



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Seeliger, Hermann: Franz Liszt. II. : Das Werk und wir

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

theologische und historische Schulung, noch mehr aber religiöses Empfinden von tiefer Innigkeit und Wärme. Darin besteht ja wohl die Religiosität: in der Fähigkeit, das kleinste Geschehnis des Alltags und die großen Ereignisse des Menschenlebens und der Weltgeschichte einzustellen unter einen beherrschenden Gesichtspunkt, der dem Einzelleben Halt, Sinn und Wert gibt. *Sub specie aeternitatis* leben nennt das die Sprache der Religion.

Der kleine Band von kaum zweihundert Seiten in seiner feinen, gefälligen Aufmachung ist ein beachtenswertes Dokument vom religiösen Ringen der Gegenwart, speziell in den Reihen der gebildeten Katholiken. In ihre Hand gehört es in erster Linie: in die Hand der Radikalen und Pessimisten so gut wie in die Hand der Indifferenten und der satten Konservativen. Aber es sollte auch von Nichtkatholiken keiner daran vorbeigehen, der Interesse hat an den religiösen Strömungen der Gegenwart. Der Ernst des Suchens, der aus den Worten Funks spricht, der feste Wille zu positivem Aufbau, nicht zu Negation und Revolution, die vornehme Weitherzigkeit der Anschauungen und das edle sprachliche Gewand, das sind Eigenschaften, die der Schrift Hochschätzung und Sympathie verschaffen sollten auch da, wo man grundsätzlich anders denkt.



Franz Liszt

Von Dr. Hermann Seeliger

II.

Das Werk und wir



Es ist ein immer noch weit genug verbreiteter Irrtum, daß der Name Beethoven den letzten gewaltigen Schlußstein einer großen Epoche der Musikgeschichte bedeute: wie er einerseits eine jahrhundertelange künstlerische Kultur zum Abschluß bringt, so steht er zugleich am Anfang einer neuen, der neuen, in deren Luft wir heute atmen — es ist daher begreiflich, daß die musikalische Romantik ihn ebenso für sich in Anspruch nehmen konnte wie die literarische Goethe. Aber von dem irdischen Glanze, in dem sich allein sein Genius baden konnte, von der Höhe einer Symbolik, die Gottheit, Natur, Menschenschicksal umspannte in einer bisher unerhört persönlichen Offenbarung, mußte sich der Blick der jungen, auf Beethoven folgenden Generation wieder der Erde zuwenden, deren Reichtum sich jetzt erst dem Verständnis zu erschließen schien. Und aus dem liebe- und ahnungsvollen Erfassen dieses Reichtums empfängt die Musik

neue Befruchtung durch ihre Verbindung mit dem Wort: es entsteht die moderne programmatische Musik, zu der im weitesten Sinne auch das Lied zu rechnen ist, und die moderne Oper, die schließlich zu dem Musikdrama sich entwickelte.

