der großen Kunst nicht begleiten können, runde, kleine, ganz durchseelte Formen, gleichsam Abbilder ihres engeren Seins. Aus der eisigen Größe der Gletscher und der Felsen steigt er herunter in die Wiesen und Gärtchen, in den geputzten Sonntag der einfachen Leute. Alles, was er berührt, wird ihm zu Gold. Die Nähe des Humanen adelt seine reine Kantabilität. Im Klangzauber, in der schwellenden Schönheit seines Tones, namentlich bei den kleinen spanischen Stücken, wird die Musik des Südens lebendig. Nirgendwo wirkt Casals dabei dekadent, niemals verliert er sich in die Niederungen bloßer Unterhaltung, genießerischen Schwelgertums.

Der Musiker Casals ist Realist. Er stellt dar, was ist, nicht, was sein soll. Begnadete Intuition vereinigt sich mit klarster Bewußtheit. Auch die höchste Abstraktion nimmt ganz konkrete Form an, die reine Objektivität erscheint im Schmuck der subjektivsten, persönlichsten Vollendung. Das gibt seinem Bach-Spiel das Gepräge einziger Richtigkeit. Es ist so vollkommen, daß selbst genaueste Erinnerung daran eine angemessene Rekonstruktion nicht zu vollziehen vermag, versagt ja die Fähigkeit des Wortes bei der Darstellung musikalischer Eindrücke durchaus. Nur ein Traumbild von einer reinen, prästabilisierten Harmonie bleibt als Abglanz und Sehnsucht im Herzen.

Es gibt eine Esoterik des Letzten und Höchsten, die sich in gewisse geheiligte Werke unserer großen Künstler zurückgezogen hat. Dorthin zu folgen, ist nur wenigen gestattet. „Pulchrum est paucorum hominum.“ Der Satz gilt für Bachs verborgenste Werke, für die Kunst der Fuge und für die Solosonaten und Suiten für Geige und Cello. Werden dort die Möglichkeiten der Viestimmigkeit erschöpfend ausgebreitet, so hier die der Einstimmigkeit. „Einsame Kunst“ hat man diese Werke für ein Streichinstrument allein genannt. Ein Gegenstück dazu findet sich nur im Gregorianischen Choral, der freilich den einzelnen aus der Zuspitzung seines Ichs erlöst und hereinführt in die große Gemeinschaft. Casals nun spielt die Bachsche Linienkunst ganz gesetzmäßig, ganz einfach. Die Gesetzmäßigkeit der Formen erstet voll klarer Größe, in gelöster Schönheit strömt der Gesang. „Ich mache einfach Musik“, sagt er. Und: „Es kommt darauf an, die richtigen Akzente zu geben.“ Zunächst ist er architektonisch tätig, er baut in aller Selbstverständlichkeit das formale Gerüst. Dann, mit einer ihm allein eigenen, von dem bloßen affektbetonten Drauflosgehen anderer Musiker weit unterschiedenen Zielstrebigkeit, mit einer wunderbaren Frische, mit treibender Kraft und drängender Geladenheit arbeitet er die Spannungselemente, die energetischen Reihungen heraus. Seine Kunst der Bach-Phrasierung ist deshalb so klar, weil sie auch das Verwickeltste ganz selbstverständlich aussagt. Unmittelbar erfassen wir die Genialität Casals’

in der Art, mit der er die Wiederholungen ausspielt. Am deutlichsten erkennt man hier, wie Form bei ihm Zustand und Entwicklung zugleich ist. In der Wiederholung ersteht noch lebendiger, noch mitfortreißender als das erste Mal das Werk vor uns; Verstand und Herz sind vollkommen zufriedengestellt. Man kann sich kein größeres musikalisches Glücksgefühl vorstellen. Die Sarabande, jene Form, die auch Bach mit besonderer runder Schönheit der Linie ausstattet, wird bei Casals zum reinsten Gesang. Sein Ton bekommt einen neuen Klang; ganz frei von allen Beimischungen des Ich-Gefühls erklingt die sich selbst genugtuende Fülle dieser strömenden Schönheit. Wir empfinden dabei etwas Ähnliches wie vor einer griechischen Plastik. Alle Hüllen fallen, der Schleier löst sich und die nackte Wahrheit steht in strahlendem Glanze vor uns.

Nie haben wir Bach so gehört. Nicht von Busoni, nicht von Joachim, nicht von Busch, nicht von Straube, nicht von Schweitzer. In der Gestalt des Musikers Casals, der uns Bach spielt, erfassen wir die Einheit und die Folge der abendländischen Kunst. Er, der Katalane von Geburt, Weltbürger durch Wahl, enthüllt uns die fortwirkende Kraft unserer großen Musik. Er schenkt sie uns wieder, ganz rein, ganz ohne Zutaten, ganz so, wie sie ist. Wer Casals nie gehört hat, weiß nicht, wessen der Mensch fähig ist, fähig mit einem Instrument aus Holz, das mit Därmen bespannt und von Pferdehaaren gestrichen wird. Ist das nicht Zauber? Zauber eines Orpheus in unserem ach so entgötterten Jahrhundert? Verneigen wir uns in verehrender Liebe vor dem großen Pablo Casals.

Zum Streit um die Aufhebung des Jesuitenordens

Von Wilhelm Kratz S. J.

Daß historische Handbücher nach Verlauf von einem oder zwei Menschenaltern eine Umarbeitung benötigen, bedarf keiner besondern Begründung. Auch das Handbuch der Kirchengeschichte von Hergenröther wies ungeachtet seiner Vorzüge stellenweise Alterserscheinungen auf. Zwar hat der Herausgeber von Auflage zu Auflage die neue Kirchengeschichtsliteratur fleißig nachgetragen und die Forschungsergebnisse aus den einzelnen Teilgebieten gewissenhaft verwertet, auch die ursprüngliche, allzu schematische Stoffanordnung vielfach abgeändert, allein der Ruf nach einer modernen Darstellung der Kirchengeschichte wollte nicht verstummen. Aus dieser Erkenntnis heraus entschlossen sich Verlag und Herausgeber, an eine völlige Umgestaltung des Werkes heranzutreten. Die Bearbeitung des umfangreichen Stoffes wurde auf vier Fachgelehrte verteilt. Nachdem bereits im Herbst vorigen Jahres der erste Band erschienen war, kam zu Beginn dieses Jahres der erste Teil des vierten Bandes heraus, der die Geschichte der Kirche im Zeitalter des vordringenden Individualismus zur Darstellung bringt¹. Wie schon anderwärts hervorgehoben wurde, will das

¹ Andreas Veit, Die Kirche im Zeitalter des Individualismus. 1648 bis zur Gegenwart. 1. Hälfte: Im Zeichen des vordringenden Individualismus, 1648—1800. (Kirchen-