



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Warstat, W.: Prophet oder Künstler? : Betrachtungen zu Gerhart  
Hauptmanns "Emanuell Quint"

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**



## Prophet oder Künstler?

Betrachtungen zu Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint“

Von Dr. W. Warstat-Altona



Es gibt mancherlei Beziehungen, sogar mancherlei Analogien zwischen Religion und Kunst, zwischen dem intuitiven Schauen des Künstlers und dem intuitiven Erkennen des religiös Begeisterten; diese Beziehungen sind mir aber noch nie so deutlich und mit solcher Kraft ins Bewußtsein getreten wie bei der Lektüre von Gerhart Hauptmanns Roman „Der Narr in Christo Emanuel Quint“. Daher kann die Betrachtung gerade dieses Romans sehr gut dazu dienen, um die psychologischen Beziehungen zwischen Religion und Kunst, um vor allen Dingen eine wichtige Grenzfrage zwischen Religion und Kunst klarzulegen, nämlich das Problem des intuitiven Erkennens.

Das intuitive, unmittelbare und gefühlsmäßige Erkennen spielt in der Psyche, in dem seelischen Mechanismus des religiös Begeisterten, des Propheten, eine gleich wichtige Rolle wie in der Seele des Künstlers; vielleicht ist nur die letzte Richtung dieser Erkenntnis kraft, ihr letztes Ziel und ihr letzter Blickpunkt bei beiden verschieden. In beiden wirkt sie aber gleich mächtig und zieht durch ihre intensive Beteiligung und Beeinflussung des Gefühlslebens in ungleich stärkerer Weise die ganze Persönlichkeit mit allen ihren Kräften in ihren Bereich, als es die auf sinnliche Daten gestützte, verstandesgemäße Erkenntnis je tun kann.

Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint“ ist nun das Produkt aus dem Zusammenwirken beider Spielarten des intuitiven Erkennens, des religiösen und des künstlerischen. Hier wird ein Prophet und seine religiöse Intuition dargestellt durch einen Künstler mit Hilfe der künstlerischen Intuition. Was diese Tatsache für unseren Zweck als „Fall“, als typisches Musterbeispiel, bedeutet, das ist ohne weiteres klar.

Das Grundproblem in Hauptmanns Werk ist ein religiös = ethisches. Es könnte, kurz und alltäglich gesagt, etwa lauten: „Wenn heute Christus wieder geboren würde, wenn er sein Leben noch einmal leben würde, so würde er genau dasselbe Schicksal haben, so würden dieselben Mächte in ihm, mit ihm

und gegen ihn wirksam werden wie ehemals, wie vor zweitausend Jahren.“ Ein Gelehrter würde die logische Notwendigkeit dieser Behauptung durch Verstandeschlüsse, durch wissenschaftliche Beweisführung darzulegen suchen, und ein Moralthologe würde als Grund und Ausgangspunkt für seine Folgerungen wohl die moralische und ethische Minderwertigkeit der Durchschnittsmenschheit betonen und ihre Schuld am Untergange des ethisch wertvollen Individuums, des Propheten, heißt er nun Christus oder Emanuel Quint.

Hauptmann, der Künstler, setzt an die Stelle der abstrakten, wissenschaftlichen Beweisführung die künstlerische Wirklichkeit, und in dieser Wirklichkeit wirkt zunächst als treibende Ursache aller Erscheinungen nicht das abstrakte Verhältnis moralischer, ethischer und gesellschaftlicher Werte zueinander, sondern das psychologische Gesetz. Für den Künstler trägt die Schuld an der Wahrheit jenes ersten Problemsatzes nicht unsere Zeit — oder jene vor zweitausend Jahren — und ihre Verderbtheit, sondern das Schicksal des Heilandes und seines Nachfolgers Emanuel Quint ist eine psychologische Notwendigkeit, eine Folge aus der individuellen psychischen Struktur des Christus einerseits und der Struktur des menschlichen Durchschnitts und unserer Gesellschaft andererseits. Unter dem Gesichtswinkel dieses psychologischen Gesetzes betrachtet, erhält die „narrische“ Erscheinung Emanuel Quints und sein Christusschicksal erst ihren Sinn, dieses Schicksal, das mit der beklemmenden und verwirrenden Treue des Spiegelbildes die Erscheinungen wiederholt, die schon vor zweitausend Jahren einmal Wirklichkeit besaßen, es wird aus dem Einzelfall zu einem typischen Vorgang gemacht, aus dem Einzelnen und Zufälligen in die Sphäre des Typischen gehoben.

