

Libérale Irrlehre ist es, „die Geldrechenhaftigkeit der kapitalistischen Wirtschaft enthalte die Gewähr sinnvoller Leitung und sinnvollen Ablaufs der Wirtschaft“¹⁰. Aber „es gibt Preise und Preisrelationen, die die Sinn-erfüllung der Wirtschaft schlechthin vereiteln, mindestens aber aufs schwerste beeinträchtigen; es gibt ein ideales Preissystem, das genau einer ihren Sinn vollkommen erfüllenden Wirtschaft angepaßt ist“¹¹. Dieses „ideale“ Preissystem ist allerdings alles andere, nur kein idealer Schematismus; für den starren, sturen Schematisten müßte es durch seine Schmiegsamkeit und Vielstufigkeit vielmehr ein wahres Greuel sein! Darum kann es auch nicht dekretiert werden: alles Dekretieren von oben kann ja nicht mehr als eine schematische Notordnung dort setzen, wo Eigenvernunft und Eigentätigkeit eine lebendige Ordnung zu schaffen verabsäumen. „Aus der Sinnlosigkeit unserer heutigen Preise und der mit ihr untrennbar verbundenen Anarchie der Produktion und Konsumption unsere Wirtschaft herausführen mittelst eines wohlgedachten Systems wirtschaftspolitischer Maßnahmen mit dem Ziele der konsumorientierten und dabei rentabeln Wirtschaft: dergestalt wäre die Preisgerechtigkeit erfüllt.“¹² Genau dies dürfte das Ziel der heutigen staatlichen Wirtschaftsführung sein in Bezug auf Marktordnung und Preisgerechtigkeit.

Dichtkunst und Faschismus in Ferrara

Von Jakob Overmans S. J.

Der Faschismus strebt bekanntlich noch mehr als der zunächst volk-bezogene Nationalsozialismus nach Einordnung aller weltlichen Kulturarbeit in den Staatsgedanken. Dennoch scheint die dichterische Gestaltung dieses Gedankens sogar den künstlerisch hochbegabten Italienern fast mehr Schwierigkeiten zu verursachen als seine Verwirklichung auf andern Gebieten. Camillo Pellizzi meint in seiner umfassenden Darstellung der heutigen italienischen Literatur (*Le lettere italiane del nostro*

ausgeführt: „Volkswirtschaft ist eine wahre und wirkliche Einheit, das Wirtschaften des staatlich geeinten Volkes, ... die höchste wirtschaftliche Einheit im ganz strengen Sinne des Wortes, wirksam geeint durch die Einheitlichkeit einer obersten Leitung. Die Volkswirtschaft ist die Wirtschaft des staatlich geeinten Volkes, darum zugleich die von der staatlichen Gewalt einheitlich geleitete Wirtschaft dieses Volkes.“ „Sinnvolle Leitung der Wirtschaft hat zur Voraussetzung die Eingliederung der wirtschaftlichen Gruppen durch Unterordnung unter das Ganze.“ „Die staatliche Autorität soll sich den Wirtschaftsgruppen gegenüber durchsetzen und Anerkennung verschaffen. Darüber hinaus erwarten wir von der staatlichen Wirtschaftsführung ... die Weckung eines kraftvollen, zielbewußten, einheitlichen Wirtschaftswillens im ganzen Wirtschaftsvolk ohne Unterschied der Gruppen, — des Willens, der den Sinn der Wirtschaft bejaht. Den wirtschaftlichen Dienstwillen zu wecken, zu erhalten und zu stählen!“ (S. 129 f.) Die Wiederauffrischung dieser Erinnerungen ist darum heute besonders reizvoll, weil damals wegen dieser Ausführungen aus den Kreisen der „freien“ Wirtschaft Angriffe auf den Verfasser nur so hagelten.

¹⁰ „Sinnvoll geleitete Wirtschaft“ 121.

¹¹ Ebd. 130.

¹² Ebd.

secolo, Mailand 1929), die Dichter schwankten unsicher zwischen Inhalt und Form (354), erst müsse „die gegenwärtige Regierung sich noch mehr festigen“ und „in langen Jahren“ der Zusammenhang der nationalen Überlieferung mit dem Fühlen der heutigen Menschen klarer bewußt werden, bevor eine Dichtung aus dem Leben und für das Leben wesenerfüllte Form gewinnen könne (372).

