



*Um einen authentischen Eindruck von der Gedanken-Originalität und der Formulierungskunst Friedells zu vermitteln, bringen wir nun einige Passagen aus seiner „Kulturgeschichte der Neuzeit“, die uns besonders aktuell erscheinen. Es war für Eva M. Kittelmann freilich nicht leicht, solche zum isolierten Abdruck geeignete Stellen aufzuspüren: „Friedells Darstellungsweise ist immer vor- und rückbezüglich verflochten; auch beliebt er, seine Ausführungen an Persönlichkeiten oder (Stil)epochen festzumachen, so dass der Zusammenhang am Falle des Exzerpts verloren gehen kann.“*

*Die folgenden Auszüge (die Überschriften stammen vom „Zaunkönig“) scheinen aber wohl geeignet, auf dieses Buch neugierig zu machen; und auch der Konnex zu den hier aufgegriffenen Themen (z.B. zum Faust-Beitrag von Hans H. F. Henning im Heft 1/2010) ist evident!*

## Der „Faust“ als Kulturgeschichte der Neuzeit

Das amerikanische Gold hat sich als ein vielleicht noch größerer Fluch erwiesen als die Syphilis. Die ebenso plötzliche wie massenhafte Einführung von Edelmetall, woran im Mittelalter Mangel geherrscht hatte, hat die Ausbreitung der Geldwirtschaft unmittelbar gefördert, ja überhaupt erst den vollen kapitalistischen Betrieb ermöglicht, die Unterschiede zwischen arm und reich maßlos gesteigert und eine allgemeine Teuerung erzeugt, mit der die Löhne nicht Schritt halten konnten: in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts stiegen die Preise um hundert und hundertfünfzig, bei einzelnen Artikeln sogar um zweihundert und zweihundertfünfzig Prozent. Die Rache geschenke Amerikas an Europa waren Seuche und Not oder vielmehr zwei Seuchen: Lues und Goldfieber. Jeder will möglichst schnell und mühelos reich werden, auch die heimische Erde wird gierig nach Schätzen durchwühlt, und in der Tat werden auch hier neue Edelmetalle entdeckt, die man durch eine vervollkommnete Bergwerkstechnik exploitiert.

Wir sehen: die „Inkubationszeit“ ist vorüber, der Giftstoff wird wirksam und ergreift Kopf, Herz und Mark des europäischen Organismus.

Alle Tendenzen der anbrechenden Neuzeit sind von der Volksphantasie sehr wirksam in eins zusammengefasst worden in der Figur des Faust. Faust ist Goldmacher und Schwarzkünstler: durch Wissenschaft und Magie sucht er Reichtum und weltliche Macht zu erlangen. Faust ist Protestant und Theolog: Landsmann Melanchthons, Zeitgenosse Luthers und eine Zeitlang in Wittenberg ansässig. Faust ist Humanist und Liebhaber der Antike: er erbetet sich, die verlorengegangenen Komödien des Plautus und Terenz wieder herbeizuschaffen,

zitiert die Schatten der homerischen Helden aus dem Hades, verbindet sich, durch geheimnisvolle Kräfte verjüngt, mit Helena und erfüllt damit symbolisch den Sinn der Renaissance: die Regeneration des gotischen Geistes durch seine Vermählung mit dem hellenischen. Faust galt sogar jahrhundertlang als der eigentliche Erfinder der Buchdruckerkunst: denn nach einer der Überlieferungen hat er die „Matrizen“ ersonnen, mit denen die beweglichen Lettern gegossen wurden, während Gutenberg noch mit festen Holztafeln druckte. Diese Annahme wird neuerdings bestritten; aber jedenfalls hat das Volk einen gesunden Instinkt bewiesen, als es ihn zum Schöpfer jener Erfindung machte, durch die mehr als durch irgendeine andere der selbstherrliche Trieb des Menschen nach geistiger Expansion Nahrung und Sättigung gefunden hat. Faust verschreibt sich dem Teufel und verlangt von ihm kontraktlich, dass er ihm auf alle Fragen antworte, und immer die Wahrheit; hier personifiziert sich der tiefste Grundzug des Zeitalters: der grenzenlose Erkenntnisdrang und zugleich der Glaube, dass es geheime Formeln gebe, die auf alles antworten; und wiederum hat die Legende einen sicheren Takt bewiesen, indem sie Faust als Verbündeten und Opfer des Teufels schildert und damit tiefsinnig ausdrückt, dass alle „reine Vernunft“ vom Teufel ist und das Streben nach ihr blinde Hoffart, geweckt durch den trügerischen Rat der Satansschlange, wie es schon auf den ersten Blättern der Bibel verzeichnet steht: *eritis sicut Deus*. Ja schon in dem Namen Faustus, der Glückliche, offenbart sich die Grundtendenz, die ein neues Zeitalter einleitet: der Glaube, dass es in dieser Welt auf Glück ankomme und dass dieses Glück in Macht, Sinnengenuss und Wissen bestehe.



