

den ehernen Naturgesetzen darauf verzichten müsse, über diese Grenze hinweg persönlich die Menschen anzusprechen und ihnen seine Vaterliebe zu offenbaren. Als ob der allmächtige Gott, der die Welt aus dem Nichts erschaffen hat, der Diener des Werkes seiner Hände werden könnte; als ob er seine Herrschaft abgeben müßte an Gesetze, die er selbst geschaffen. Von den Fortschritten der Naturwissenschaft und Technik berauscht, hielt der Rationalismus nur das für wirklich und wahr, was der Menscheng Geist begreift und beweist. Als ob der begrenzte Menscheng Geist jemals den unermesslichen, unendlichen Gottesgeist erschöpfen könnte! Die Zeiten sind glücklicherweise vorüber, wo man dem Rationalismus darin zustimmte, daß der kleine Menscheng Geist das Maß aller Dinge wäre. Wir vermessen uns nicht, die Geheimnisse Gottes zu begreifen. Wir wissen doch, daß schon die geschaffene Natur voller Geheimnisse ist. Was ist Materie, Stoff, Kraft, Licht, Elektrizität, Leben? Das innerste Wesen bleibt uns unbekannt; aber darum leugnen wir diese Dinge und ihr Wirken nicht. Um wieviel mehr müssen die Geheimnisse des unendlichen Gottes, des Schöpfers aller Dinge, unser Begreifen übersteigen? Ein Gott, den wir vollkommen begreifen würden, wäre kein Gott; er wäre geringer als wir.

Ein Überblick über die verschiedenen liberal-theologischen Erklärungen des Christusproblems<sup>5</sup>, die auch Seeberg zum großen Teile ablehnt, zeigt, wie diese nur eine Reihe vergeblicher Versuche sind, den überlieferten Christusglauben mit den Forderungen des Rationalismus in Einklang zu bringen. Einig sind diese Erklärungsversuche nur in der Leugnung des übernatürlichen Charakters Christi; im übrigen widersprechen sie sich, lösen sich gegenseitig ab und heben sich nicht selten auf. Sind einmal die philosophischen Bedenken behoben, wird man auf diese Notlösungen verzichten können und leichter vorurteilsfrei die urkundliche Selbstbezeugung Jesu in den Evangelien würdigen, zumal »die Zurückwendung zum Konservativen« (4) sich auch zeigt in der Wertung der urchristlichen Quellen (29 ff.). Die einzigartige Vollkommenheit des biblischen Jesusbildes allein schon bestätigt die

Unmöglichkeit einer religionsgeschichtlichen Ableitung: es gibt in keiner Religionsform ein solches Heilandsbild. Die Gesamtheit aller Momente aber schafft die sichere Gewähr, daß kein Grund vorliegt, das Glaubenserbe unserer Väter in Zweifel zu ziehen.

Dann kann viel leichter, als es Seeberg möglich ist, die letzte Frage beantwortet werden, die er sich stellt: »Was ist unser Christus? Warum brauchen wir Christus in unserer Religion?« (40). Ist Christus wahrer Gott, dann ist das Christentum die einzig wahre, von Gott geoffenbarte Religion. Dann ist der Christen Hoffnung für Zeit und Ewigkeit auf Felsen grund gebaut. Wäre Christus nicht wahrer Gott, dann mag man im übrigen eine Hypothese aufstellen, welche man will: in jeder von ihnen wäre er nur ein Mensch, wie jeder andere, ein großer und übertragender vielleicht, aber doch ein bloßer Mensch, wie wir alle, mit aller Begrenztheit, Einseitigkeit, Schwäche und Irrtumsfähigkeit, ein Mensch, auf den wir nicht unsere ganze Hoffnung für Zeit und Ewigkeit setzen könnten. Darum ist die Frage nach Christus die große »Entscheidungsfrage« (51); darum findet im Bekenntnis zu Christus jede Toleranz ihre Grenze: ohne Christus kein Christentum (56 f.). Darum ist Christus »Wirklichkeit und Urbild«, das einzige unübertreffliche Vorbild für alle Christen. Christus mußte siegen über Mithras, über die Kaiser, denen man göttliche Ehren darbrachte, nicht weil »die Träume des Mythos in der einen geschichtlichen Person erfüllt« (38) wurden, sondern weil er der wesensgleiche Gottessohn ist.

Ludwig Kösters S. J.