Aber während so das neue Italien sehnsüchtig auf einen großen Dichter der Tat wartet, hat der Tatmensch Mussolini einen ganzen Sommer lang dem tatfremden und staatsfremden Träumer Ariost glänzende Feste veranstaltet: so wenig sah er es als eine Beeinträchtigung politischer Erziehung an, die Bewunderung seines Volkes und der Welt für einen Dichter zu wecken, der wie nur je einer dem heute oft mißverstandenen und geächteten Grundsatz „L'art pour l'art“ folgte. Denn über den vor vierhundert Jahren in Ferrara gestorbenen Sänger des „Rasenden Roland“ lehrte auch der faschistische Festsommer kein anderes Urteil fällen als das von Francesco de Sanctis in seiner berühmten „Storia della letteratura italiana“ (20. Auflage, Neapel 1912) den Fachgenossen aller Länder vorgeschobene: nie sei ein Werk „mit mehr Ernst ersonnen und ausgeführt“ worden, aber der Ernst liege nicht in „religiösen, sittlichen oder vaterländischen Gedanken“, sondern „nur im Kunstgefühl“, in dem für Ariost als Dichter alles überragenden „Kultus der schönen Form“ (II 15 f.).

Selbst in Italien war der Sinn für diese Bedeutung Ariosts nur wenigen lebendig geblieben. Auf dem Höhepunkt des Festjahres schrieb in Ferrara der „Corriere Padano“ (Nr. 239, 15. Oktober 1933), man finde wohl noch in den Apenninen einen weißhaarigen Hirten, der sich aus ferner Jugend an ein paar Stanzen aus dem „Rasenden Roland“ erinnere, aber die Zeit, wo sie im Wettspiel des Frühlings über die blühenden Halden klangen und in winterlichen Stuben die Abende kürzten, habe längst aufgehört, Ariost sei „heute kein vielgelesener Dichter“. Auch seine betriebsam gewordene Heimatstadt hatte das Andenken an ihn wie an viele Sterne ihrer Vergangenheit verbleichen lassen. In einem unansehnlichen Außenbezirk Ferraras blickte von hoher Marmorsäule, die eigentlich für einen Este bestimmt war, sein lorbeergekröntes Standbild auf einen großen, grasüberwucherten Platz und auf ebenso vernachlässigte Wohnhäuser herab. Und wenige kümmerten sich in der langen, gut bürgerlichen Via Ariosto um den dunklen Backsteinbau, den sich der Dichter mit epikureisch bescheidenem Humanismus eingerichtet hatte, ohne zu ahnen, daß er schon fünf Jahre später, noch nicht sechzigjährig, die geräumigen Zimmer und den stillen Garten mit dem Grab vertauschen sollte.

Aber als Mussolinis Machtwort die Jahrhundertfeier angeordnet hatte, strömten von Mai bis Oktober 1933 aus aller Welt mindestens dreihunderttausend Menschen nach Ferrara, um Ariost zu huldigen. Sie schritten erwartungsfroh durch die breiten, größtenteils noch jetzt herrschaftlich ruhigen Straßen mit den alten Palästen, an der düstern Trutzburg der Herzöge und der heiteren Schauseite des Domes vorbei, zu den mancherlei Stätten, die an diesen feinsten dichterischen Gestalter des Renaissancelebens erinnern. Gewiß wären nicht so viele gekommen, wenn nicht zu-