Das Außerordentliche und (vielleicht sogar unbewusst) Geniale der Goethischen Faustdichtung besteht darin, dass sie eine kompendiöse Darstellung der Kulturgeschichte der Neuzeit ist. Faust beginnt als Mystiker und endet als Realpolitiker. Faust ist die ganze Versuchung des modernen Menschen, die sich in tausend Masken und Verkleidungen anschleicht: als Alkoholismus, als Sexualität, als Weltschmerz, als Übermenschentum; und dabei ist er der vorbildliche Unbefriedigte, in allem Einzeldasein sich wiedererkennend, qualvoll nach der Einheit der Erscheinungen ringend, und immer vergeblich. Die Tragödie Fausts ist die Tragödie des Menschen der Neuzeit, die Tragödie des Rationalismus, des Skeptizismus, des Realismus. Ihm zur Seite steht der Teufel. Aber Mephisto ist gar nicht böse, sondern bloß frivol, zynisch, materialistisch und vor allem geistreich: die Erscheinung gewordene pure, kalte, sterile Intelligenz, ein höchst differenziertes Gehirnwesen und der konsequenteste Vertreter der genialen Ichsucht. Das Geistreiche und Nurgeistreiche ist der zerstörende Dämon im Menschen der Neuzeit. Mephisto hat den bösen Blick des Intellektualismus, des Sensualismus, des Nihilismus. Er zeigt dem ringenden Genius Fausts die ganze Welt und legt sie ihm zu Füßen; aber, betrogen, muss Faust erkennen, dass diese Welt ihm nur scheinbar gehört, nämlich nur seinem Verstand, der etwas schlechthin Unwirkliches ist. Dem Menschen des Mittelalters, dessen Weltbild eng und zum Teil schief war, gehörte dieses Bild, denn es war konkret, es war mit dem Herzen erfasst. Seit dem Ausgang des Mittelalters aber gibt es keine Realitäten mehr! Die letzte große Realität, die Europa erlebt hat, war der Irrsinn der „Inkubationszeit“: diese Menschen lebten noch in einer realen Welt, denn für den Irrsinnigen ist nicht, wie eine oberflächliche Betrachtung glauben könnte, alles Phantom, sondern ganz im Gegenteil alles leibhaft und wirklich, sogar seine Träume, seine Wahnbilder, seine Wunschvorstellungen. Alles, was seitdem kam, waren verzweifelte und ergebnislose Versuche, Wirklichkeit zu erraffen.