### Pieter Bruegel

Es sind Jahrhunderte dahingegangen, bis man den »Bauernbruegel« – so genannt, weil er mit Vorliebe Szenen aus dem Bauernleben malte – in seinem innersten Wesen begriffen hatte. Dann freilich mußte man staunend gewahr werden, daß in diesem derben Bauernkittel einer der ganz großen Künstler steckte, die erste Plätze in der Kunstgeschichte beanspruchen. Einseitige Liebhaber der klassischen Kunst und der italienischen Renaissance mit ihrem Schönheitsideal konnten einer so sonderbaren Erscheinung, wie es die Bruegels ist, unmöglich gerecht werden; sie mußten sie,

<sup>5</sup> Vgl. etwa: Unser Christusglaube, S. 34 bis 46.



von ihrem Standpunkt aus mit Recht, ablehnen, ja als widerwärtig empfinden. Aber es gibt eben auch andere Standpunkte.

Als Musterbeispiel, wie Bruegel selbst noch im vorigen Jahrhundert mißkannt wurde, mag uns die Äußerung Jakob Burckhardts in seinen kunstgeschichtlichen Vorträgen gelten: »Brueghel ist kein achtbarer Maler, weil er viel Besseres leisten konnte, als er in den weit meisten Fällen tat... Es sind Kirchweihen, rohe, wüste Tänze, Wirtshauszenen, Prügeleien, z. B. zwischen Pilgern und Bettlern. In male-rischer Beziehung ist er meist gering, in den Kompositionen gleichgültig und zerfahren, in den Formen oft unerträglich roh, in den Farben zwar oft saftig und leuchtend, aber bunt und hart. In diesem allem steht er einer Anzahl besserer niederländischer Zeitgenossen weit nach.«

Hier setzt der äußerlich und innerlich ge-wichtige Bruegel-Band des Züricher Kunst-historikers Gotthard Jedlicka ein<sup>1</sup>. Er ist nicht der erste, der Burckhardts Urteil sieg-reich schlägt, aber er ist der erste, der den Versuch unternimmt, »hinter dem uner-schöpflichen Erzähler Bruegel den genialen Künstler zu zeigen«, ihn als »einen der ersten Problematiker der europäischen Kunst« zu erweisen. Das Buch fesselt von der ersten bis zur letzten Seite, erfordert freilich in manchen Teilen eine anstrengende Mitarbeit. Es ist geradezu ein Lehrbuch der Bildbetrachtung, denn mag es auch nur einen einzelnen Künstler durchröntgen, so gilt von ihm doch das Wort: *ex uno disce omnes*. Darum glaubten wir auch, ihm einen Raum widmen zu müssen, der den einer gewöhnlichen Besprechung weit über-schreitet.

Der Verfasser prägt einmal den aphoristi-schen Satz über die Werke des Meisters: »Die Vielen haben sich immer daran ver-gnügt, die Wenigen sind immer darüber nachdenklich geworden.« Er selbst gehört zu den Nachdenklichen und Tiefbohrenden; sein Held hat ihn zu einem Bildanatomien und zu einem Meister der Analyse von bis-her kaum bekannter Eindringlichkeit er-zogen, aber auch zu einem Synthetiker, der

die zahllosen kleinen und großen Gewinne zu einer Gesamtsumme addiert. Das bleibt bestehen, auch wenn man gegen manche seiner Beobachtungen und Erklärungen seine Vorbehalte anmelden möchte. Hat man früher das Wesentliche an diesem Maler nicht erkannt, daß nämlich seine Bilder nicht nur Bilder sind wie die Genre-bilder der späteren Brouwer, Teniers, Ostade und vieler anderer, sondern Sinn-Bilder, so sucht der Verfasser gerade das Sinnbildhafte zu zeigen. Denn die Kunst Bruegels ist hintergründig, metaphysisch, nicht nur *vita activa*, sondern auch *con-templativa*, im Formalen darum ins Lapi-dare, Monumentale gesteigert, auch dort, wo er die Einzelheiten mit der Liebe des Miniaturisten malt. Makrokosmos und Mikrokosmos in einem. Darum muß auch der Vergleich mit Rubens schließlich doch auf eine Gegenfäßlichkeit hinauslaufen.