gleich eine endlose Reihe von festlichen Veranstaltungen für jeden Geschmack sie gelockt hätte: Sportkämpfe zu Land und zu Wasser, Kongresse für Gelehrte und für Wirtschaftler, Kunstausstellungen und Konzerte. Einmal erneuerte sich farbenbunt ein uraltes Rennfest in Trachten aus dem Jahrhundert Ariosts, ein andermal umbrauste sein Standbild ein auserlesener Chor von dreitausend Stimmen, im Oktober hielt in Gegenwart des Königs die Italienische Akademie, die noch nie außerhalb Roms getagt hatte, eine Festsitzung im städtischen Theater, das mit seinem für die Gesellschaft des 18. Jahrhunderts geschaffenen Stil wundervoll dieser unvorhergesehenen Gelegenheit entsprach. Und aus ganz Italien, aus Deutschland und Frankreich, aus England und Amerika hatte man mit großen Kosten die Gemälde herbeigeschafft, in denen die Meister Ferraras aus der Zeit um Ariost auf ihre Art das Lebensgefühl der damaligen Menschen festgehalten haben. Ist es da zu verwundern, daß einen an milden Abenden, wenn man vom Fenster seines überfüllten Hotels in die noch feiernde Stadt lauschte, der gegenwartsnahe Gedanke beschäftigte, ob vielleicht der Zauber des *L'art pour l'art* doch nicht gebrochen ist, ob er nicht gar für den heute in Italien und in Deutschland gleich hart ringenden Daseinskämpfer eine von vielen verkannte Kraft birgt, ob er, richtig verstanden, nicht auf immer auch unserer Dichtung unentbehrlich sein wird?

Allerdings hat, als man vor hundert Jahren in Frankreich den Grundsatz „*L'art pour l'art*“ zwar nicht entdeckte, aber prägte, schon sein eifrigster Verteidiger, Théophile Gautier, ihn über seinen nächsten Sinn erweitert. Wie man in Gautiers Vorrede zu seinen „*Poésies complètes*“ sehen kann, ging es ihm zuerst um die richtige Erkenntnis, daß ein Kunstwerk nicht noch einem weiteren Zwecke zu dienen braucht als dem, schön zu sein, und daß es diesen wesensnotwendigen Zweck leicht verfehlt, wenn der Künstler es auch andern Zwecken dienstbar machen will. Théophile Gautier war nun bekanntlich nichts weniger als ein Denker, und so verfiel er z. B. in dem „*Aux tribuns*“ überschriebenen Gedichte derselben Sammlung dem Trugschluß, alles Schöne genüge ohne weiteres auch den Forderungen der Sittlichkeit. Er hat sich in manchem seiner Werke diese unzulässige Herrschaftserweiterung der Schönheit ebenso rücksichtslos zunutze gemacht wie später auf gröbere Art Zola, der in seinem Essayband „*Le roman expérimental*“ (Paris 1880, S. 364) rundweg erklärte, für den Dichter gebe es kein anderes „Verbrechen“, als schlecht zu schreiben.

So unhaltbar derartig maßlose Übersteigerungen sind, sie ergeben sich weder notwendig aus dem Grundsatz „*L'art pour l'art*“, noch braucht, wer diesen Grundsatz für die Kunst anerkennt, dem Leben so gegenüberzustehen wie der einfachhin ästhetische Mensch, dessen literarischen Wandlungen, hauptsächlich auf deutschem Boden, der Leipziger Germanist Karl Justus Obenauer in einem stoffreichen und vorsichtig abwägenden Werke nachgegangen ist¹. Freilich läßt sich der Begriff des ästhetischen Men-

¹ Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur. Von K. J. Obenauer. 8^o (X u. 412 S.) München 1933, Beck. M 9.50; geb. M 13.50.

schen schwer ganz genau umschreiben, und wenn Obenauer (7) als Hauptmerkmal dieses Typus den „ästhetischen Primat“ angibt, also die theoretische und praktische Anerkennung der Schönheit als des höchsten Lebenswertes, so lockert er schon wenige Seiten später (13) diese Strenge durch den richtigen Satz: „Vom ästhetisch formierten Ritter des Mittelalters bis zum Kavalier, Dandy und Ästheten unserer Zeit herab ist eine Linie.“

Beispielsweise war, um innerhalb der deutschen Literatur zu bleiben, den Rittern Hartmanns v. Aue, dessen Gefühl für höfische Feinheit doch unübertroffen ist, die Schönheit keineswegs der höchste Lebenswert. Und Baudelaire, den auch Obenauer als Kenner des Dandytums gelten läßt (15), nennt im neunten Stück seiner Sammlung „Le peintre de la vie moderne“, das vom Dandy handelt, als ausgesprochene Vertreter dieses Typus Cäsar, Catilina und Alkibiades. Richteten die ihr höchstes Streben auf Gestaltung eines schönen Daseins? Auch von Ästheten wie John Ruskin und William Morris, die doch auf die künstlerische Beseelung aller Lebensgebiete einen gewaltigen Einfluß ausgeübt haben, läßt sich nicht ohne weiteres behaupten, sie hätten nichts Höheres gekannt als die Schönheit. Es wird also, wenn man den Tatsachen gerecht werden will, kaum etwas übrig bleiben, als einen ästhetischen Menschen den zu nennen, der auf Schönheit in allen Dingen weit mehr Wert legt als der Durchschnitt seiner Volksgenossen. Wer diese ästhetische Lebensauffassung für gewisse Zeiten oder für immer verurteilt, hat sich damit noch durchaus nicht gegen den Grundsatz „L'art pour l'art“ erklärt, der ja nicht einmal für den Künstler ein allgemeines Lebensgesetz, sondern auch für ihn nur ein Gesetz der künstlerischen Betätigung ausspricht.

