



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Goldstein, Moritz: Das Phänomen Wedekind : Epilog zu seinem fünfzigsten
Geburtstage

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

Die Nacht zieht herauf und der Mond sinkt zum Wald. Nun ist es still im Dorf, nun ruhen sie alle, Mensch und Tier. Nur dort durch die Linden, vom Kirchlein her, schimmert noch dämmerndes Licht. Die Pforte ist weit geöffnet, kühler Nachtwind huscht leise hinein. Er schluchzt im Gebälk und kispelt im Chorgestühl. Er spielt lind in den wirren Locken des jungen Schläfers, der dort, den Degen im Arm, vor dem Hochaltare auf schwarzer Bahre ruht. Wachskerzen senden flackerndes Licht herab, das bleiche Antlitz zu küssen, und die ewige Lampe am goldenen Kettlein wirft runden Schein auf des Toten Brust, just wie ein Orden:

„Treu bis zum Tod.“



Das Phänomen Wedekind

Epilog zu seinem fünfzigsten Geburtstage

Von Moriz Goldstein



Die Wende des fünften und sechsten Jahrzehnts, deren Feier neuerdings Brauch und fast schon Pflicht geworden ist, darf für einen reichlich frühen Termin gelten, um die Bedeutung eines noch Lebenden und Schaffenden vor der Öffentlichkeit abzuschätzen. Denn obgleich wir selbst unserer kritischen Zuverlässigkeit uns mit Stolz bewußt sind, so wird die Nachwelt gewiß manchen, den wir Zeitgenossen gefeiert haben, nicht mehr nennen, dagegen von manch anderem zu melden wissen, an dem wir schweigend vorübergegangen sind. Ist doch oft gerade den Größten — etwa Kant, Ibsen, Fontane (wenn dies Durcheinander gestattet wird) — ihre entscheidende Leistung erst nach dem fünfzigsten Jahre geglückt. Während es sich also derart mit der Zuverlässigkeit unserer Ehrungen verhält, pflegt das Bild, das der gefeierte Fünfzigjährige wenigstens seinen feierfrohen Zeitgenossen bietet, klar und hell und von aller Problematik frei zu sein. Dieser und jener ist noch nicht genug bekannt, und man nimmt sein erstes Jubiläum zum Anlaß, ihn zu empfehlen; ein anderer hat seine Blüte hinter sich, und man muß vor Überschätzung warnen. Allein, so oder so, man weiß, woran man ist, und wer seiner öffentlich gedenkt, pflegt der Billigung des deutschen Publikums gewiß zu sein.

Am 24. Juli aber erlebte ein Mann seinen fünfzigsten Geburtstag, von dem noch niemand weiß, wie er mit ihm daran ist; nicht einmal ob man für ihn eintreten oder sich gegen ihn wenden soll, läßt sich entscheiden; denn von

der einen Seite wird er verfolgt und von der anderen zum Himmel gehoben, und der Kampf um ihn tobt mit einer Heftigkeit und persönlichen Erbitterung wie sonst nur etwa um Heine. Schlägt man Literatur über ihn nach, so findet man hier: „Niemand vermag ein Werk Wedekinds zu nennen, das mehr wäre als ein kunstloses Gemengsel aus einigen mehr närrischen als wahrhaft komischen Einfällen, sehr viel Plattheit, fast noch mehr Langweile, nur einem geringen Anfaß zur Charakterzeichnung und sehr vielen Erinnerungen an Strindberg“ (Eduard Engel, Geschichte der deutschen Literatur); an einem anderen Ort hingegen: „Einer der eigenartigsten und stärksten Satiriker unserer Zeit, hinter dessen bald geistreichen Witzeleien, bald groteskem Humor, scheinbar burlesken Einfällen oder exzentrischen Karikaturen die ironisch-zynische Welt-erfassung und trozige Weltverachtung eines souveränen, auch über traditionelle Kunstformen erhabenen Künstlers steht . . .“ (H. A. Krüger, Deutsches Literatur-Lexikon). Und blickt man sich im Leben um, so wird man durch immer wiederholte Zensurverbote seiner Stücke an ihn erinnert, durch einen Kampf der Staatsbehörden, wie er mit dieser Konsequenz gegen einen Schriftsteller seit den Tagen des Jungen Deutschland wohl nicht mehr geführt worden ist; während gleichzeitig eine jüngste Jugend in ihm ihren Propheten erblickt, ihm Bücher und Zeitschriften widmet und ihn in lärmendem Schwarm lobpreisend umgibt. Der Fremde, der die deutsche Literatur der Gegenwart betrachtet, muß den Eindruck gewinnen: der führende Geist ist Frank Wedekind.