Daß Bruegel in Italien gewesen ist, möchte man kaum glauben, wenn man es nicht sicher wüßte. Das Italienische ist für ihn keine Gefahr für seine germanische Seele geworden. Außer einigen landschaftlichen Motiven hat er nichts aus dem Süden als dauerndes Erbe bezogen. Ganz anders hatte Dürer italienisches Gut in sich auf-genommen, wenngleich auch er der Gefahr nicht unterlegen ist. Aber gerade die niederländische Kunst bietet uns eine Menge von Beispielen einer Akkordanz zwischen Süden und Norden und dementsprechend einer Erweichung des eigentlich Boden-ständigen.

Welches ist nun das Hintergründige in den Bildern Bruegels, der Sinn der Erzählung hinter dem Erzählten? Es mag vorab bemerkt werden, daß das Erzählte selbst, das Gegenständliche, zumal in den früheren Bildern des Malers mit ihrer Häu-fung von Einzeldingen, noch mancherlei Rätsel aufgibt, die uns die bisherigen kul-turgeschichtlichen Forschungen noch nicht lösen lassen. Aber darauf kommt es nicht an, wenn man das Ganze als Sinnbild im Auge behält.

Hier obliegt uns nun zu allererst, das Selbstbildnis des Meisters, eine Zeichnung, die als Titelbild in dem Buche erscheint, auf uns wirken zu lassen. Aus zeitgenössi-schen Quellen wissen wir sonst nichts über die innere Struktur dieser Maler-Psychie. Das Bildnis schafft aber einen vollgültigen Erlaß. Das ist nicht ein sanguinischer Opti-

<sup>1</sup> Pieter Bruegel. Der Mann in seiner Zeit. Von Gottfried Jedlicka. 4<sup>o</sup> (550 S.) mit 124 Abbildungen. Erlenbach, Zürich und Leipzig 1938, Eugen Rentsch. M 19.50; geb. M 22.-.



mist, der die Welt nur an ihrer Oberfläche betrachtet und sich daran vergnügt, diese scharfen Augen durchdringen den Schein, haften in der Tiefe und entdecken da Widersprüche, tragische Konflikte, Jammer und Elend, und so formt sich der Mund mit den umliegenden Zügen zu einem fast mürrisch, ja unheimlich anmutenden Ausdruck. Und dieses Unheimliche schleicht durch sein ganzes Werk; auch wo äußere Lustbarkeit zu herrschen scheint<sup>2</sup>. Im Grunde sind eigentlich alle Schöpfungen Bruegels großartige Totentanzbilder. Hinter seinem Selbstbildnis könnte statt des Kenners ebenfogut, wie bei Böcklin, der fiedelnde Tod stehen. Es hätte für uns auch nicht das geringste Überraschende, wenn auf jedem seiner Bilder von irgend einer Ecke her der Senfmann hereingrinste und seine Beute belauschte.

Vom Selbstbildnis aus erschließt sich uns ohne weiteres der tiefere Sinn des Affenbildes, das man wohl kaum mit dem Verfasser als »Scherzo« anzusehen hat. In diesen beiden gefesselten Affen, die tieftraurig vor einem sich ins Unendliche dehrenden Hintergrund kauern, erkennen wir vielmehr ein Stimmungsbild, durch das der Künstler sich von einem innern Druck zu befreien suchte. Auch bei Hieronymus Bosch, seinem Vorgänger und Anreger, spielt das Unheimliche eine wichtige Rolle. Während aber die verzwickten und verzweigten Teufelsfragen des Bosch wohl seinen abergläubischen Zeitgenossen Schrecken einjagen mochten, uns aber nur noch als Ausgeburten einer tollen Phantasie anzuprehen vermögen, empfinden wir bei Bruegel doch immer noch das Hintergründige. So besonders bei Bildern wie »Der Sturz der gefallenen Engels«, »Die tolle Grete« und »Triumph des Todes«. Auffallend sind hier die dünngliedrigen und langgestreckten Figuren, für die der Verfasser das bezeichnende Wort »Insektenhaftigkeit« erfand. Die Verwandtschaft mit

Bosch ist besonders deutlich. Aber Bosch wäre nie imstande gewesen, eine so konzentrierte Hexenfigur zu schaffen, wie es die tolle Grete ist. Er hätte sie mit mehr äußern, viel weniger wirksamen Mitteln gestaltet. Geistesgeschichtlich muß allerdings bedauert werden, daß solche damals beliebten Teufel- und Hexenmotive dem herrschenden Hexenwahn nicht nur nicht entgegentraten, sondern ihm neue Nahrung boten.