In Deutschland hat namentlich der Kreis um Stefan George, zumal in den Anfängen, wie Obenauer (394 f.) nicht entgangen ist, diesen Grundsatz auf das ganze Leben durch die Erklärung auszudehnen versucht: „Wir sehen in jedem Ereignis, jedem Zeitalter nur ein Mittel künstlerischer Erregung“, und während „auch die Freisten der Freien“ einen „sittlichen Deckmantel“ gebraucht hätten, sei er hier „ganz wertlos geworden“. Diese Ästheten meinten, aus dem so verstandenen „L'art pour l'art“ könne „für die gesamte Bildung und für das gesamte Leben mehr Wirkung ausströmen als aus einer noch so staunenswerten sachlichen Entdeckung“. Aber solche Unterordnung aller Lebenswerte unter die Kunst blieb eine Schrulle sehr weniger, deren Kunstübung darum immer lebensferner wurde, und mit Recht schreibt Obenauer (32) dieser Einseitigkeit, die für viele unserer Zeitgenossen die einzige Vorstellung vom ästhetischen Menschen ist, einen großen Teil der umlaufenden Mißverständnisse zu. Darf man aber den Grundsatz „L'art pour l'art“ nach einer unhaltbaren Verdrehung beurteilen?

Paul Claudel hat gegen ihn den Vorwurf erhoben, „mit dieser weichen Schönheitsgymnastik“ hole man „aus keinem Menschen heraus, was er an Echtem und Tiefem in sich trägt“ („Paul Claudel-Jacques Rivière, Briefwechsel“, München 1929, S. 212). Ohne Zweifel birgt die Verehrung der schönen Form auch für einen Künstler, der andere und höhere Lebenswerte gelten läßt, eine Gefahr des Versagens vor harten Forderungen der

Alltagspflichten, vor niederdrückenden Folgen menschlicher Ohnmacht und Schuld. Diese Gefahr muß er zu überwinden suchen, er muß sich bewußt bleiben, daß er nicht nur Künstler, sondern vor allem Mensch ist, er muß vielleicht zeitweise die Kunst im Stich lassen, um der bedrängten Mitwelt auf andere Weise zu helfen. Aber selbst wenn er keine dieser außerkünstlerischen Pflichten erfüllte, bewiese seine Charakterschwäche nichts gegen seinen künstlerischen Grundsatz, zumal da dessen richtige Durchführung durchaus keine Weichlichkeit zuläßt. Gerade Théophile Gautier hat in einem seiner bekanntesten Gedichte („L'art“, in der Sammlung „Émaux et camées“) den „bequemen Rhythmus“, der einem formlosen Schuh für alle Füße gleicht, den weichen Ton, der sich mit dem Daumen träumerisch kneten läßt, mitleidlos verachtet und vom Künstler harte Arbeit in Marmor, Erz oder Wort verlangt, weil nur aus kraftvollem Ringen ein Werk von Dauer entstehe.