Stellt nun aber der Künstler auf Grund seiner intuitiven Erkenntnis vom Wesen des Heilandes und der Welt das Christusleben als typisch, als etwas immer Notwendiges dar, so beantwortet er dadurch zugleich eine Frage von hervorragender religiöser und theologischer Bedeutung in verneinendem Sinne. Er behauptet einerseits, daß die christliche Kirche, so wie sie heute ist, ja daß jede äußere kirchliche Gemeinschaft, von Christus nicht gewollt ist, während sie doch andererseits wieder ein notwendiges Produkt aus dem Durchschnittscharakter der Menschen ist, und andererseits behauptet er dadurch, daß eine Nachfolge Christi im wahren, von ihm, dem Künstler, intuitiv erkannten Sinne Christi heute und immerdar unmöglich ist, weil sie das Individuum aus der Gesellschaft hinaus und dadurch gegen die Gesellschaft führt und Vernichtung des Individuums mit sich bringt. So führt die künstlerisch = intuitive Erfassung und Darstellung des religiösen Propheten wieder hinaus aus dem Gebiet der reinen Kunst und zur Beantwortung rein religiöser und theologischer Fragen.

Diese beiden Berührungspunkte zwischen Kunst und Religion, die künstlerisch = intuitive Darstellung eines religiösen Schwärmers und seiner intuitiven Kraft in der Auffassung der Christusgestalt einerseits und die religiös = praktischen Folgerungen, die sich daraus ergeben, treten in Hauptmanns Werk besonders klar und deutlich hervor.

Das oben bezeichnete allgemeine Problem des Romans, der Grundgedanke, spezialisierte sich für Hauptmann bei der künstlerischen Durchführung im einzelnen in mannigfaltiger Art.

Es handelte sich zunächst für ihn um die Darstellung des Emanuel Quint, des Heilandes von Giersdorf, des „Narren in Christo“. Ich weiß nicht, ob das Auftreten dieses Narren zu Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts eine historische Tatsache ist. Das ist auch von geringer Bedeutung, weil die Wirklichkeit selbst Gerhart Hauptmann nichts weiter als vielleicht die äußere Anregung gegeben hat. Im übrigen gestaltet der Künstler bewußt auch schon in Außerlichkeiten das Leben des Narren in Christo genau nach dem Vorbilde des biblischen Christus aus, ja ich sage kühn, er erzählt uns das Leben des biblischen Christus in modernem Gewande. Emanuel Quint ist der Stiefsohn eines Tischlers, von seiner Mutter aus einem Fehltritt in die Ehe gebracht, er wird von Nathanael Schwarz — Johannes — getauft, er macht im Gebirge und in der Einsamkeit eine „Versuchung“, d. h. eine Periode inneren Zweifels, inneren Kampfes und innerer Entwicklung durch wie Jesus in der Wüste, und so geht es weiter. Es ist nicht nötig, zu allen übrigen Gestalten des Romans alle die gleichen und parallelen Erscheinungen aufzuzählen, die sich uns unwillkürlich aus der Bibel her aufdrängen: die beiden Brüder Scharf mit den ersten Jüngern Christi Simon und Andreas zu vergleichen, die Schwestern Krause mit den Schwestern des Lazarus, den böhmischen Joseph mit Judas dem Verräter, die arme Landbevölkerung Schlesiens mit der Galiläas, die Weber mit den Fischern, Breslau mit Jerusalem und seinen Schriftgelehrten und Pharisäern.

Man könnte sich höchstens fragen, warum Hauptmann, da er doch eine so genaue Übertragung des Evangeliums und seiner Gestalten ins Moderne vorgenommen hat, nicht lieber an das Evangelium selbst heranging und die dort überlieferten Tatsachen in eine künstlerische Ordnung zu bringen suchte, so wie es etwa Frenssen in „Hilligenlei“ getan hat.

Der Grund dafür liegt einmal darin, daß es Hauptmann gar nicht darauf ankam, jene erste Erscheinung Christi als eine einmalige und zufällige, seine Persönlichkeit als eine individuelle zu schildern, sondern, wie oben dargelegt wurde, darauf, sein Schicksal als typisch für jeden Fall hinzustellen, in dem seine Erscheinung sich wiederholt, wo die von ihm geforderte Nachfolge erst verwirklicht wird. Scharf gedacht will er also dadurch auf einen inneren Widerspruch in Christi Lehre hinweisen. Das ist ein außerästhetischer, ein außerkünstlerischer Grund.