Über die Berechtigung oder Nichtberechtigung der Programmmusik ist soviel geschrieben worden*), daß es sich an dieser Stelle erübrigt, näher darauf einzugehen. Nur wer, rückwärts gewendet, noch an der Hanslick'schen Definition von der Musik als tönend bewegter Form festhält, mag angesichts jenes Wortes von „gezeigten und geblasenen Bilderbüchern“ reden: im Grunde ist die Programmmusik so alt als die Musik selbst und vielleicht deren bestes Teil, sie ist überall da vorhanden, wo eine außermusikalische Vorstellung, eine poetische oder sonst irgendwelche das formgebende Prinzip ist: einzig aus der Art der Behandlung jener wird der Maßstab für den künstlerischen Wert der programmatischen Tondichtung zu entnehmen sein. Nach den tastenden, meist im Äußerlichen steckenbleibenden Versuchen früherer Zeiten, die Erscheinungswelt musikalisch darzustellen, hat auch hier Beethoven die Pforten zu einem neuen Reiche aufgerissen. Auch er gewinnt seine Anregung vielfach aus dieser, aber er sublimiert aus aller Erscheinung ihre letzte Idee, ihr An-sich, und diese musikalische Abstraktion ist von so elementarer Kraft, daß dem Hörer aus ihr wiederum die Erscheinung, der Vorgang selbst entgegentritt — man denke bloß an seine Koriolanouvertüre. Hier liegt der Ausgangspunkt für alle moderne Programmmusik, welchen Namen sie im einzelnen auch trage, hier knüpfen Schumann und Mendelssohn an, vor allem aber Franz Liszt in seinen Klavierkompositionen wie in seinen sinfonischen Dichtungen, um so mehr, als seiner Phantasie dank seinem umfassenden Aufnahmevermögen, der Kraft seiner dichterischen Anschauung, seiner vielseitigen, tiefen Bildung und seinem bewegten äußeren Leben von allen Seiten die Anregungen zuströmen mußten: „Sein eigenes Leben steht in seiner Musik,“ hat Robert Schumann verständnisvoll von ihm geurteilt. Die weitaus größte Mehrzahl seiner Kompositionen sind dem Klavier gewidmet, dem Instrument, dem er seinen Weltruhm verdankt, dessen Ausdrucksmittel er in einer Weise bereichert hat, daß die gesamte Klavierkunst fürder unter seinem Einfluß steht: was das Instrument mit seinen sieben Oktaven überhaupt zu leisten imstande ist, das hat letzten Endes doch er erst bewiesen, so weit ihm auch Chopin hier vorgearbeitet hatte. Doppeltriller, Triller mit abwechselnden Händen und in Oktaven, dröhnende Tremolos, riesenhafte Arpeggien, Auflösung langwertiger Töne in nachschlagende Oktaven mit anderen Tönen dazwischen, weitgriffige Akkorde, Glissandos über die ganze Tastatur, Terzenglissandos, glitzernde Kadenz aus dem Rankenwerk flatternder Zweieunddreißigstel, wilde chromatische Gänge, kurz, alles was die moderne Klavierkunst dem Instrument zumuten kann, das ist hier in zahllosen Originalwerken

*) z. B. W. Matte, Geschichte der Programmmusik in der Sammlung „Die Musik“, Bd. VII.

und Bearbeitungen niedergelegt zum Zwecke der Erreichung eines letztmöglichen Ausdrucks des musikalischen Gedankens. Und neben dieser neuen „Instrumentalkunst“ eine neue Art der Harmonik und Melodiebildung. Gemeinhin bezeichnet man diese neuere Musik als wagnerisch: wer Liszts Werke genauer kennt, findet in ihnen schon viele Motive und Harmonien, wie sie uns seit Wagner geläufig scheinen, man könnte also die neuere Musik mit dem gleichen Rechte „lisztisch“ nennen.

Was das Klavier für Liszt bedeutete, hat er einmal in einem Aufsatz der Gazette musicale 1837 ausgesprochen, als an ihn die Anregung für die Oper oder das Orchester zu schreiben herantrat: „Mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr noch, es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben,“ und weiter heißt es darin: „Im Umfang seiner sieben Oktaven umschließt es den ganzen Umfang eines Orchesters, . . . wir machen gebrochene Akkorde wie die Harfe, langgehaltene Töne wie die Blasinstrumente, Staccati und tausenderlei Passagen, welche vormals nur auf diesem oder jenem Instrumente möglich waren . . . Das Klavier hat einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit das Leben aller in sich aufzunehmen, anderseits hat es sein eigenes Leben, sein eigenes Wachstum, seine eigene Entwicklung.“ Daß er vorwiegend Klavierkomponist werden mußte, namentlich in der Zeit seines Virtuositums, erklärt sich aus diesen Sätzen zur Genüge.

Tatsächlich fällt die Mehrzahl seiner Werke mit jener zusammen.

Soweit es sich nicht um Übertragungen klassischer Orchesterdichtungen handelt, haben fast alle dichterische oder darstellende Tendenz, sind also Programmstücke, selbst da, wo der Inhalt des Stückes lediglich auf die Technik gestellt zu sein scheint. Oft herrscht der Gedanke über die Empfindung, daher der so häufige etüdenhafte Charakter der Klavierstücke. Wo aber seine Phantasie auf den Schwingen andachtsvoller Naturstimmung oder religiöser und poetischer Ideen sich frei erhebt, da entstehen wunderbare Tongebilde, tief, weihewoll, innig, so die schlichten Consolations, die schwärmerischen Liebestraumnocurnos, die durch Lamartines Dichtungen angeregten Harmonies poétiques et religieuses mit ihrem reichen Stimmungsgehalt, unter ihnen das schönste wohl die Bénédiction, ein hochpoetisches „Waldbweben“ für das Klavier. Aus den Années de pèlerinage besonders hervorzuheben die Sonetten nach Petrarca, das feierliche Sposalizio (zu dem Gemälde von Raffael), das tiefgründige grüblerische Vallée d'Obermann (mit vorangesezten Zitaten aus Sénancourt und Byrons Hilde Harold). Zum Teil also, wie man sieht, eine Poesie des l'art pour l'art, aber von so großer Schönheit, daß sie auch auf den mit den Stoffen nicht bekannten Hörer tiefen Eindruck machen muß. Besonderer Beliebtheit als zündendes Virtuosenstück erfreut sich die „Tarantella“ — unübertrefflich schön spielt sie Conrad Ansförge — und das zarte etüdenartige Aubord d'une source. Zu den bedeutendsten Liederdichtungen gehört die H-moll-