Als freie menschliche Handlung fällt dieses Ringen um die Form selbstverständlich unter die Gesetze der Sittlichkeit, und das übersieht gleich andern zu einseitig ästhetisch geschulten Kunstkritikern Karl Federn². Wenigstens sagt er sehr mißverständlich mit Berufung auf eines der zahllosen Worte Goethes, der Künstler als solcher brauche „nur auf die vollendete Form seines Werkes und nichts anderes“ Rücksicht zu nehmen, von „moralischen und sonstigen Anschauungen“ dürfe er sich nicht beeinflussen lassen (89 f.). Der Künstler muß sich im Gegenteil von sittlichen Geboten beim Kunstschaffen mindestens so weit beeinflussen lassen, daß er sich bemüht, sie in keiner Weise zu verletzen, und dieser Forderung steht der Grundsatz „L'art pour l'art“ durchaus nicht im Wege, weil er, wie schon anfangs gesagt wurde, den richtigen Sinn hat, das Kunstwerk brauche keinem außerästhetischen Zwecke zu dienen. Förderung der Sittlichkeit gehört nicht zu seinen notwendigen Aufgaben, aber es darf nicht gegen die Sittlichkeit verstoßen. Zutreffend ist Federns Vergleich: „Wie in der Wissenschaft die Wahrheit um der Wahrheit willen gesucht wird, so in der Kunst die Form um der Form willen“, und das bedeute „L'art pour l'art“ (124).

Damit wird weder dem Kunstschöpfer noch dem Kunstgenießer eine erfahrungswidrige Trennung von Form und Inhalt aufgezwungen. In den wesentlichen Linien mag man durchaus den scharfsinnigen Darlegungen des Lemberger Phänomenologen Roman Ingarden folgen³. Nach ihm werden bei einer Dichtung Wortlaut und Bedeutung der Sprache und das durch sie dargestellte Gegenständliche nicht irgendwie neben dem eigentlich Ästhetischen, sondern als mit ihm „innerlich zusammenhängendes Ganzes“ erlebt, und dieses Ganze ist „der ästhetische Gegenstand: das literarische Kunstwerk“ (386). Aber an derselben Stelle seines Buches gibt er zu, daß ein absichtlich unästhetisch eingestellter Leser, z. B. ein Psy-

² Das ästhetische Problem. Von Karl Federn. 8^o (142 S.) Hannover 1928, Sponholz. M 3.60.

³ Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Von Roman Ingarden. 8^o (XIV u. 390 S.) Halle 1931, Niemeyer. M 18.—

chiater, „der auf Grund des Werkes die psychische Krankheit des Autors bestimmen will“, bei einem echten und großen Kunstwerk diese wissenschaftliche Einstellung immer wieder erneuern muß, weil er „bereits durch die thematische Erfassung der gegenständlichen Schicht des Werkes in die ästhetische Einstellung gedrängt“ wird. Damit sagt Ingarden auf seine Weise, daß die ästhetische Wirkung letzten Endes doch von der Form abhängt, denn „thematische Erfassung“ ist ja ein Teil der Formung.

Diese Bedeutung der künstlerischen Form ist zu allen Zeiten erkannt worden. Der Schweizer Kapuziner Dr. Magnus Künzle hat dafür in seinem zu wenig ausgenützten Buche „Ethik und Ästhetik“ (Freiburg 1910, S. 140 bis 148) aus der kunstphilosophischen Literatur von Aristoteles über die mittelalterliche Scholastik bis zur Gegenwart zahlreiche Belege zusammengetragen. Und wo der Hallische Ästhetiker Emil Utitz im sechsten Hefte der „Geschichte der Philosophie in Längsschnitten“ bei seiner kurzen Charakterisierung der wichtigsten Fragestellungen die Auffassung Kants vom Kunstgenuß in ihren geschichtlichen Zusammenhang stellt (38 ff.), hört er aus Kants Formel des „interesselosen Wohlgefallens“ den Widerhall des von Thomas von Aquin geprägten Wortes, schön sei, was durch seine bloße Erscheinung gefällt⁴. Ausdrücklich aber hat Thomas (S. theol. 1, q. 39, a. 8) gelehrt, die Schönheit eines Gemäldes liege wesentlich in der vollendeten Darstellung, der dargestellte Gegenstand könne häßlich sein. Es leuchtet ein, daß die Vollendung der Darstellung dann am sichersten erreicht wird, wenn der Künstler auf sie nach dem Grundsatz „L'art pour l'art“ seine ungeteilte Aufmerksamkeit richtet, und sobald man der Kunst außerästhetische Aufgaben stellt, gefährdet man das einzige, was den Genuß der Kunst von jedem andern unterscheidet: das interesselose Wohlgefallen. Trotz einigen Schwankens in der philosophischen Linienführung entscheidet sich so auch der Breslauer Professor Günther Schulemann⁵. Seine abendländisches und morgenländisches Schönheitsgefühl beschreibende und vom katholischen Standpunkt würdigende Ästhetik hält es für „unangebracht, die Kunst mit erzieherischen Aufgaben zu belasten und ihr jeden tastenden neuen Versuch ohne moralische Tendenz schon als Verbrechen anzurechnen“ (205); eine vaterländische oder religiöse „Absicht“ hebe „nicht etwa den künstlerischen Wert eines Werkes“ (196).