Es ist schwer über die Empfindung hinwegzukommen, dass der Schluss des „Faust“ eigentlich unmoralisch ist. Faust wird durch die Liebe erlöst; aber ohne zureichenden Grund. Denn hier gibt es nur zwei Möglichkeiten. Die eine wäre, dass alle durch die göttliche Liebe erlöst werden: dann gibt es überhaupt keine Verdammten, und Faust verfällt nur deshalb nicht dem Teufel, weil ihm niemand verfällt; so aber ist es nicht gemeint, denn Goethe rezipiert mit voller Absicht das mittelalterliche Weltbild mit

Himmel und Hölle, Seligkeit und Verdammnis. Es handelt sich vielmehr um den zweiten Fall: dass Faust gerettet wird, weil er ein besonders reines und frommes, Gott wohlgefälliges Leben geführt hat. Das hat er aber nicht getan: er hat mit der Sünde und dem inneren Versucher nicht einmal gekämpft, geschweige denn in diesem Kampf gesiegt; er hat niemals um seinen Gott gerungen: dieser Gedanke tritt nie in seinen Gesichtskreis. Der Himmel kommt bloß am Anfang und am Schluss vor, als eine eindrucksvolle Vedute und erhabene Kulisse, ein imposanter Farbenfleck, der im Gesamtgemälde der faustischen Seelengeschichte nicht gut entbehrt werden konnte. Was dazwischen liegt, ist pures Weltleben. Faust ist Polyhistor, Philanthrop, Lebemann, Kolonisator, Bankier, Wettermacher, Liebhaber, Ingenieur und noch vieles andere, aber niemals Gottsucher. Wie kann er da jemals erlöst werden? In den wenigen Bibelworten von der dreimaligen Versuchung Christi ist mehr Religiosität enthalten als im ganzen „Faust“. Es treten wohl auch an Faust Versuchungen heran, aber diese Versuchungen sind keine christlichen.

Fausts Konflikt ist ein philosophischer, gelehrter, mondäner, der typische Konflikt des modernen Menschen. Dass er vom Dichter als der tragische Konflikt, als die Tragödie der ganzen Menschheit dargestellt wird, ist sehr charakteristisch: hier riecht man achtzehntes Jahrhundert, *common sense*, „reine Vernunft“, kurz das ganze einseitig nach Bildung und Erkenntnis orientierte Weltbild des Klassizismus; und sogar neunzehntes Jahrhundert: Aktivismus, Technokratie, Imperialismus. Denn womit „krönt“ Faust schließlich sein Lebenswerk? Er trocknet Sümpfe aus.

Sieg des Menschen über die Natur: in diesen Akkord klingt der „Faust“ aus. Und mit diesem schließt auch die Tragödie der Neuzeit. An ihrem Beginn steht, ebenso wie am Beginn des „Faust“, der Sieg des Menschen über Gott, nämlich die Entdeckung der weltgesetzgeberischen Selbstherrlichkeit des Menschen, seiner auf Sinne und Verstand gegründeten Allmacht. In einem lateinischen Epigramm sagt Agrippa von Nettesheim, der Goethe mehr als einen Zug für seinen Faust geliefert hat: „Agrippa ist ein Philosoph, ein Dämon, Heros, Gott und alles.“ Es ist eine sehr äußerliche, sehr oberflächliche Ansicht, dass zu Anfang der Neuzeit auf Grund der astronomischen Entdeckungen das anthropozentrische Weltbild aufgegeben worden sei. In Wahrheit verhielt es sich gerade umgekehrt: das Weltgefühl des Mittelalters, das ganz im Außermenschlichen:



in Gott, im Jenseits, im Glauben, im Unbewussten verankert war, wird abgelöst von einem Weltgefühl, das im Menschlichen und Nurmenschlichen: im Diesseits, in der Erfahrung, im Verstand, im Bewusstsein wurzelt. Der Mensch, das Maß aller Dinge, tritt an die Stelle Gottes, die Erde an die Stelle des Himmels, das Weltbild, das bisher theozentrisch war, wird erst jetzt anthropozentrisch und geozentrisch: das Irdische, bisher mit Misstrauen und Geringschätzung betrachtet, wird erst jetzt legitim, Realität, schließlich alleinige Realität. Und während die Erde in den astronomischen Experimenten und Systemen zum winzigen Lichtfleck herabsinkt, wird sie in den Herzen und Köpfen der Menschen zum alles beherrschenden Zentrum, zum allein Wichtigen, allein Wirksamen, allein Bewiesenen, allein Wahren, zum Mittelpunkt des Weltalls.