Sonate, zwar einsäufig aber von großem motivischen Reichtum, und das Es-dur-Konzert. Unter den zahlreichen Studienwerken stehen die zwölf großen Studien voran: in das gehaltene Urteil Schumanns werden wir nicht einstimmen, diese Neubearbeitungen eines op. 1 bedeuten eine ungeheuere Bereicherung, einen höchsten Triumph der Technik; der poetische Duft, der aus denen Chopins uns entgegenweht, fehlt allerdings hier.

Bei der Bearbeitung eigener oder fremder Werke hat Liszt oft nicht der Versuchung widerstehen können, das virtuosenhafte Element gar zu aufdringlich in den Vordergrund zu stellen, auch ein gut Teil seiner Liederübertragungen krankt an dem „Zuviel“, aber er hat doch, indem er das Lied auf dem Klavier singen lehrte, eine neue dankbare Literaturgattung geschaffen. Zu den besten Stücken dieser Art dürften neben seinem eigenen „Buch der Lieder“ die entzückend feinen Soirées musicales de Rossini und die polnischen Gesänge Chopins zu zählen sein, Improvisationen so recht im Geiste seines unvergeßlichen Freundes. Auch die beiden bei Peters und Breitkopf und Härtel erschienenen Sammlungen enthalten manch reizvolles Stück. Das hier zugrunde liegende Prinzip der Variation der Begleitung ist aber am glänzendsten durchgeführt in der Bearbeitung der Melodien seines wilden, ritterlichen Heimatlandes, in den ungarischen Rhapsodien: Szardastamel und Fußtastimmung, Heldenklage und festlicher Pomp, die ganze wilde Romantik des Magyarenlebens steigt aus den hinreißenden Rhythmen dieser Stücke vor uns auf.

Unter den Übertragungen von Orchesterwerken bedeuten die der neun Sinfonien Beethovens eine künstlerische Großtat von Ewigkeitswert. Die ganze Orchesterpartitur gewinnt auf dem Klavier ein eigenes, neues Leben: mehr kann zum Lobe dieses Werkes nicht gesagt werden. Auch hier hat der Meister für alle Zeiten ein Vorbild aufgestellt. Sie erschienen von 1840 an, gehören also noch zum Teil der Virtuosenzeit an. 1866 kam eine neue Auflage heraus, nach dem Grundsatz „den Spieler nicht unnötig zu quälen und ihm bei mäßiger Anstrengung die möglichste Klang- und Kraftwirkung anheimzustellen.“ Auch sonst erscheinen die Werke der späteren Zeit in technischer Hinsicht weniger schwer als die früheren. Eben das hängt mit der Vollendung seiner künstlerischen Reife zusammen, wie er sie schließlich in Weimar, an der durch unsere Dichterheroen geweihten Stätte erlangte. Die Beschäftigung mit den Werken Goethes, Schillers, Herders, dessen Humanitätsideal den gütigsten und menschenfreundlichsten aller Künstler besonders ansprechen mußte, konnte auf einen Menschen von so gehaltreicher Wesenskultur nicht anders als von der größten Bedeutung werden. Nicht mit Unrecht hat man seinen Aufenthalt in Weimar als „das Bad der Wiedergeburt aus dem Geiste klassischer Literatur und Kunst“ bezeichnet; seine literarischen Werke legen nicht minder Zeugnis davon ab als die dieser Zeit angehörigen großen Orchesterwerke: die Faust- und Dantesinfonie, und jene zwölf Orchesterphantasien, die er selbst als „sinfonische Dichtungen“ bezeichnet hat — vielleicht das Bleibendste seines gesamten Schaffens. So vertraut auch