Wenn demnach der Grundsatz „L'art pour l'art“, wie es die Worte verlangen, auf die Kunst beschränkt wird, wenn er über das Verhältnis künstlerischer Werte zu andern Lebenswerten überhaupt nichts aussagt, sondern, richtig verstanden, den ganzen Ernst der künstlerischen Arbeit auf die Form lenkt, die immer als das für den Kunstwert zuletzt Entscheidende gegolten hat, wenn endlich die Kunstgeschichte allenthalben beweist, daß außerkünstlerische Absichten die künstlerische Wahrheit sehr oft geschädigt haben, so wird man nicht leugnen können, daß ein für vaterländische oder religiöse Ziele begeisterter Künstler nur so weit Künstler bleibt, als

⁴ Geschichte der Ästhetik. Von Emil Utitz. 8^o (76 S.) Berlin 1932, Junker & Dünhaupt. M 3.60.

⁵ Ästhetik. Von Günther Schulemann. 12^o (238 S.) Breslau 1930, O. Borgmeyer. Geb. M 6.—

er fest entschlossen ist, diesen Zielen mit rein künstlerischen Mitteln zu dienen, also innerhalb seines Schaffens den Grundsatz „L'art pour l'art“ streng zu beobachten. Und so unrecht ein Künstler täte, der nicht nach Möglichkeit bemüht wäre, zumal in schwerer Zeit, auch durch die Wahl seiner Stoffe seinem Vaterlande oder seiner Religion zu dienen, so sicher muß ihm, wenn solche Stoffe seiner Begabung nicht liegen, eine andere Wahl freistehen, ja als Verdienst angerechnet werden, weil jeder ästhetische Wert, den er durch diese Anpassung an seine Fähigkeit schafft, schon an und für sich ein Gewinn ist, auch für das Leben überhaupt.

Denn wie schon Thomas von Aquin (S. theol. 2, 2, q. 168, a. 3 ad 3) aus der Lebensnotwendigkeit des Spieles die sittliche Daseinsberechtigung des Schauspielerstandes herleitet — damals war ja ein höherer Rechtstitel schwer zu erkennen —, so betont der Bonner Philosoph Siegfried Behn, wo er nach aufschlußreicher Wanderung durch alle Einzelkünste das Wesen des Kunstgenusses beschreibt, sehr nachdrücklich den Lebenswert künstlerischer Feierstunden⁶. „Man scheidet von der Kunst gehobener, als man es vor der ersten Begegnung war. . . . Die Sublimation der Reizsamkeit gibt jene innere Ruhe, von der Schopenhauer tief und wahr gesprochen hat, als er die Kunst ein Quietiv nannte. . . . Der Kunstempfängliche bringt seine kleinen privaten Gefühle, seine undeutlichen und mangelhaften Gedanken, sein unentschlossenes und niedriges Verlangen zum Schweigen. . . . Die still gewordene und beruhigte Seele des Empfänglichen gleicht einem Spiegel, in dem sich Gebilde abzeichnen, die größer sind als der Spiegel“ (226 f.). Das alles hängt nicht unbedingt davon ab, ob man dem Kunstwerk gegenüber die von Behn bevorzugte „magische“ Haltung der „Faszination“ einnimmt (228), die übrigens Behn selber von der „wachen“ des kritischen Betrachters nicht völlig trennt (230), wie er auch anderswo (186 f. 205) den Gegensatz zwischen Magik und Logik in der Kunstwertung anfangs zu überspitzen und dann wieder einsichtig zu versöhnen scheint.