Vor solchen Zeichen der Zeit ist die erste Pflicht des ruhigen Betrachters, die Erscheinung selbst einmal ernst zu nehmen und das Wollen und Können dieses seltsamen Mannes mit bereitwilliger Aufmerksamkeit zu prüfen.

Er macht dem Untersuchenden die Diagnose nicht leicht. Denn es ist Wedekinds Art zu reizen, in gutem wie in bösem Sinne. Er widerstrebt, menschlich und künstlerisch, jedem Versuch einer Rubrizierung und Schematisierung und ist nicht zu fassen. Er erregt den Zorn des ruhigen Bürgers und die Neugier des abenteuerlustigen Zeitgenossen. Er hat viele Gesichter und keine Physiognomie, und er gleicht darin, und nicht nur darin, Heinrich Heine.

Was zunächst die Alten und die Korrekten ärgert, die Jungen und die Wagemutigen aber anzieht, das ist seine Unbesorgtheit im persönlichen Gehaben. Heute freilich tritt er bereits einher im würdigen Gewande einer sechsbändigen Sammelausgabe, erschienen bei Georg Müller in München, mit der Miene eines, der in der offiziellen Literatur mitredet. Aber ehedem war er auf dem Brettl für Geld zu sehen und trug seine Lieder, nach selbsterfundnen Weisen, zur Laute vor, als einer der ersten, der dieses romantische Instrument neuerdings wieder handhabte. Er scheut sich nicht, Zyllen seiner Dramen als Unternehmer auf die Bühne zu bringen, und es macht ihm Freude, von seiner Frau Lily unterstützt, sich selbst zu spielen, unbekümmert darum, daß er ein mittelmäßiger Schauspieler ist, unbekümmert auch darum, vielmehr angespornt durch den Um-

stand, daß viele seiner Stücke Selbstbekenntnisse allerintimster Art sind. Er hat die Schamlosigkeit und die Ehrlichkeit der Selbstdarstellung, wie Heine, und er ist nicht sicher vor dem Verdacht der Gefühlsmaskerade und Schauspielerei, wie Heine. Er hat einmal ein Reklamebureau geleitet und ist mit einem Zirkus umhergezogen, und etwas vom Manager sowohl wie vom Stallmeister steckt in seinem öffentlichen Wirken. Und er ringt doch zugleich, durch jahrelange Mißerfolge nicht entmutigt, um die hohe Kunst und bekennt als seinen tiefsten Schmerz wieder und wieder das Schicksal, verlacht zu werden, wo er es ernst gemeint hat. Und während wir uns bemühen, ihn ernst zu nehmen, stoßen wir auf den schweren Vorwurf, daß sein Werk unmoralisch und er selbst ein zynischer Sittenverderber sei.

Allein just mit diesem Vorwurf werden wir leicht fertig. Worauf er sich bezieht und woraus er entsteht, ist klar: Wedekinds häufigstes künstlerisches und einziges theoretisches Thema ist das Gebiet der Erotik und sexuellen Moral. Weil er in Tiefen steigt, die es bisher nur im Leben, nicht in der Literatur gab; weil er am Hergebrachten rüttelt; weil er umstoßen will, was seit tausend Jahren steht, und Neues an die Stelle zu setzen sucht; weil er bei Namen nennt, wovon es guter Ton ist nicht zu reden, und entschleierte, was nach altem Herkommen im Verborgenen waltet: darum ist er den Hütern offizieller Moral lästig und gefährlich, darum wird er als unsittlich gebrandmarkt. Aber dies ist nicht die Art der Pornographen. Die wirklichen Sittenverderber, die da auf niedere Instinkte spekulieren und denen Erotik ein Mittel des Erfolges und Geldgewinnes ist, sitzen unangefochten und treiben ihr Gewerbe, wenn nicht mit Ehren, so doch mit goldenem Erfolg. Ihr Trick besteht darin, daß sie nicht aussprechen, was sie meinen und was jeder versteht, und ihren Vorteil finden sie darin, daß sie das Schlimme und Verbotene als gut, harmlos und lustig schildern. Sie wissen, daß sie sittenlos sind, und wollen es sein; und also sind sie klug genug, das nackte Wort zu vermeiden, bei dem die Behörde sie packen könnte. Und so dürfen sie, unbehelligt von Polizei und Zensur, schlüpfrige Romane in hohen Auflagen erscheinen lassen, dürfen pikante Schwänke und Operetten über die Bretter schicken und erfreuen sich der Hilfe gleichgesonnener Regisseure und Theaterdirektoren, die ihnen mit klug bis an die Grenze des Möglichen getriebenem Décolleté nachhelfen.