uns heute diese Gattung ist, ebenso leidenschaftlich ist sie damals bekämpft worden, ganz wie das Musikdrama Richard Wagners, wenn auch nicht so geräuschvoll. Und im Grunde hat Liszt doch nichts anderes getan, als daß er auf dem von Beethoven betretenen Pfade weiter gewandelt ist, Ideen musikalisch darzustellen. Ideen, nicht Vorgänge. In den Vorworten zu den einzelnen Werken hebt er es auf das deutlichste hervor. So heißt es zum „Prometheus“ (von Herder) „es genügte in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele bilden: Kühnheit, Leiden, Aussharren, Erlösung . . . Leid und Verklärung! So zusammengedrängt erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotzbietendes Aussharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage,“ — und zum „Tasso“: „Lamento et triumpho — so heißen die beiden großen Kontraste im Geschick des Poeten. Um dieser Idee die Autorität der Tatsachen zu verleihen, entlehnte ich die Form zu ihrer künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit, in dem ich zum musikalischen Hauptmotiv die Melodie wählte, nach welcher ich venetianische Lagunenschiffer, drei Jahrhunderte nach des Dichters Tode, die Anfangstrophen seines Jerusalem singen hörte:

Canto l'armi pietose e'l Capitano

Che'l gran Sepolcro liberò di Christo!

Diese venetianische Melodie ist so voll unheilbarer Trauer, daß ihre einfache Wiedergabe genügte, um Tassos Seelenzustand zu schildern. Sie gibt sich dann ganz, wie die Einbildung des Dichters, den glänzenden Täuschungen der Welt, der trügerischen Kokeretterie jenes Lächelns hin, dessen Gift die schreckliche Katastrophe herbeiführte, für welche keine irdische Vergütung möglich schien, und welche dann doch auf dem Kapitol mit einem Mantel bedeckt wurde, der in reinem Purpur glänzte, als der des Herzog Alphons“. Damit ist die künstlerische Absicht des Meisters mit unverkennbarster Deutlichkeit ausgesprochen. Was für „Tasso“ und „Prometheus“ gilt, das gilt auch für die übrigen: sie sind insgesamt der musikalische Ausdruck der aus dem dichterischen Kunstwerk gewonnenen Stimmungen und Gefühle. Wenn er diese in Form eines Vorworts begrifflich umschrieb, so geschah es nur, um der Phantasie des Hörers die zum Verständnis im einzelnen nötige Richtung zu geben, was bei der Wahl so komplizierter Vorwürfe doch nicht unzweckmäßig erscheint, und was auch Beethoven ja schon getan hat. Die Grenzen der Tonkunst werden dabei nirgends überschritten, und die Heranziehung aller musikalischen Ausdrucksmittel, zu deren Bereicherung er selbst so unendlich viel beigetragen hat, wird im Ernste ihm niemand zum Vorwurf machen: soll er von der Musik weniger verlangen als sie zu geben imstande ist? Und welche deutlichen, man möchte fast sagen sprechenden Ausdruck auch die rein instrumentale Musik fähig ist, dafür genügt

— um von Beethoven ganz abzusehen — vielleicht der Hinweis auf ein einziges Beispiel aus der romantischen Musik: hebt der Mittelsatz im ersten Teil von Schumanns C-dur-Phantasie nicht an wie die Erzählung einer alten Sage? „Es war einmal . . .“, der Märchenerzähler redet in seiner eindrucksvollen Sprache zu uns, das verstehen wir auch ohne die Kenntnis von Schumanns ursprünglicher Absicht, den ganzen ersten Teil „Ruinen“ zu nennen, ja auch ohne die Vortragsbezeichnung „Im Legendenton“. Um wieviel reicher sind die orchestralen Ausdrucksmittel: sie gegebenenfalls zur Tonmalerei zu verwenden ist des Tondichters gutes Recht, zumal wenn diese, wie bei Liszt niemals Selbstzweck, sondern stets nur Mittel ist. Die dem Meister hier gemachten Vorwürfe fallen in sich selbst zusammen, oder aber — sie träfen auch Beethoven!