Es besteht aber noch ein zweiter, künstlerischer Grund für die Modernisierung des Christusschicksals. Seine genaue Bekanntschaft mit der schlesischen Heimat, ihrem Volke und dessen Denken ermöglichte es dem Künstler, jenes typische Christusschicksal in ein Gewand zu kleiden, das uns gerade durch seinen modernen Charakter und seine Realistik die unmittelbare Illusion der Wirklichkeit, für jenes typische Christusschicksal den Wahrheitsbeweis bringt. Für die Erzeugung der

Illusion, dieses Wahrheitsbeweises, der beim Künstler an die Stelle des wissenschaftlichen Beweises treten muß, ist die Verlegung des Christusschicksals nach Schlesien von Bedeutung gewesen. Seine innige Bekanntschaft mit der Heimat lieferte dem Dichter ungezwungen alle die realistischen Daten, die er für die Belebung seines Christus brauchte, während die Überlieferung der Evangelien das realistische Detail nur andeutet und dadurch der evangelischen Erzählung einen gewissen strengen Ernst und eine gewisse stilisierte Ferne verleiht.

Dabei stellt die Kritik das überlieferte Material in den Evangelien als von verschiedenem Werte hin. Es ist ohne weiteres klar, daß nicht nur gewisse Wunder Christi, sondern auch mancherlei anderes, z. B. sein Verhalten zu seinen Jüngern, seine Überzeugung und seine doch widerspruchsvollen Angaben über seine Eigenschaft als Gottessohn der Skepsis begegnen.

Für den Künstler, der diese widerspruchsvollen Daten zu einem einheitlichen Bilde zusammenschaffen wollte, der die zum Teil naiv-tatsächlichen und zum andern Teile naiv-aherergläubischen und naiv-gefälschten Überlieferungen reinigen wollte, handelte es sich nun darum, hier nicht nur ein psychologisch-erklärendes, sondern auch ein unterscheidendes Prinzip zu finden, genau so wie der Gelehrte zu einer solchen Arbeit eines kritischen Prinzipes bedarf. Während der letzte aber ein solches auf dem Wege logisch-denkender Überlegung und der Tatsachenforschung findet, fand der Künstler es mit Hilfe der Intuition. Er faßte intuitiv den treibenden Grundgedanken im Wesen Christi auf, den Gedanken von der himmlischen Liebe, der Gemeinschaft und Freiheit im Geist, von der Überwindung und Nichtigkeit des Fleisches und seiner Not. Er erkennt intuitiv in diesem Gedanken die Wurzel des Christuscharakters und des Christusschicksals und läßt aus dieser Wurzel den neuen Christus, Emanuel Quint, mit der Folgerichtigkeit des Naturgesetzes, wie ein natürliches Produkt in seiner schaffenden Phantasie wieder erstehen. Dabei beweist nun die künstlerische Intuition ihre Brauchbarkeit als erklärendes und als kritisches Prinzip gegenüber den Evangelien. Für außerordentlich vieles, was der theologischen Forschung rätselhaft bleibt und was sie deshalb entweder verwerfen oder gläubig als Tatsache und Wunder hinnehmen muß, für viele solche Dinge findet der Künstler auf intuitivem Wege die psychologische Formel, das psychologische Gesetz, und zeigt uns dadurch das, was wir bisher verspotteten oder „glaubten“, mit einem Male von einer ganz neuen Seite, eingereiht in eine Reihe von Erscheinungen, zu denen es auf natürliche Weise gehört, unter denen es sich natürlich und unmittelbar einleuchtend ausnimmt. Als Beispiel diene das Gottesbewußtsein Christi; sein Bewußtsein, Gottes Sohn zu sein, spricht sich unzweifelhaft in manchen Äußerungen aus, andere weisen einen gegenteiligen Sinn auf; die verbindende, psychologische Formel gibt uns Hauptmann.

Er zeigt uns den psychischen Weg, den ein solcher Gedanke zurücklegen muß, an der Entwicklung des Gottesbewußtseins in Quint und legt uns den

Rückschluß von Quint auf Christus nahe, indem er sich dieselben Voraussetzungen neu konstruiert, die bei jenem wirksam waren.