Im übrigen gehören diese Dinge Bruegels früherer Zeit an. Später bedurfte er keiner so handgreiflichen Mittel mehr, um die verkehrte Welt zu schildern und uns ins Bewußtsein zu hämmern.

Betrachten oder vielmehr durchleuchten wir mit unsern Augen Bruegels Bauernszenen. Hinter all dem scheinbar Vergnüglichen steht das Gespenst eines tragischen Schicksals und überschattet alles Geschehen. Es erscheint - bildlich gesprochen - im magischen luftleeren Raum. Damit ist diesen gedrunghenen, marionettenhaften Figuren ein Element der Wirklichkeit entzogen und dafür der Schleier des Unheimlichen über sie gebreitet. Diese Kinder in den »Kinderspielen« sind gar keine Kinder, sondern alterslose verkleinerte Erwachsene, und ihren Spielen fehlt jedes frohe Lachen. Und in der »Bauernhochzeit« sitzt die Braut steif, verlegen und verlassen da. Eine richtige Lustigkeit kommt nicht auf, und die Unterhaltung zwischen Mönch und Edelmann in der Ecke geht über ein sehr ernstes Thema. Der Beschauer empfängt den Eindruck, daß sich über dieser Hochzeit schwere Gewitterwolken zusammenziehen, ein Eindruck, den die Physiognomien des Elternpaares zur Linken der Braut<sup>3</sup> noch verstärken.

Nach allem dem wird niemand erwarten, daß Bruegel der Mann war, um aus innerem Antrieb Kultbilder zu schaffen. Dafür war er viel zu subjektiv. Auch wo er an religiöse Stoffe herangeht, bleibt er seiner Grundauffassung von der verkehrten Welt treu. Die »Kreuztragung« ist hierfür wohl das bezeichnendste Beispiel. In diesem Menschengewimmel, das zum Hauptvorgang vielfach beziehungslos erscheint, in dem der kreuztragende Herr vom Beschauer erst gesucht werden muß,

<sup>2</sup> Es ist mir nicht recht erfindlich, wie man das ausdrucksgefällige Gesicht des »Kenners« auf dem Selbstbildnis mit dem nichtsagenden Scharlatan bei Bosch vergleichen kann, wie es Tolnai tut und der Verfasser zustimmend vermerkt, oder, daß von ihm ein geradezu quälender Eindruck ausgehen soll (S. 280). Ich glaube vielmehr, daß dem Meister selten ein solcher psychologischer »Treffer« geglückt ist.

<sup>3</sup> Der alte Mann auf dem Lehnstuhl ist sicher nicht der Bräutigam, wie der Verfasser meint, sondern der Brautvater.



erkennen wir die neue anthropozentrische Zeit im Gegensatz zur theozentrischen des Mittelalters. Nur die Gruppe der Mutter Gottes mit dem hl. Johannes weist zeitlich nach rückwärts und wirkt wie eine Kopie eines mittelalterlichen Bildes, ganz unbruegelisch.

Die Entwicklung geht bei Bruegel von der Vielheit zur Einheit, von der Masse zum einzelnen, von einer gewissen Zerteiltheit von Landschaft und Mensch zur psychischen Einheit, die der Verfasser einmal mißverständlich pantheistisch nennt, vom Typus zur Besonderung. Die »Bußpredigt des heiligen Johannes« enthält noch viele Figuren, die aber bereits enger aneinander gebunden sind als früher. An physiognomischem und psychischem Gehalt ist dieses Bild schier unausschöpflich und weist in gerader Linie auf Rembrandts Hundertguldensblatt.

Die Krone seiner Schöpfungen ist »Das Gleichnis von den Blinden«. Auch Bosch hatte das Thema bereits behandelt. Aber man braucht die beiden Bilder nur zu vergleichen, um den wesentlichen Unterschied sofort gewahr zu werden. Bei Bosch ist die Darstellung anekdotenhaft, unvertieft, die Landschaft steht für sich und geht in keiner Weise in die Stimmung des Ganzen ein, bei Bruegel ist auch die Landschaft Trägerin einer unheimlichen Tragik, die sich in den Gesichtern erschütternd malt. Keine Wirklichkeit hätte an die grandiose Vision dieses gewaltigen Künstlers heranreichen können. Keines seiner Bilder ist für die Überzeugung, daß die Menschheit für Bruegel vor allem in den Erniedrigten und Beleidigten in Erscheinung tritt, wie der Verfasser einmal treffend bemerkt, schlußkräftiger.