Wir können uns heute kaum mehr eine Vorstellung davon machen, welchen ungeheuren Auftrieb diese neue Erkenntnis, die sich vorerst nur als ein allgemeines dunkles Grundgefühl geltend machte, den damaligen Menschen verlieh. Eine tiefe Heiterkeit und Daseinslust erfüllte die ganze Epoche. Wenn man die einzelnen kulturgeschichtlichen Zeitalter auf ihre allgemeine Stimmung und Temperatur, ihr Kolorit und „Ambiente“ hin betrachtet, so wird man zumeist an irgendeine Tageszeit und Witterung erinnert werden. So hat man zum Beispiel beim ausgehenden achtzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter unserer „Klassiker“, die Impression eines gemütlichen, schummerigen Spätnachmittags: es ist die beste Zeit, zum Fenster hinauszusehen und bei Kaffee und

Pfeife zu plaudern. Die „Inkubationszeit“ haben wir mit einer Polarnacht verglichen; wir könnten auch sagen, sie wirke wie eine sternenklare und doch gruselige Winternacht: alles ist schattenhaft, transparent, unwirklich wie die Bilder einer Zaublaterne. Jenes anbrechende sechzehnte Jahrhundert aber war wie ein kühler frischer Sommermorgen: die Hähne krähen, die Luft singt, die ganze Natur dampft von duftendem Leben, alle Welt ist prachtvoll ausgeschlafen und reckt sich tatenlustig dem Tagwerk und der Sonne entgegen. Ein vulkanischer Wagemut, eine edle Neugier und Wissbegierde durchbrauste die Köpfe und Herzen. Man forschte nach dem Fabelland Indien und lernte etwas viel Märchenhafteres kennen: einen ganzen Weltteil mit Dingen, wie sie bisher noch keine Phantasie geträumt hatte. Man suchte den Stein der Weisen und fand etwas viel Wertvolleres: die Kartoffel. Man bemühte sich um das Perpetuum mobile und entschleierte ein viel größeres Geheimnis: den ewigen Lauf der Gestirne. Aber während man draußen so große Dinge entdeckte, machte ein junger Augustinermönch eine noch viel wichtigere Entdeckung im Innern des Menschen, die mehr wert war als Goldsand, Tabak und Kartoffeln, als Druckerpresse, Schießpulver und alle Astronomie: er wies seinen Brüdern den Weg, wie sie das Wort Gottes wiederfinden könnten und die Freiheit eines Christenmenschen.

aus: Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck 1996, S 260ff

## Die Genies sind Menschen, die reden können

Ein Zeitalter, das nicht seinen Helden findet, ist pathologisch: seine Seele ist unterernährt und leidet gleichsam an „chronischer Dyspnoë“. Kaum hat es diesen Menschen, der alles ausspricht, was es braucht, so strömt plötzlich neuer Sauerstoff in seinen Organismus, die Dyspnoë verschwindet, die Blutzirkulation reguliert sich, und es ist gesund. Die Genies sind die wenigen Menschen in jedem Zeitalter, die **reden** können. Die anderen sind stumm, oder sie stammeln. Ohne sie wüssten wir nichts von vergangenen Zeiten: wir hätten bloß fremde Hieroglyphen, die uns verwirren und enttäuschen. Wir brauchen einen Schlüssel für diese

Geheimschrift. Gerhart Hauptmann hat einmal den Dichter mit einer Windesharfe verglichen, die jeder Lufthauch zum Erklingen bringt. Halten wir dieses Gleichnis fest, so könnten wir sagen: im Grund ist jeder Mensch ein solches Instrument mit empfindlichen Saiten, aber bei den meisten bringt der Stoß der Ereignisse die Saiten bloß zum Erzittern, und nur beim Dichter kommt es zum Klang, den jedermann hören und erfassen kann.