Das alles aber ist Wedekinds Art nicht. Er besitzt die Unflugheit des ehrlichen Mannes, der sich als Revolutionär und Verkünder einer neuen sexuellen Moral fühlt; ihm ist das Gebiet des Erotischen kein Spiel, sondern furchtbarer Ernst, ja die einzige ernste Sache, die das Leben aufzuweisen hat.

Denn Wedekind gehört, nach seinen Werken zu schließen, zu den Menschen von überstarker Sexualität, denen das Sexus eine Geißel ist, ein Joch, dem sie nicht entrinnen können. Es scheint, daß ihm die Existenz des Weibes, und zwar des Weibes, insofern es reizt, zu jeder Minute seines Daseins fühlbar ist. Er bezieht das gesamte Menschentum auf Erotik, und das Erotische wird

ihm zum Symbol von Welt und Leben in allen ihren Formen. Diese Eigenschaft Wedekinds ist eine einfache Tatsache, die an sich keiner moralischen Beurteilung unterliegt. Er selbst aber nimmt daraus Maßstäbe ethischer Wertung. Das Entscheidende dabei ist, daß Wedekind nicht zwischen Genuß und Askese nazarenisch hin- und hergerissen wird und Heines „Ich schmachte nach Bitternissen“ nicht kennt. Er besitzt das gute Gewissen seiner Triebe. Indessen ganz sicher läßt sich dies nicht behaupten, und vielleicht greift man tiefer, wenn man seine unermüdbliche Darstellung jenes weiblichen Typus, dem er mit allen Sinnen verfallen ist, deutet als einen immer wiederholten Protest gegen diesen Tyrannen, als einen Versuch der Abwehr und Befreiung auf dem Wege künstlerischer Gestaltung. Theoretisch jedenfalls bekennt er sich mutig zu seinem Dämon, und eben hieraus schöpft er seine Sexualethik. Nach ihr ist es die Bestimmung des Weibes zu reizen, und jemehr es diese Bestimmung erfüllt, desto vollkommener ist es. Sonach verlangt er vom Weibe, sowohl körperlich wie seelisch-geistig, alles was geeignet ist, die Begierde des Mannes zu entflammen, er verlangt eine Erziehung der Mädchen in dieser Richtung und er denkt sich als Ergebnis nicht ein küsternes, äußerlich ehrbares und im Geheimen naschendes Weibchen, sondern die souveräne Beherrscherin ihres in Formen und Bewegungen wohl ausgebildeten und zu allen Künsten der Liebe geschmeidigen Körpers. Dies heißt ganz einfach, daß das Weib seine Vollendung erreicht in der Dirne.

Über solche Lehren sich sittlich zu entrüsten, ist sehr billig, und wir wollen es uns schenken. Dafür dürfen wir uns erlauben, die Theorie von der logischen Seite her zu prüfen. Man sieht sofort, daß Wedekind nur eine Seite des Weibes kennt; die andere, die sich in den Gestalten der Frau und der Mutter verkörpert, das Läuternde, Beruhigende, Hinaufziehende, das was in Goethes Iphigenie rührenden Ausdruck gefunden hat, übersteht er. Wedekinds Auffassung ist die auf das Weibliche angewandte Lehre Nietzsche vom Menschen als Raubtier, als Bestie, die Stilisierung ins Gefährliche, Strohende, Amoralische. Und er erweist sich in der Einseitigkeit und Konsequenz, mit der er, aller Psychologie zum Trotz, aber völlig logisch, das Schamgefühl als unsittlich aus seiner Welt schafft und die Schätzung der Jungfräulichkeit eine Überschätzung nennt, als Pedanten und Doktrinär. Beides steckt wirklich und höchst ergötzlicher Weise in diesem Draufgänger und Zyniker, und wenn man fragt, wie denn ein Dichter Doktrinär sein könne, so führt man uns von selbst zur Frage nach Wedekinds künstlerischen Dualitäten.