Der christliche Grundgedanke von der himmlischen Liebe, der Gemeinschaft und Freiheit im Geist umfaßt zunächst weder bei Christus noch bei Quint, der jenen Gedanken in der Lehre und Persönlichkeit Christi religiös-intuitiv erfaßt hat, das Bewußtsein der eigenen Gotteshaft oder Gottessohnschaft. Beide treten zuerst nur auf als Propheten, als Verkündiger ihrer intuitiven Erkenntnis vom Wesen Gottes, und wollen die Mitwelt dieser ihrer intuitiven Erkenntnis teilhaftig machen. Die Übermittlung intuitiver Erkenntnis ist nun aber nur auf intuitivem Wege möglich; daher wirkt bei Quint wie bei Christus weniger der Inhalt ihrer Lehre — ihre Worte, mit denen sie von ihrer intuitiven Gotteserkenntnis zeugen, bleiben zum großen Teil unverstanden oder werden mißverstanden —, es wirkt vielmehr in erster Reihe ihre Persönlichkeit und die Kraft ihrer intuitiven Überzeugung vom Wesen Gottes. Dazu kommt, daß beide in Kreise treten, die religiös erregt und auf ein übernatürliches Ereignis gestimmt sind: Quint tritt in eine Zeit und ein Milieu, die das tausendjährige Reich und die Wiederkunft Christi mit phantastischer Neugier und Spannung umgrübeln, so wie Christus einst in die Zeit der Messiaserwartung getreten war.

So vollzieht sich denn der Schluß von der intuitiven Kraft ihrer Persönlichkeit auf die Göttlichkeit eben dieser Persönlichkeit zuerst hier wie dort in den Köpfen mißverstehender Anhänger — Jünger — eher als im Geiste des Propheten selber, und wird mit hervorgerufen durch die übernatürliche Auffassung gewisser persönlicher, suggestiver Einwirkungen auf Kranke und Hysterische — die ersten „Wunder“. Der natürliche Verstand des Propheten Emanuel Quint wehrt sich gegen die eigene Identifizierung mit Christus noch aufs heftigste, obgleich gewisse Übereinstimmungen seines Lebensganges mit dem des Gottessohnes ihn erschauern machen. Ein Rückschluß auf die Erfüllung gewisser messianischer Weissagungen im Leben Christi und auf deren Wirkung im Seelenleben des Erlösers ist wohl erlaubt. Die Überzeugung der Jünger von der Göttlichkeit des Propheten, sie ist es, die ihm selber endlich die Göttlichkeit aufdrängt. Die dualistisch-gedankliche Unterscheidung von dem Körperlichen als „des Menschen Sohn“ und dem Geistigen als dem Göttlichen, dem „Gott“ im Propheten, ist gewissermaßen dessen letzte Zuflucht vor der ihm aufgebrängten grob sinnlichen Rolle des „Gottessohnes“. Auch sie wird erstürmt von der rückhaltlos hingebenden, aber dafür auch rückhaltlos fordernden Anhänglichkeit der „Jünger“. Um diese Leute nicht durch die Enttäuschung ihrer Hoffnung und ihres Glaubens, um dessentwillen sie alles hingaben, zu vernichten, übernimmt Quint in Resignation die ihm aufgebrängte Rolle als Gottessohn, obgleich er weiß, daß er dadurch die feindliche Gegenwirkung aller staatlichen und kirchlichen Mächte auf sich zieht, daß er sich dadurch dem Untergange weihet. Er findet sich in diesen seinen Untergang, er übernimmt ihn als Opfer für seine Gemeinde, obgleich er ihr ja geistig völlig fernsteht, ja er sucht durch wissenschaftliches Betonen seiner Gottschaft