aus: Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck 1996, S 29



## Wo das Leben beginnt, hört die Wissenschaft auf

Die geistige Geschichte der Menschheit besteht in einer fortwährenden Uminterpretierung der Vergangenheit. Männer wie Cicero oder Wallenstein sind tausendfach urkundlich bezeugt, haben genaue und starke Spuren ihres Wirkens in einer Fülle von Einzelheiten hinterlassen, und doch weiß bis zum heutigen Tage noch niemand, ob Cicero ein seichter Opportunist oder ein bedeutender Charakter, ob Wallenstein ein niedriger Verräter oder ein genialer Realpolitiker gewesen ist. Keinem der Männer, die Weltgeschichte gemacht haben, ist es erspart geblieben, dass sie gelegentlich Abenteurer, Scharlatane, ja Verbrecher genannt wurden: man denke an Mohammed, Luther, Cromwell, an Julius Cäsar, Napoleon, Friedrich den Großen und hundert andere. Nur von einem einzigen hat man dies noch nie zu behaupten gewagt, in dem wir aber eben darum keinen Menschen, sondern den Sohn Gottes erblicken.

Das Beste am Menschen, sagt Goethe, ist gestaltlos. Ist es also schon bei einer einzelnen Individualität fast unmöglich, das letzte Geheimnis ihres Wesens zu entriegeln und das „Gesetz, wonach sie angetreten“, zu enthüllen, um wie viel absurder muss ein solches Unternehmen bei Massenbewegungen, Taten der menschlichen Kollektivseele sein, in denen sich die Kraftlinien zahlreicher Individualitäten kreuzen! Schon die Biologie, die es doch immerhin noch mit klar umgrenzten Typen zu tun hat, ist keine exakte Naturwissenschaft mehr und lebt von allerlei der philosophischen Mode unterworfenen Hypothesen. Wo das Leben beginnt, hört die Wissenschaft auf; und wo die Wissenschaft beginnt, hört das Leben auf.

Die Lage des Historikers wäre also vollkommen hoffnungslos, wenn sich ihm nicht ein Ausweg böte, der in einem anderen Wort Goethes angedeutet ist: „Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazu zu tun hat.“ Oder, um statt zwei goethischer Aperçus zwei goethische Gestalten zur Erläuterung heranzuziehen: der Historiker, der „wissenschaftlich“, bloß aus dem Stoff Geschichte aufbaut, ist Wagner, der in der Retorte den lebensunfähigen blutlosen Homunculus hervorbringt; der Historiker, der

Geschichte gestaltet, indem er etwas aus eigenem hinzutut, ist Faust selbst, der durch die Vermählung mit dem Geist der Vergangenheit den blühenden Euphorion erzeugt; dieser ist freilich ebenso kurzlebig wie Homunculus, aber aus dem entgegengesetzten Grunde: weil zu viel Leben in ihm ist.

„Geschichte wissenschaftlich behandeln wollen“, sagt Spengler, „ist im letzten Grunde immer etwas Widerspruchsvolles ... Natur soll man wissenschaftlich traktieren, über Geschichte soll man dichten. Alles andere sind unreine Lösungen.“ Der Unterschied zwischen dem Historiker und dem Dichter ist in der Tat nur ein gradueller. Die Grenze, vor der die Phantasie haltzumachen hat, ist für den Historiker der Stand des Geschichtswissens in Fachkreisen, für den Dichter der Stand des Geschichtswissens im Publikum. Die Poesie ist auch nicht völlig frei in der Gestaltung historischer Figuren und Begebenheiten: es gibt eine Linie, die sie ohne Gefahr nicht überschreiten kann. Ein Drama zum Beispiel, das Alexander den Großen als Feigling und seinen Lehrer Aristoteles als Ignoranten schildern würde und die Perser im Kampf gegen die Mazedonier siegen ließe, würde dies mit dem Verlust der ästhetischen Wirkung bezahlen. In der Tat besteht auch immer ein sehr intimer Zusammenhang zwischen den großen Bühnendichtern und den maßgebenden Geschichtsquellen ihres Zeitalters. Shakespeare hat den Cäsar Plutarchs dramatisiert, Shaw den Cäsar Mommsens; Shakespeares Königsdramen spiegeln das historische Wissen des englischen Publikums im sechzehnten Jahrhundert ebenso genau wider wie Strindbergs Historien die Geschichtskennnisse des schwedischen Lesers im neunzehnten Jahrhundert. Goethes „Götz“ und Hauptmanns „Florian Geyer“ erscheinen uns heute als phantastische Bilder der Reformationszeit; als sie neu waren, galten sie nicht dafür, denn sie fußten beide auf den wissenschaftlichen Forschungen und Anschauungen ihrer Zeit. Kurz: der Historiker ist nichts anderes als ein Dichter, der sich den strengsten Naturalismus zum unverbrüchlichen Grundsatz gemacht hat.