Noch wäre Vieles zu sagen über die Landschaftsgestaltung des Meisters – die fast modern anmutende »Meerlandschaft« ist mit einem geradezu wild gewordenen Pinsel hingefegt –, über seine konzertierenden Lokalfarben, über seine groß empfundene Form, kurz gerade über die Dinge, die das Hauptverdienst des Buches ausmachen<sup>4</sup>. Aber mit wenigen knappen

Sätzen läßt sich das nicht hinreichend deutlich machen – und die Schriftleitung winkt bereits ungeduldig und drängt zum Schluß. So seien nur noch zur religiösen Frage, die der Verfasser mit anerkennenswertem Takt behandelt, in der er sich aber offenbar etwas unsicher fühlt, einige Anmerkungen gemacht.

Bruegel war in das Jahrhundert der Reformation hineingeboren. Etwa vierzigjährig ist er 1569 gestorben. Wie stand er zur Reformation, die sich in den Niederlanden vor allem nach der Lehre Calvins ausrichtete? Es steht fest, daß er wenigstens äußerlich katholisch geblieben ist und katholisch begraben wurde. Sein schöpferisches Werk bietet keine Handhabe zur Annahme, daß er je seinen ursprünglichen Glauben verlassen habe. Eine Abwendung von der mittelalterlichen Welt, eine Art von Säkularisierung ist freilich unverkennbar, ein Entwicklungsprozeß übrigens, der sich auch im katholischen Raum abspielte. Deshalb geht es nicht an, ihn als »protestantischen Künstler« (S. 152) oder als »letzten Katholiken und ersten Protestanten unter den niederländischen Malern« (S. 449) zu bezeichnen.

Widersprechen muß ich dem Verfasser auch in seinen Ausführungen über Dürers Weltanschauung. Dürer, der die Schäden in der konkreten alten Kirche sehr wohl kannte und verabscheute, erwartete von Luther eine Re-Formation, nicht aber eine Neu-Formation. Er begrüßte darum dessen Auftreten. Später aber, als er enttäuscht die Wirkungen und die auch vom Verfasser betonte Bilderfeindlichkeit der neuen Lehre erkennen mußte, zog er sich mit seinem engsten Freund Pirkheimer zurück und ist dem alten Glauben treu geblieben, was übrigens auch protestantische Dürerbiographen wie Eye und später, entgegen seiner früheren Auffassung, auch Thaulsing<sup>5</sup> zugeben mußten.

Der Verfasser ist nun der sonderbaren Auffassung, daß die Katholiken Leugner der Willensfreiheit seien, und stellt sie als solche neben die Calvinisten (S. 140). Es ist ihm entgangen, daß gerade für den Katholiken die Willensfreiheit eine Grundbedingung seiner Weltanschauung ist, und daß erst Luther dem liberum arbitrium das servum arbitrium entgegensetzte und

<sup>4</sup> Es sei hier nachdrücklich auf das von Gustav Glück bei Schott in Wien herausgegebene Tafelwerk mit 43 farbigen Bruegelbildern verwiesen (M 35.–) oder auf das kleinere »Bruegelbuch« mit 39 farbigen und 16 einfarbigen Bildern. (Ebd. M 6.50).

<sup>5</sup> Wiener Kunstbriefe. Leipzig 1884, S. 102.



die Alleinursächlichkeit Gottes lehrte. Wenn er darum die Aposteltafeln Dürers ein »unmittelbares Ergebnis der deutschen Reformation« nennt (S. 395) und zwei Seiten später schreibt: »Werke wie die Aposteltafeln sind nur dort möglich, wo die Freiheit des Willens bejaht wird, wo der Mensch die Verantwortung für dieses Leben selbst zu tragen hat, und wo er, aus dem Gefühl seiner Kraft heraus, freudig gewillt ist, sie auch zu übernehmen«, und damit einen durch und durch katholischen, aber keineswegs lutherischen Gedanken ausdrückt, so verstrickt er sich in sein eigenes Netz. Das wollen wir dem Nichtkatholiken und Nichttheologen zwar gerne verzeihen, aber der Katholik und Theologe darf es nicht unvermerkt lassen<sup>6</sup>.

Josef Kreitmaier S. J.