und durch bewußte Herausforderung der staatlichen und kirchlichen Mächte diesen Untergang zu sichern und zu beschleunigen, indem er auf Grund seiner intuitiven Erkenntnis vom Wesen Gottes und vom Verhältnis des Menschen zu ihm an allen bestehenden staatlichen und kirchlichen Verhältnissen Kritik übt. Er macht sich als intuitiver Mensch nicht klar, daß ein Gottesbegriff, völlig auf religiöse Intuition aufgebaut, wie der seine, eben deshalb eine rein persönliche, individuelle Sache, weiter nichts als ein persönliches Erlebnis ist und ein solches auch nur bleiben kann, daß er nicht als Grundlage irgendeiner Gemeinschaftsform, sei sie staatlicher oder kirchlicher Art, dienen kann, daß sein Träger daher in Gegensatz zu jeder solchen Gemeinschaftsform treten muß. Quint sieht daher auch nicht, daß selbst die christliche Kirche als solche, das heißt als Gemeinschaftsform, auf diesen intuitiv-persönlichen Gottesbegriff nicht aufgebaut sein kann, daß sie die Schaffung dieses intuitiv-persönlichen Gottesbegriffes dem Individuum überlassen muß. Er sieht nur, daß die Kirche nicht auf seinem intuitiv erfaßten Begriff vom Wesen Christi und seiner Lehre aufgebaut ist, obgleich sie sich „christlich“ nennt, und übt daher aus diesem Gesichtspunkt seine Kritik an ihr — keine Verstandeskritik, sondern eine Gefühlskritik.

Ich zeichne hier den Entwicklungsgang Quints nach dem Romane Hauptmanns. Die Analogieschlüsse auf Christus überläßt der Dichter dem Leser.

Jedenfalls ist es klar, daß unter der Beleuchtung eines solchen Analogieschlusses der Opfertod Christi weniger als eine „Erlösungstat“ zum Wohle der sündigen Menschheit erscheinen würde, sondern als eine tragische Tat, als eine bewußte und tragisch-resignierte Hinopferung für den Wahn der Durchschnittsmenschheit.

Die religiöse Intuition vom Wesen Christi und seiner Lehre führt also Quint zu einer rücksichtslosen Kritik gesellschaftlicher, staatlicher und kirchlicher Gemeinschaftsformen, sie wird zu einem kritischen Prinzip, das allerdings zunächst nur persönliche, individuelle Kraft und Gewißheit besitzt und das auf die Allgemeinheit nur soweit einleuchtend wirken kann, als es der intuitiven Persönlichkeit gelingt, die Allgemeinheit auf der Bahn der Intuition fortzureißen. Diese fortreibende Kraft der intuitiven Erkenntnis und Persönlichkeit, die ihr ein gewisses Maß von Allgemeingültigkeit verleihen kann, ist der Grund für die gewaltige Wirkung der Persönlichkeit Christi, auf sie weist uns Hauptmann überall da hin, wo er den überwältigenden Eindruck der Persönlichkeit Quints schildert, auf ihr beruht mindestens zum Teil die Möglichkeit des allgemeingleichen Eindruckes eines Kunstwerkes, als eines Erzeugnisses künstlerischer Intuition. Wenn aber auch die Überzeugungskraft der intuitiven Kritik aus einer so persönlichen und individuellen Wurzel entspringt, so ist sie deshalb doch nicht weniger stark.

Die religiöse — und man muß hier hinzufügen die künstlerische Intuition beweisen aber ihre Brauchbarkeit als kritisches Prinzip noch an einer zweiten Stelle. Der religiöse Schwärmer Emanuel Quint — und hinter ihm steht in

diesem Falle der Künstler Gerhart Hauptmann — verwirft aus dem Leben Christi und dem Bericht der Evangelien alles, was seiner in den Bahnen des psychologischen Natur- und Entwicklungsgesetzes schreitenden Intuition nicht zugänglich ist, z. B. eine Anzahl Wunder Christi, wie die Totenerweckungen. Diese naiv-gläubig berichteten Tatsachen sind dem psychologischen Gesetze nicht zugänglich, daher muß die Intuition vor ihnen Halt machen. Das Resultat ist: Der Prophet Quint und hinter ihm der Dichter Hauptmann scheiden sie kritisch aus und verwerfen sie als objektive Tatsachen; sie verwerfen sie aber damit nicht ganz. Denn von der anderen Seite her finden diese Wunder doch aus gewissen grob-naiven, abergläubischen und wunderfüchtigen Tendenzen der Volksseele ihre psychologische Erklärung. Als ein Produkt dieser Tendenzen sind sie auch der Intuition psychologisch zugänglich und so finden sie immerhin eine Erklärung, allerdings eben eine kritische in ganz anderem als dem theologischen Sinne.