Und — bei aller Verschiedenheit der schöpferischen Kraft beider — noch ein anderes Moment rückt die gesamten sinfonischen Dichtungen Liszts an die Tondichtung Beethovens heran: das ist die auch ihnen stets zugrunde liegende sittliche Idee. „Leid und Verklärung“, „Schmerzüberwindung“, „Durch Nacht zum Licht“ — am tiefsten erfaßt in der Faustsinfonie — das sind die immer wiederkehrenden Themen seiner Programme, kurz die Überwindung des Irdischen durch das Göttliche, die im Leben des Meisters äußerlich ihr Symbol im Priestergewande findet, deren letzter künstlerischer Niederschlag seine erhabenen Kirchenkompositionen sind.

„Er betet in Tönen“ hat Peter Cornelius einmal von Liszt gesagt. Er selbst hat es eingestanden: „Manche Stellen — (in den Psalmen) darin sind mit Bluttränen komponiert, und ich habe mich selbst darin singen lassen“, und von der Graner Messe hat er gegen Wagner geäußert, daß sie mehr gebetet als komponiert sei. Wie die sinfonischen Dichtungen sind auch seine oratorischen Werke hervorgegangen aus einem tiefinnersten Schaffensdrange und erfüllt von der Weihe, die nur überzeugte persönliche Frömmigkeit und Stärke religiöser Anschauung zu verleihen vermag. Innerlich unabhängig von allen formalistischen Theoremen, durch kein Schema beengt, wie in seinem ganzen Schaffen überhaupt, hat Franz Liszt auch hier neue Bahnen gewiesen, die dem geistlichen Drama, dem modernen Oratorium die Möglichkeit einer verheißungsvollen Entwicklung eröffneten.

Was seine oratorischen Werke von den früheren dieser Gattung unterscheidet, ist die Verbindung eines stark dramatischen Elements mit dem epischen Grundcharakter des Oratoriums, dadurch ergab sich von selbst eine neue Form. Schon die Graner Festmesse, noch mehr aber die „Legende von der heiligen Elisabeth“ und „Christus“ lassen die Verwandtschaft der Reformbestrebungen Liszts und Wagners deutlich erkennen: auch hier die Musik durchaus die Dienerin der szenischen, oder besser begrifflichen Darstellung, und darum auch hier alle zur schärferen Charakterisierung geeigneten harmonischen und instrumentalen Ausdrucksmittel der neueren Musik, ja sogar weltliche Melodien und nationale Färbung, wo es der Stoff erheißt, auch hier die großen Instrumentalsätze, die

die Stelle epischer Erzählung vertreten (Hirtenspiel, Seesturm, Anbetung der drei Heiligen im „Christus“, Kreuzrittermarsch, Trauermusik, Sturm in der „Heiligen Elisabeth“). Auf eine Hauptstütze des protestantischen Dratoriums, auf den Choral, mußte Liszt, der Katholik, natürlich verzichten, dafür lehnt er sich an die Formen des Ritus seiner Kirche an. Allerdings stellen die altertümlichen Melodien der katholischen Liturgie, die besonders im „Christus“ stark verwendet sind, eine gewaltige Anforderung an die Aufnahmefähigkeit des Hörers, zumal sie neben ganz modernen Teilen zu stehen kommen, und darum wird das populärste seiner kirchlichen Gesangwerke die „Heilige Elisabeth“ bleiben, deren farbenreiche Musik dem Empfinden weiterer Kreise ohne Zweifel nähersteht, als der Christus mit seinen fremdartig berührenden gregorianischen Melodien. Indes, auch hier finden sich Sätze, die selbst den der kirchlichen Kunst Fernerstehenden ergreifen müssen, wie die „Seligpreisungen“ und „die Gründung der Kirche“ mit dem rührend-schönen zweiten Teil „Simon Joannis, diliges me?“. Wer unbefangen von dogmatischen Meinungen urteilt, wird in diesem Dratorium das würdigste Seitenstück zu Bachs „Matthäuspassion“ erkennen, eine erhabene Verkörperung der Christusidee, erhebend für jeden, ob Protestant oder Katholik, sofern er überhaupt religiöser Erhebung fähig ist.