<sup>6</sup> Die Bezeichnung Manierismus für die Übergangskunst von der Renaissance zum Barock, die der Verfasser von andern übernommen hat, scheint mir wenig glücklich. Manierismus heißt doch eigentlich Handfertigkeit, während die »Zweifältigkeit und Entfremdung«, die den Manierismus kennzeichnen soll, etwas Geistiges ist, die Suche nach neuer Form. Zu S. 404: Die Kopfbedeckung ist eine Mitra, nicht eine Tiara. Zu S. 406 ff.: Im Galgenbild steht ein Kreuz, nicht ein Kreuzifix, das, dem Wortfinn entsprechend, den angenagelten Heiland zur Voraussetzung hat. Zu S. 136: Daß Bruegel »nicht mehr Gotiker, sondern Humanist« war, ist nur richtig, wenn man das Wort Humanist nicht im sonst üblichen Sinne nimmt. S. 56 würde man wohl besser von einem schwerblütigen als von einem schwerfälligen Temperament sprechen. – Bei den Abbildungen wären die wichtigsten »bibliographischen« Angaben (Entstehungsjahr, Fundort, Format und Technik) sehr erwünscht gewesen.

### Erdachte Briefe – oder Dichter und Historiker<sup>1</sup>

Es gehört wohl zum Los des Historikers – sofern er nicht ganz in die Facharbeit versunken ist –, daß ihn zuweilen der Wunsch oder die Verführung ankommt, Dichter zu sein. Beileibe nicht, nur da, wo ihm die Tatsachen ausgehen, mit Dichtung zu beginnen, sondern um den mühsam wieder her-

gestellten Ablauf hingedehnten Geschehens in den lebendigen Augenblick eines dramatischen Vorgangs zusammenzupressen, gewissermaßen seinen Sinngehalt als funkeln den Wein in schöner Schale darzubieten. Der echte Historiker lebt immer in Nachbarschaft zum Dramatiker, und oft meint der Geschichtsmann, er auf seinem Felde könne den Nachbarn packen und Vorwürfe ohne Zahl aufweisen. Wobei er nur ein wenig den Argwohn hat, der Dichter möchte ihm am Ende die Stoffe verpfuschen, indem er nicht die Ehrfurcht aufbringe, auf die der Historiker nie verzichten kann, die Ehrfurcht vor der Wahrheit.

Warum aber sollte der Dichter nicht anstatt des dramatischen Bildes den erdachten Brief wählen? Das könnte ja ein noch reizvolleres Spiel werden: Von selbstgewählter Stelle aus (wohl gemerkt: gewählt auch unter Aufficht historischer Erkenntnis!) ließe der Dichter uns durch die Briefe irgendwelcher Zeitgenossen überraschend einen Blick auf die Ereignisse tun. Der erdachte Brief wäre wie ein Fenster, das der Dichter öffnet, und unten zieht der Zug der Gestalten, und der Hintergrund wogt von Bedeusamkeiten. Und das ganze bliebe Andeutung, ein stummer Wink, viellagend und unverbindlich, wie man es liebt. – Und nichts würde dem echten Dichter verbieten, gleich durch eine Reihe »erdachter« Briefe auch die großen Ideen der Menschheitsgeschichte auf ihrem Schicksalsgang zu beleuchten, sozusagen durch plötzliche »Blicklichter« zu »stellen«. Nur brauchte dann dieser Briefschreiber neben wahrer Dichtergabe und enger Fühlung mit dem Geist der Geschichte auch noch die Fähigkeit tiefer Weltanschauung. Ohne Zweifel nicht geringe Anforderungen für einen Einzelnen.

Ernst Wilhelm Eschmann hat sich in seinen »Erdachten Briefen« unausgesprochen ein hohes Ziel gesteckt. Unauffällig, wie eben solche Briefe sich geben, inmitten von viel Ironie und feiner Laune, wie sie einem geistreichen Mann beim Anblick der Menschengeschichte kommen, will er uns einen Eindruck von dem Gang und Wandel der Menschheit in ihrem ewigen Streben, näherhin vom Christentum vermitteln. Aber natürlich ist alles doch von einer Absicht gelenkt, von einer Auffassung des Christentums und dem Sinn der Geistesgeschichte überhaupt, der sich um so deutlicher ausspricht, je mehr die Briefe sich der Gegenwart nähern. Es ist etwa die Endstation

<sup>1</sup> Ernst Wilh. Eschmann, Erdachte Briefe. (153 S.) Jena 1938, Eugen Diederichs Verlag.