Die Werke lassen sich jetzt, wo sie gesammelt vorliegen, bequem überblicken. Da finden wir zunächst, unter dem Titel „Die vier Jahreszeiten“ vereinigt, seine Gedichte, von welchen der schon zitierte Geist Eduard Engel urteilt, sie enthielten „neben einigen netten Späßchen das platteste und poesieloseste Zeug“. Mir hingegen scheint, hier findet sich das künstlerisch Ausgereifteste seines gesamten Schaffens — so verschieden sind die Geschmäcker! — und zwar deshalb, weil bei ihnen Wollen und Können einander decken. In

diesen lustigen Variationen des einen Themas Liebe — von Heine stark beeinflusst, die jugendlichen Verse venomistisch dreist, spätere von diabolischem Humor („Die sieben Heller“), die meisten durch eine von selbst klingende Sangbarkeit ausgestattet — wird die glücklichste Einheit von Stoff und Form erreicht. Namentlich die scheinbar kunstlos nach dem Vorbild des Bänkelsangs lang ausgesponnenen Schauerballaden („Die Keuschheit“) sind, auf ihrem Niveau, die ergößlichsten Kunstwerke.

Aber für diesen Dichter ist nicht das bezeichnend, was er kann, sondern das was er will.

Es gibt ferner eine Reihe von Erzählungen — nicht für die reifere Jugend, versteht sich — die durch eine Schlichtheit des Vortrags und Zartheit der Empfindung überraschen, wie man sie hier nicht zu treffen erwartet. Es gibt auch ein seltsames Prosawerk „Mine-Gaba“, von bunter Phantastik, das man gefesselt liest und von dem man am Ende nicht weiß, was man davon halten soll.

Und dann gibt es die lange Reihe der Theaterstücke.

Abgesehen von einem schwachen Jugendwerk steht am Anfang seines dramatischen Schaffens die Kindertragödie „Frühlings Erwachen“, die vor einigen Jahren, lange nach ihrer Entstehung, einen der größten Theatererfolge der jüngsten Zeit davongetragen hat. Diesen Erfolg errang der Stoff; als Bühnenstück ist das Werk eigentlich unmöglich; es hat mit seinen locker aneinandergereihten, oft bloß skizzierten Szenen keinen dramatischen, sondern einen epischen Gang. Allein niemals wieder ist Wedekind so wie hier, da er das Dumpfe und Drängende der Knabenjahre darzustellen hat, im üblichen Sinne poetisch geworden, niemals wieder erscheint er selbst so ergriffen und ergreift so wie bei der Schilderung seiner jungen Menschen, die dem eigenen erwachenden Triebleben voll Grauen und Ratlosigkeit sich plötzlich gegenübergestellt sehen. Niemals ist die schwere Verantwortung, welche in unserer Welt der verheimlichten Natur die Erwachsenen gegenüber ihren Kindern tragen, eindringlicher ohne alle Predigt zum Bewußtsein gebracht worden, und der armen Wendla verzweifelter „Ich bin doch nicht verheiratet“ und ihrer Mutter grausam-dummes „Das ist ja das Fürchterliche“ ersetzt ganze Bände pädagogischer Literatur. Mit dieser innerlichen Wärme steht das Stück abseits von Wedekinds sonstigem Schaffen, mit dem es doch wieder durch die rein karikierten Gestalten der Erwachsenen zusammenhängt.

Um die übrige Dramatik Wedekinds beurteilen zu können, müßte man sich vorher über das Wesen dichterischer Gestaltung und besonders der dramatischen im Gegensatz zur epischen klar sein. Zu solch theoretischer Auseinandersetzung ist hier nicht der Ort; aber ein paar aufklärende Bemerkungen werden gestattet sein.

Dem Dramatiker steht als Mittel der Menschengestaltung nicht, wie dem Epiker, die Beschreibung, sondern nur das gesprochene Wort seiner Personen zur

Verfügung. Er muß imstande sein, jede einzelne Gestalt so sprechen zu lassen, daß aus dem, was sie sagt, und aus der Art, wie sie es sagt, ihre seelische Struktur unzweifelhaft hervorgeht; so deutlich, daß auch ihr Äußeres vorstellbar wird und etwa der Schauspieler imstande ist, die richtige Maske zu wählen. Diese Fähigkeit, Menschen durch das, was sie sagen, und nur dadurch zu charakterisieren, die z. B. bei Hauptmann so frappiert, bildet zwar nicht die einzige, aber eine ganz unerläßliche Begabung des echten Dramatikers. Es ist der eigentliche Prüfstein eines Dramas, ob aus dem Dialog sich Menschen von Fleisch und Blut entwickeln.