Es ist nun zu beachten, wie der Künstler Hauptmann sich überall strenge davor hütet, die praktischen Konsequenzen aus der intuitiven Kritik etwa selber zu ziehen, sich selbst, seine eigene Persönlichkeit kritisierend hervortreten zu lassen. Er läßt nur seinen Helden, den Propheten Emanuel Quint, die praktischen Folgerungen aus seiner Kritik ziehen, er allein wird in den realen Gegensatz zur Welt gestellt und geht im kritischen Kampfe gegen das Bestehende zugrunde.

Der Dichter bemüht sich auf jede mögliche Weise, seine völlige Objektivität gegenüber den von ihm geschilderten Geschehnissen und psychologischen Entwicklungsgängen dem Leser zum Bewußtsein zu bringen. Schon die Wahl des Romantitels „Der Narr in Christo“ dient diesem Zwecke. Er wirft auf den Helden den Schein von etwas Annormalem, Krankhaftem, das man nur unter gewissen Voraussetzungen ernst zu nehmen habe. Diesen eigentümlichen Gesichtswinkel sucht Hauptmann beim Leser ständig auch weiterhin aufrecht zu erhalten, indem er seinem Bericht die leichte kühl-sachliche Färbung gibt, die einer Krankheitsgeschichte oder der altemäßigen Darstellung eines außergewöhnlichen Gerichtsfalles eigen sind, oder den leicht bedauernden Tonfall des „leider“, mit dem ein Chronist von Irrtümern und Verkehrtheiten vergangener Zeiten spricht. Das alles aber tut er wohl nicht aus dem Grunde, weil er sich scheute, die Konsequenzen aus seinen künstlerischen Gedankengängen zu ziehen oder für sie einzutreten. Er tut vielmehr damit etwas durchaus Künstlerisches.

Während es im Wesen der religiösen Intuition liegt, praktische Folgerungen aus ihrer intuitiven Erkenntnis zu ziehen, während sie bemüht ist, ihre Erkenntnis auf die praktischen Werte des Lebens anzuwenden, fehlt dieses Bedürfnis vollständig der künstlerischen Intuition.

Wir stehen hier an dem Punkte, wo religiöse und künstlerische Intuition sich wesentlich voneinander scheiden. Es sei daher wiederholt, wie weit ihr Wesen uns bisher aus Gerhart Hauptmanns Werk klargeworden ist. Beide Arten der Intuition sind insofern eins, als sie sich darstellen als das unmittel-

bare, gefühlsmäßige Erfassen von dem Wesen einer Persönlichkeit und der psychologischen Naturgesetze, nach denen sie „funktioniert“ und sich entwickelt. Beide Arten der Intuition tragen die schöpferische Kraft in sich, diese Entwicklung aus sich heraus neu zu wiederholen, und die intuitive Erkenntnis beweist sich bei beiden Arten als ein kritisches Prinzip. Dieses kritische Prinzip richtet sich gegen alles, was der intuitiven Erkenntnis nicht zugänglich ist, weil es als außerhalb der natürlichen Entwicklung und deshalb als Auswuchs und unberechtigt erscheint.

Nun aber scheiden sich religiöse und künstlerische Intuition. Die religiöse Intuition, die infolge ihres religiösen Charakters von vornherein auf ethischer, sittlicher Grundlage steht, verfolgt auch ethische und sittliche Ziele, zieht deshalb ohne weiteres aus ihrer intuitiven Kritik die praktischen Folgerungen.

Die künstlerische Intuition dagegen richtet sich von vornherein lediglich auf die Erfassung des rein Tatsächlichen in seinem bloßen Daseinswert. Es interessiert sie zum Beispiel die Persönlichkeit rein als solche, sie sucht ihr Wesen und die Gesetze ihres Werdens schöpferisch nachzugestalten, ohne auf irgendwelche praktische Folgerungen bei dieser nachschaffenden Darstellung irgendwie Beziehung zu nehmen. Die kritische Aufgabe der Intuition auf künstlerischem Gebiete besteht daher nur darin, alles Unwahre und Zufällige aus der Erscheinung der Persönlichkeit auszuschalten oder wenigstens als solches klarzulegen. Es fällt damit kein Urteil über ihre praktische Existenzberechtigung.

Diesen rein objektiv und nicht praktisch interessierten Charakter der künstlerischen Intuition und der künstlerischen Darstellung wollte Gerhart Hauptmann durch jenes stilistische Mittel betonen, daß er seiner Erzählung einen leicht ironischen, aktenmäßig-chronistischen Charakter gab. Andererseits hat er aber hierbei doch mit sicherem Gefühl die Grenze innegehalten, bis zu der nämlich die Ironie gehen konnte, ohne den Eindruck von der Natürlichkeit und Wahrfastigkeit des Dargestellten zu stören.