Es ist Behn selbstverständlich klar, „daß die vollkommene Ruhe nicht in der Kunst, sondern nur in der Religion gefunden werden kann“ (226), aber ebensowenig übersieht er, daß der Kunstgenuß die Seele „selbst dem mystischen Ereignis“ zu erschließen vermag (227). Henri Bremond hat ja über den von jeher beobachteten Zusammenhang zwischen dem religiösen und dem künstlerischen Erlebnis zwei tiefe und feine Büchlein geschrieben, die in der deutschen Übersetzung von Baron Neufforge unter dem Titel „Mystik und Poesie“ (Freiburg 1929) vereinigt sind. Während der Dichter als Dichter durch sein Erlebnis eher vom Beten weg zum Formen gedrängt wird, wandelt sich, wie Bremond scharfsinnig nachweist (220 ff.), dasselbe Erlebnis, sobald es geformt ist, dem dichterisch nicht schöpferischen Leser oft aus einem zunächst ästhetischen „unmerklich in ein religiöses, manchmal sogar in ein mystisches Erlebnis“, indem ihn die „durch die Magie der Verse übertragene Erschütterung“ wie von selbst über die beseligte Schau der dichterischen Wirklichkeit zur Vereinigung mit der Urwirklichkeit

⁶ Schönheit und Magie. Ein Versuch von Siegfried Behn. 80 (252 S.) München 1932, Kösel. Geb. M 5.80.

Gottes erhebt. „Das ist die seltsame und paradoxale Natur der Poesie: ein Gebet, das nicht betet, aber beten macht“ (222).

Danach wird man sich nicht wundern, daß ein allem Überschwang so abholder Philosoph wie der katholische Professor Edgar de Bruyne von der Universität Gent künstlerische Schau für nicht minder wertvoll hält als wissenschaftliche Erkenntnis⁷. Gegen Schluß seines Buches, das auf die Fragen der heutigen europäischen Ästhetik und besonders der allgemeinen, bekanntlich über die rein ästhetische Betrachtung weit hinausgreifenden Kunstwissenschaft sorgfältig eingeht, leugnet er ausdrücklich den Vorrang der Wissenschaft und schreibt: „Ohne die Begriffe der exakten Wissenschaft und der Philosophie bliebe die Menschheit unter der ihr erreichbaren Größe und Macht. Ohne die Kunst wäre sie vielleicht ebenso mächtig, aber ihrem Wesen würde die volle Reife und Harmonie fehlen, nach der sie aus tiefstem Herzen verlangt“ (377). Und wie die Wissenschaft als völkerverbindendes Gemeingut gilt, so fühlen sich Menschen, „die durch Jahrhunderte getrennt und nach ihren philosophischen, gesellschaftlichen und nationalen Anschauungen sehr verschieden sind, einander trotzdem nahe“, wenn sie bewundernd vor denselben Kunstwerken stehen und in ihnen „den Ausdruck der menschlichen Seele aller Zeiten und aller Länder finden“ (374).

Es war also doch nicht unpolitisch, daß Mussolini seinem Volke die Macht der reinen Kunst, der Kunst um der Kunst willen, durch das Festjahr für Ariost wieder ins Bewußtsein rief. Zu oft schon hatte er das drohende Beil und die groben Stöcke des faschistischen Symbols an den Herrlichkeiten des Barocks und der Renaissance vorbei, vorbei auch an den ruhmvollen Erinnerungen der feudalen Jahrhunderte zu den römischen Altertümern tragen lassen, vielleicht weil nach seiner Überzeugung aus diesen am stärksten der Geist weht, der Italien wieder einmal erneuern soll. Jetzt füllte sich derselbe Faschismus beseligt Sinn und Herz mit dem zauberhaften Glanze des Hofes der Este, den bei der Tassofeier des Jahres 1895 der gelehrte Giuseppe Agnelli, heute Direktor der Universitätsbibliothek in Ferrara, mit edlem Stolz auf seine Heimatstadt als in ganz Europa gepriesenes Muster fürstlicher Pracht geschildert hatte (*Atti e memorie della Deputazione Ferrarese di Storia Patria*, vol. 7, fasc. 2).