Das Streben nach Wahrheit des musikalischen Ausdrucks, dem wir in Liszts Schaffen überall begegnen, finden wir auch in seinen Liedern, in denen die Grundlinien der modernen Liedkomposition mit schärfster Deutlichkeit gezogen sind: völliges Aufgehen der Musik in der Dichtung, wodurch der Klavierbegleitung von selbst eine ganz andere Aufgabe zuteil wird. Wenn Liszts Lieder so wenig verbreitet sind, so liegt das nicht sowohl an seinem Kosmopolitentum*), denn die Lieder sind größtenteils deutsche Gedichte und von deutschmusikalischem Gefühlsinhalt erfüllt, als vielmehr an dem erstaunlichen Mangel an Abwechslungsbedürfnis seitens des musikalischen Publikums, das „singendes Deutschland“ erst recht mit eingerechnet; freilich kommen dabei die unleugbaren Schwierigkeiten des Vortrags auch in Frage. Bezüglich seiner Orchesterwerke hat Liszt einmal stolz = bescheiden gesagt: „Ich kann warten!“ — nun, vielleicht kommt auch für seine Lieder einmal die Zeit.

Am Schlusse einer Darstellung, die, wenn auch nur in flüchtiger Skizze, ein Bild von dem Leben und Schaffen unseres Meisters entwerfen sollte, muß der Vollständigkeit halber auch seiner reichen schriftstellerischen Tätigkeit gedacht werden. Die auffallende Erscheinung, daß Musiker über ihre Kunst zu schreiben beginnen, ist eins der besonderen Kennzeichen des Zeitalters der Romantik und hängt aufs engste zusammen mit der Beziehung, in die Tonkunst und Dichtung mit Beginn dieser Periode zueinander treten**): C. Th. A. Hoffmann und C. M. von Weber sind die ersten musikalischen Literaten, namentlich Hoffmann

*) Wie Lamprecht zu meinen scheint. („Deutsche Geschichte“, Erster Ergänzungsband, Seite 87.)

**) Näheres darüber siehe Lamprecht, „Deutsche Geschichte“ X.

hat geradezu bahnbrechend gewirkt, dann folgen Schumann, Peter Cornelius, Liszt und Wagner. Haben nun auch die Schriften Liszts nicht alle gleichmäßig objektiven Wert, so gehören sie doch alle durch ihren Gedankenreichtum, ihren schwungvollen Idealismus und die Objektivität des Urteils, nicht minder durch die hohen poetischen Schönheiten, wie sie namentlich das phantastische und gleichwohl innerlich so wahre Buch über Chopin aufweist, zu den bedeutendsten Werken dieser Gattung, und bieten für jeden, der für Kunst, in welchem Gewande es auch sei, irgend empfänglich ist, eine überaus reizvolle und fesselnde Lektüre. Von unschätzbarem Werte aber sind sie für die Kenntnis des Wesens ihres Verfassers: denn aus ihnen erhebt sich immer wieder nicht nur der Anreger und Bahnbrecher, als welcher Liszt heute noch mit geradezu persönlich zu nennender Einwirkung fortlebt, sondern vor allem der edle, großzügige Mensch, der Helferich, der nie für sich selbst, sondern immer nur für andere eintritt, in rastloser Betätigung seiner Überzeugung, daß Genie mehr als Adel verpflichte, der „getreue Eckhard“ der neudeutschen Musikrichtung, der selbstloseste, herzensreinste aller Künstler. Ehre seinem Andenken für und für!



Kapitalzins

Von O. Brathuhn



Das Zinsproblem, die Frage, warum das Kapital Zinsen trägt, ist bis heute noch ungelöst. Es gibt zwar mehrere Theorien, die das Problem von den verschiedensten Gesichtspunkten aus anfassen, aber keine befriedigt ganz. Die Grundgedanken der einzelnen Theorien lassen soviel Zweifel und Einwände zu, daß sich keine von ihnen zu einer allgemeinen Anerkennung hat durchbringen können.

Bevor die bekanntesten Theorien mit den gegen sie geltend zu machenden Einwänden hier kurz angeführt werden, mag vorher der Begriff des Kapitals und des Kapitalzinses festgelegt werden.

Das Kapital ist eine Ansammlung von Gütern, „die durch eine vorausgegangene Produktion entstanden und nicht zu unmittelbarer Genußkonsumtion, sondern zur Erwerbung weiterer Güter zu dienen bestimmt sind. Außerhalb des Kapitalbegriffes stehen daher Gegenstände des unmittelbaren Genußgebrauches einerseits und der gesamte (nicht produzierte) Grund und Boden anderseits“*).

*) Böhm - Bawerk, Kapital und Kapitalzins.