Wie ich oben schon einmal andeutete, beruht ja der allgemein gültige Eindruck des Kunstwerkes auf der inneren Geschlossenheit und natürlichen Gesetzmäßigkeit, die es als Erzeugnis der psychologisch notwendig arbeitenden künstlerischen Intuition zur Schau trägt. Es ist das, was man gewöhnlich als die künstlerische und ästhetische Wahrheit bezeichnet. Hauptmann hat sich nun sehr wohl gehütet, die künstlerische Wahrheit und die damit zusammenhängende Überzeugungskraft in der Gestalt Quints durch jenen ironisierenden und leicht bedauernden Ton irgendwie zu beschädigen. Im Gegenteil: jener „Narr“ und seine intuitive Auffassung vom Wesen Christi und der christlichen Lehre wirkt in der geschlossenen und intuitiv wahren Darstellung des Künstlers Hauptmann so stark auf uns, daß wir bald vor einem Zwiespalt stehen und uns fragen: „Sollen wir hier lediglich den religiös-intuitiven Propheten Quint hören und mit ihm die praktischen Folgerungen aus seinen Gedankengängen ziehen, oder sollen wir den leicht ironisierenden und kühl objektiv darstellenden Künstler Hauptmann hören und

uns lediglich an seinem Kunstwerk freuen? Wer spricht hier: Prophet oder Künstler?"

Die Beantwortung dieser Frage wird dem Leser nicht leicht. Denn erstlich handelt es sich bei den religiösen Fragen, die Hauptmann auf intuitivem Wege zu beantworten unternommen hat, um ein Gebiet, das uns alle heute aufs intensivste angeht und interessiert, anderseits stehen wir vor Hauptmann als vor einem Künstler, der seine Meisterschaft schon öfter und hier gerade dadurch bewiesen hat, wie er die religiöse und die künstlerische Intuition und ihre verschieden gerichteten Tendenzen in eine Art Gleichgewicht gesetzt hat. Die uns aufs Praktische mit fortreisende Gewalt der religiösen Gedankengänge dämpft, reinigt und mäßigt ständig die ruhige und überlegene Gewalt des Künstlers.



## Die Landmauern des alten Konstantinopel

Von Max Larsen = Konstantinopel



Was haben wir uns in der Schule viel um byzantinische Geschichte bekümmert! Einige ruhmreiche Herrscher und ein paar tüchtige Waffengänge wider einfallendes Volk vom Osten, aber im übrigen: Untüchtigkeit, Schläffheit, Grausamkeit und als unmittelbare Folge Aufruhr und Mord —, daneben ununterbrochene Streitigkeiten um theologische Fragen!

Wer die alten Landmauern Konstantinopels gesehen hat, lernt anders urteilen. Ein Zeitalter, das ein solches Denkmal schaffen und erhalten konnte, muß groß gewesen sein. Das ganze Osmanentum seither hat nicht ein einziges Werk von so monumentalem Charakter aufzuweisen gehabt.

Vom Marmarameer zum Goldenen Horn, Konstantinopel umspannend, eine gewaltige fast siebentausend Meter lange Doppelkette von zwei Mauern und einer Brustwehr, dazwischen zwei breite Erdwälle und davor ein tiefer Graben, gegen zweihundert Türme als finstere Wächter, das ist das Werk des Theodosius und zweiter späterer Kaiser. Seit fünfzehnhundert Jahren steht es da in wilder Einöde, wo uralte Platanen im Sturm rauschen und einsame Cypressenwälder flagen, weite Strecken in Trümmer gesunken, Türme bis in den Grund geborsten, und überall zwischen den Zinnen wuchert Efeu und wilder Lorbeer.

Da draußen vergiffest du die Jahrhunderte und bist im Byzanz des Theodosius oder Justinians. An deinem geistigen Auge ziehen die Bilder großer Tage vorüber, und zum Schluß bleibt die eine Frage: Wie hat ein solches Wunderwerk überhaupt bezwungen werden können?

Bis in das Jahr 413 zurück geht seine ruhmreiche Geschichte. Ein halbes Jahrhundert nur war seit der Gründung Konstantinopels verfloßen, aber die Stadt hatte so schnell an Wachstum zugenommen, daß schon unter Theodosius dem