So verhält es sich mit dem Drama, als Dichtung. Mit dem Theaterstück, insofern es aufgeführt wird, ist aber gerade das Umgekehrte der Fall: Durch den Schauspieler, der als wirklicher Mensch hinter die Rolle tritt, kann der Schein von Menschengestaltung erweckt werden, wo keine Spur davon vorhanden ist. Man denke sich einen beliebigen Zeitungsartikel nach den Absätzen von drei Menschen gesprochen, man denke sich für diese Menschen in Regiebemerkungen vorgeschrieben, der eine sei dick und phlegmatisch, der andere dürr und beweglich, der dritte unterseht und energisch: so wird von der Bühne her der Eindruck dreier verschiedener Charaktere zustandekommen, obgleich in dem, was sie sagen, auch nicht die Andeutung eines Charakters steckt. Der Schauspieler, der selbst notwendig ein irgendwie individueller Mensch ist, kommt dem Autor zu Hilfe und ersetzt mit seiner Körperlichkeit, mit Stimme und Gesten, was der andere durch die bloßen Mittel der Sprache hätte leisten sollen. Auf dieser Täuschung beruht die Bühnenmöglichkeit der Operetten, Schwänke und der leichten Bühnenware aller Art; es wäre unmöglich, dergleichen zu lesen; die Rollen verlangen den Sprecher und sind an sich nichts; während umgekehrt ein echtes Drama, wenn man es vom Lesen her kennt, bei der Aufführung so leicht enttäuscht; denn je individuellere Gestalten der Dichter geschaffen hat, desto schwerer wird der Schauspieler sich ihnen anschmiegen.

Auf jener Täuschung beruht nun auch, um es ehrlich zu sagen, die Bühnenmöglichkeit Wedekindscher Stücke.

Wedekind hat nur einen einzigen Menschen geschaffen, das ist die Gestalt der Lulu, die im „Erdgeist“ und in der „Büchse der Pandora“ auftritt und unter mancherlei Namen in fast allen Stücken wiederkehrt. Das ist eine geniale Konzeption, ganz aus Wedekindschem Geiste und Erlebnis geboren und darum wie aus Fleisch und Blut in der Unschuld ihrer Razennatur, und um dieser Schöpfung willen darf man ihm den Namen eines Dichters nicht versagen. Alle anderen Wedekindschen Personen dagegen, nur gering an Zahl, da sie immer wiederkehren, sind Konstruktionen, papieren und puppenhaft, und nur lebensfähig, solange der Schauspieler ihnen seinen eigenen Atem leiht. Noch am meisten grenzt an wahrhafte Gestaltung jener skrupellose und unproblematische Erfolgsmensch, der einmal als Kammerjäger, einmal als hochstapelnder Marquis von Keith, einige Male als Manager und Impresario auftritt.

Aber auch hier darf man an ähnliche Figuren etwa bei Ibsen gar nicht denken.

Allein die Blutlosigkeit all dieser Schemen lassen wir uns gern gefallen und geben uns vor der Bühne der Täuschung willig hin, solange wir uns durch den Witz dessen, was gesprochen wird, entschädigt sehen. Die besten Wedekindschen Stücke leben denn auch von den zynischen Paradoxien und witzigen Umwertungen, die, in schneidend klugem Dialog hingestreut, Wedekinds eigentliche Stärke sind. Und so hat er, ohne ein Dramatiker zu sein, nicht nur den „Erdegeist“ hervorgebracht, mit der genialen Gestalt der Lulu, nicht nur die „Büchse der Pandora“, die nach häufigen Umarbeitungen nun als ein gehämmertes und geschliffenes Meisterstück diabolisch unterirdischen Humors vor uns steht, sondern auch die Satire des „Kammersängers“, das geschlossenste seiner Stücke und fast schon ein echtes Drama.