Die zünftigen Gelehrten pflegen allerdings alle historischen Werke, die sich nicht mit dem geistlosen und unpersönlichen Zusammenschleppen des Materials begnügen, hochnäsiger Romane zu nennen. Aber ihre eigenen Arbeiten entpuppen sich nach höchstens ein bis zwei Generationen ebenfalls als Romane, und der ganze Unterschied besteht darin, dass ihre Romane leer, langweilig und talentlos sind und durch einen einzigen „Fund“ umgebracht werden können, während ein wertvoller Geschichtsroman in dem, was seine tiefere Bedeutung ausmacht, niemals „überholt“ werden kann.

[...]

Alles, was wir von der Vergangenheit aussagen, sagen wir von uns selbst aus. Wir können nie von etwas anderem reden, etwas anderes erkennen als uns selbst. Aber indem wir uns in die Vergangenheit versenken, entdecken wir neue Möglichkeiten unseres Ichs, erweitern wir die Grenzen unseres Selbstbewusstseins, machen wir neue, obschon gänzlich subjektive Erlebnisse. Dies ist der Wert und Zweck alles Geschichtsstudiums.

aus: Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck 1996, S 14ff

## Klassiker: Leidenschaft zur Wissenschaft geläutert

Will man Ibsen katalogisieren, so muss man ihn zweifellos in die Familie der Klassiker einreihen. Unter einem Klassiker ist nicht ein Dichter zu verstehen, der in bestimmten Formen schafft, zum Beispiel in Versfüßen, oder bestimmte Stoffe bevorzugt, zum Beispiel tragische oder antike; sondern jeder Dichter, dessen Werke nicht bloß Produkte der Vitalität, des Erlebens und Erleidens, sondern auch der Rationalität, der planvollen Berechnung und edeln Besonnenheit sind, jeder Dichter, in dem Leidenschaft sich zur Wissenschaft geläutert hat, ist ein Klassiker. Solche klassische Werke sind alle uns bekannten griechischen Trauerspiele: Schöpfungen des gereiftesten Kunstverständes, sorgsam in allen Teilen durchkomponiert und abgewogen wie ein alter Tempel oder Altarschrein, vermöge der reichsten und sichersten Kenntnis des Handwerks, des Materials, der Gesetze und Proportionen; solche Werke sind die Dramen Goethes und Schillers, Corneilles und Racines, in denen alles sich gegenseitig hebt, verdeutlicht, beschattet und beleuchtet, bis für jede Einzelheit eine vollendete Bühnenperspektive entsteht, und die Dialoge Lessings und Molières mit ihrer leichten und lichten, gegliederten und geschlossenen Architektur. Der letzte Klassiker dieser Art war Henrik Ibsen;

der vollendetste, weil er der komplizierteste war. Von ihm gilt in noch höherem Maße, was Goethe von Shakespeare gesagt hat: „Seine Menschen sind wie Uhren mit Zifferblatt und Gehäuse von Kristall; sie zeigen nach ihrer Bestimmung den Lauf der Stunde an; und man kann zugleich das Räder- und Federwerk erkennen, das sie treibt.“ Ja; Ibsen sah durch die Menschen hindurch, als ob sie transparent wären, erkannte das verborgene Gerüst, das unsere Welt trägt, das stille Herz, das in ihr unermüdlich schlägt; sein Auge sandte geheimnisvolle X-Strahlen durch das dunkle Erdengeschehen.