Aber nicht, was gewesen war, feierte man, nicht die Lebenskunst jener adeligen Gesellschaft, sondern die unvergängliche Schönheit ihres dichterischen Bildes in den Stanzen Ariosts. Der Festredner der Italienischen Akademie, Giulio Bertoni, der seine ruhmreiche Laufbahn als Romanist in Freiburg in der Schweiz begonnen und dann jahrzehntelang die Renaissancekultur Ferraras durchforscht hat, gewann mich sogleich, als er sein ernstes Gesicht über die Köpfe seiner Mitakademiker hob, durch die offene Feststellung: „Die für die Renaissance charakteristische Vorurteilslosigkeit der Sitten, die ungezügelte Lebensgier und der rücksichtslose ästhetische In-

⁷ *Esquisse d'une philosophie de l'art*, par Edgar de Bruyne, traduite du néerlandais par Léon Breckx. 8° (420 S.) Brüssel 1930, A. Dewit. Fr. 60.—

dividualismus der Hofgesellschaft, in der Ariost zu verkehren hatte, liegen uns fern und sind für immer versunken, aber nicht verloren ist der unermessliche Schatz der Dichtung, den uns diese strahlenden Jahrhunderte als ewig schönes Erbe überliefert haben. . . . Denn die Schönheit verliert zu keiner Zeit ihren Wert, und die Dichtkunst ist die unverwelkliche Jugend unseres Geistes.“

Vieles von dem, was Ariost zur Charakteristik des Renaissancelebens zu erzählen hatte, „Liebeleien und Zweideutigkeiten und die schlüpfrigen Novellen, mit denen sich die Damen und Herren des Hofes, um das herzogliche Paar vergnüglich geschart, die Zeit vertrieben“, verurteilte Bertoni unmißverständlich, aber er bewunderte die „künstlerische Lauterkeit und Würde“, die Ariost in der Gestaltung auch dieser Dinge nicht vermissen lasse. Wie andere Kritiker zeigt übrigens der Jesuit Albino in der „Civiltà Cattolica“ (18. November 1933, S. 375 ff.), daß an solchen Stellen der gefährliche Reiz der Darstellung durch die skeptische Ironie des Dichters oft gedämpft wird.

Trotzdem beschleicht einen gerade in Ferrara der Wunsch, Ariost möchte weniger gewagt haben. Vor dem Esteschosse steht in weißem Marmor, hager aufgereckt, mit entsetztem Gesicht und nach vorn greifenden Armen eine edle Predigergestalt, ein nur wenig älterer Landsmann des Dichters, und die Inschrift am Sockel heißt: „Girolamo Savonarola, der in verderbten und knechtischen Zeiten eine Zuchtrute der Laster und der Tyrannen war.“ Das schaurige Schicksal dieses unglücklichen Mannes zerreißt barbarisch den Schönheitstraum der italienischen Renaissance und warnt vor schmählichem Mißbrauch künstlerischer Freiheit. Aber das eigentliche Wesen der Dichtkunst verstand Savonarola so wenig, daß nach seiner Ansicht jemand, „der sein ganzes Leben mit der Dichtkunst vertrödelt“, kein Lob verdient, weil „die Poesie unter allen Wissenschaften den niedersten Rang einnimmt“ (Joseph Schnitzer, Savonarola II [München 1924] 772). Wer diesen Irrtum heute belächeln wollte, würde nach dem, was hier dargelegt worden ist, ebenso irren, wenn er der Kunst an und für sich zwar keine wissenschaftlichen, aber politische oder religiöse Ziele steckte. Ihr genügt ein einziges Ziel: schön zu sein, und die so verstandene „Kunst um der Kunst willen“ kann auch unsere Zeit nicht ungestraft geringschätzen.

Umschau

Völkerrechtliche Erörterungen über die Lateranverträge

Es war zu erwarten, daß die am 11. Februar 1929 zwischen dem Heiligen Stuhl und der italienischen Regierung abgeschlossenen Lateranverträge auch in der Völkerrechtswissenschaft die stärkste Beachtung finden und mancherlei Diskussionen auslösen würden. Mittlerweile haben berufene Vertreter des internatio-

nen Rechts, vorab in Italien, aber auch in Frankreich und Deutschland, in Fachzeitschriften die einschlägigen Völkerrechtsprobleme behandelt. Über den heutigen Stand der Frage orientiert ein ausführlicher kritischer Bericht, der in der Zeitschrift für Völkerrecht in Wien¹ aus

¹ Zeitschrift für Völkerrecht, Redaktion A. Verdross, Bd. XIV (1934), Heft 1, S. 1—25.