Allein der Schöpfer dieser Dinge hatte jahrelang keinen Erfolg, und aus dem unbeforgten Satiriker ward ein enttäuschter, um Existenz und Anerkennung schwer ringender Mensch. Er nahm sich selbst und sein eigenes Geschick zum Objekt dramatischer Gestaltung, er wurde Subjektivist, das heißt das Gegenteil eines Dramatikers, und das Schlimmste: er wurde ernst. Nun freilich mußte sich die dramatische Unzulänglichkeit enthüllen, nicht immer so kraß wie im „König Nikolo“ („So ist das Leben“), aber bis zu seinem jüngsten Werke kraß genug. Immer wieder stellt er sich nun selbst in all seiner menschlichen Blöße zur Schau als den Dichter, der seine eigenen Werke, allein oder mit der Geliebten, aus heißer Seele einem rohen Publikum vorführen muß. So finden wir ihn in „Zensur“ wie in „Franziska“ wie sogar im „Simson“. Und wenn in diesen letzten Stücken der Dichter-Sänger von seiner Lebens- und Kunstgenossin schmählich betrogen wird, so sehen wir uns zu peinlichen Deutungen gedrängt, denen wir lieber nicht nachhängen wollen.

Wedekind, jahrelang mit brutaler Gewalt von der Öffentlichkeit abgeschlossen, hat sich endlich durchgesetzt, und es scheint ihm gut zu gehen. Der Zyniker und Revolutionär beginnt, sich in dieser Welt einzurichten, und das Mysterium „Franziska“ endet mit der Erkenntnis: „Die Welt ist in Wirklichkeit gar nicht so greulich eingerichtet, wie uns gewisse Unglücksraben immer und immer wieder gerne einreden möchten.“ Aber wenn es sich so verhält, so haben uns andere bisher diese Welt besser zu schildern gewußt. Hoffen wir, daß er jetzt, seinen jugendlichen Sexualtheorien ebenso entwachsen wie dem Jochkultus seiner Mannesjahre, zur künstlerischen Bezwingung dieser Welt, wie sie nun einmal ist, gelangt. Sein letztes Werk weckt solche Hoffnung. Zwar entpuppen sich, wie gesagt, sogar Simson und Delilah, die biblischen Gestalten, im zweiten Akt bereits wieder als Frank und Lilly Wedekind. Aber im ersten Akte sind es noch der Held, der die Philister schlug, und das Weib, das ihn um seine Kraft betrog. Und hier, wo er objektiv zu gestalten hat, bricht eine Fähigkeit des Menschenbildens durch, die bisher in seinem Werk noch nicht zu finden war. Wedekind

hat erst seinen fünfzigsten Geburtstag gefeiert; er ist also noch sehr jung. Wer weiß, ob er sein Bestes nicht erst noch zu geben hat!

Warum ist dieser Kämpfer, der es so furchtbar ernst meint, immer nur komisch genommen worden? Nicht weil das Publikum roh ist (obwohl es das ist), sondern weil Wedekind bisher nicht Kraft genug besaß, das innerlich Erlebte dramatisch wahr und lebendig nach außen zu stellen. Es steckt ein Dilettant in ihm, und dieser Dilettant mühte sich, das Unerhörte auszusprechen. Darum mußte er komisch wirken, gerade dann, wenn er ernst sein wollte. Er wirkte solange komisch, bis man lernte, den Blick abzuwenden von der unbeholfenen Art, wie er sprach, zu dem, was er sprach und wer da sprach. Dort nun freilich findet man eine Natur, vor der einem das Lachen vergeht. Mögen Frank Wedekinds Werke, nach ihrem Kunstwert beurteilt, jetzt und künftig sein, wie sie wollen: die Unvergleichlichkeit dieser Natur ist etwas, das sich Respekt errungen hat und immer erringen wird, und ihrer Kraft und Ganzheit, sie mag sich wenden, wohin sie will, dürfen wir ihre eigene Zukunft getrost anvertrauen.



Gedankensplitter

Die Zivilisation verfeinert die Grausamkeit.

Jeder große Mensch weist über sich hinaus.

Im Augenblick des Schaffens sind alle Künstler reine Toren.

Kinder vor Fremden züchtigen heißt: ihnen das Schamgefühl morden.

Nichts ist wirklicher, wie Häßlichkeit.

„Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.“ Nein! Das Mitunter-Weibliche.

Dann hat die Gemeinheit ihren Höhepunkt erreicht, wenn sie sich in den Deckmantel der Naivität hüllt.

Wir ertragen nicht das Leben schwer, sondern uns selbst.

Ernst Ludwig Schellenberg