[...]

Diesem unverbrüchlichen und oft sogar ungewollten Realismus gegenüber wirken alle Diskussionen rationalistischer Psychologen höchst deplaciert, sowohl die skeptischen, die misstrauisch untersuchen, ob auch „alles stimmt“, wie die bejahenden, die begeistert besondere „Feinheiten“ konstatieren. Beide Standpunkte beruhen auf einer völligen Verkennung des poetischen Schöpfungsakts. Von den Produkten der Kunst gilt ganz ebenso wie von denen der Natur der aristotelische Satz, dass das Ganze früher da ist als die Teile. Der Grieche war,





wie wir im dritten Buche erörtert haben, aufs tiefste davon überzeugt, dass die „Idee“, die „Form“, der „Begriff“ (diese drei Vorstellungen bedeuteten für ihn auf geheimnisvolle Weise dasselbe) das Primäre sei, die „Wirklichkeit“, die „Materie“, das „Einzelne“ nur die Folge davon. Nicht anders verhält es sich beim Künstler: das Erste, Ursprüngliche und Zeugende ist die „Gestalt“, aus ihr fließen mit unfehlbarer, von ihm unabhängiger Notwendigkeit alle „Züge“ und „Handlungen“; sie ist ein Organismus und entwickelt sich daher nicht nach einer mechanischen Kausalität, die von außen lenkbar wäre, sondern nach der „vitalen“, die ihr Gesetz in sich selbst trägt. Infolgedessen muss alles „stimmen“ und alles in gleich hohem Maße; und infolgedessen ist alle psychologische Kritik an Kunstwerken nicht etwa „respektlos“, sondern sinnlos, als ein Ausfluss völliger Ignoranz in ästhetischen Dingen. Nicht weniger banausisch aber ist das bewundernde Hinweisen auf „geniale Einzelheiten“, weil in einer echten Dichtung alle Einzelheiten genial sind und keine genialer als die andere. Alle sind genial, weil alle natürlich sind. Alle sind natürlich, weil alle göttlich sind. Lobende oder einschränkende Urteile sind hier ebenso albern wie die ergötlichen Schöpfungskritiken der Barockdichter, die den Tieren und Pflanzen Zensuren erteilten, zum Beispiel der Raupe wegen ihrer widrigen Erscheinung ernste Missbilligung aussprachen, hingegen ihrer Metamorphose zum hübschen Schmetterling rückhaltlose Anerkennung zollten.

Es gibt im Leben jedes Menschen zwei Zustände, in denen er ein vollendeter Dichter ist: Traum und Kindheit. Kinder haben niemals schiefe, verengte, leblose Bilder vom Dasein; das glauben bloß die Erwachsenen. Im Traum ist jedermann ein Shakespeare. Leider verlieren die meisten Menschen im wachen und erwachsenen Stadium diese ihnen offenbar angeborene und völlig organische Gestaltungskraft und werden schrecklich talentlos, indem ihr Verstand, dieser feige und impotente Besserwisser, sich überall einmischt. Nur der Künstler, das ewig träumende Kind, bewahrt sich diese Gabe. Und daher ist eine „verzeichnete Dichtung“ eine ebensolche Unmöglichkeit wie ein „falscher Traum“. Hingegen sind, ganz wie bei den Erscheinungen des Lebens, Sympathie- und Antipathieurteile ohne weiteres zulässig. Auch hier können uns die Kinder als Lehrmeister der Ästhetik dienen. Sie hassen den Wolf und die Spinne: in der Natur, in Menschengestalt und in der Dichtung. Und ebenso ist es durchaus denkbar, dass gewisse Dichtungen als „böse“ empfunden werden, indem deren Welt von uns verneint wird, womit aber keineswegs ausgedrückt werden soll, dass sie unrichtig sei. Eine Welt kann niemals unrichtig sein.

aus: Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck 1996, S 1417ff



Barbara Michl:  
*Die Schafe – friedlich*