

Alfred Rosenberg über das Nibelungenlied

[304]

3.

In dem Bemühen, den aesthetischen Gegenstand von allen außeraesthetischen Elementen zu trennen, ist u. a. stets auch der Gehalt von der Form geschieden worden. Durchaus mit Recht, um der ewigen Vermengung etwa von Moralpredigten und Aesthetik vorzubeugen. Diese methodisch notwendige Scheidung hat aber das Wichtigste dabei zu betonen vergessen: daß der Gehalt im Falle der nordisch-abendländischen Kunst außer seinem Inhalt zugleich auch ein Formproblem darstellt. Die Wahl oder die Ausscheidung gewisser Elemente des Gehaltes ist für uns bereits ein formender, durchaus künstlerischer Vorgang. Da dies aber angesichts der einseitigen Verherrlichung der – dazu noch falsch ausgelegten – griechischen Kunst vergessen wurde, hat man einen wesentlichen Bestandteil abendländischen Kunstschaffens einfach abseits liegen lassen und darf sich nicht wundern, wenn dann der Durchschnittsbürger sich aus diesem Liegegelaßenen eine „moralische Kunst“ zurechtmacht.

Dieses Ergebnis trat ein, weil die unverwandt auf hellenische Plastik starrenden deutschen Ästhetiker erklärten, eine Ästhetik habe es nur mit Schönheit zu tun, d. h. mit dem Zustand der leichten Freiheit von sittlichen Nötigungen, mechanischem Druck und geistiger Anspannung. Diese Schönheit Griechenlands war aber nun ein, vielleicht das statische Element hellenischen Lebens. Man mag darüber streiten, ob die Baukunst, die Skulptur, das Epos oder die Tragödie das Größte ist, was uns Hellas hinterließ, zweifellos ist jedenfalls, daß innere und äußere Plastik Anfang und Ende jeder griechischen Kunstbetätigung gewesen ist.

[305] Der Grieche als Plastiker

Selbst in der Sophokleischen Tragödie bleibt diese plastische Statik erhalten, selbst in der Schrecklichkeit der Werke des Euripides tritt das Schicksal weniger als innere Bedingung und Entwicklung denn als Verflechtung unbegreiflicher Zustände und äußerer vernichtender Ereignisse auf. Griechische Schönheit ist also stets ein statisches, nicht dynamisches Wesen. Diese gleiche Schönheit aber in der Kunst des Abendlandes zu suchen und sie allein in den Kreis der aesthetischen Betrachtungen zuzulassen, war eine Versündigung am Geist Europas: denn unsere Kunst war von allem Anfang an, trotz des ähnlichen Schönheitsideals, nicht auf plastisch ruhende Schönheit eingestellt, sondern auf seelische Bewegung: das heißt, nicht der äußere Zustand wurde Form, sondern der seelische Wert in seinem Kampf mit anderen Werten oder Gegenkräften. Durch die Wahl eines das Kunstwerk treibenden, es in seiner Form notwendig bedingenden Gehalts ist nordische Kunst bedeutend mehr auf die Persönlichkeit, ihre Verklärung, Stärkung, Durchsetzung eingestellt als die hellenische. Das höchste Kunstwerk des Abendlandes ist deshalb nicht ein „schönes“, sondern das Werk, welches das Äußere mit seelischer Stoßkraft durchsetzt, es von innen heraus über sich selbst erhebt. Die Mächtigkeit des inneren Hochtriebes ist jenes Moment, welches in eine griechische Ästhetik nicht

hineingehört, in eine über das nordische Abendland aber unbedingt als ein Formproblem, dabei gleichfalls ohne rein verstandesmäßigen oder sittlichen Beigeschmack, einzugliedern ist. Wie in vielen Fällen, so hat auch hier Schiller aus seinem Instinkt heraus und gegen seine anerzogenen hellenistischen Vorurteile richtig gesehen, jedoch nicht die Folgerungen zu ziehen vermocht. Er schrieb: „Wieviel mehr wir in aesthetischen Urteilen auf die Kraft als auf die Richtung der Kraft, wieviel mehr auf Freiheit als auf Gesetzmäßigkeit sehen, wird schon daraus

[306] Willensgestaltung im Nibelungenlied

hinlänglich offenbar, daß wir Kraft und Freiheit lieber auf Kosten der Gesetzmäßigkeit geübert, als die Gesetzmäßigkeit auf Kosten der Kraft und Freiheit beobachtet sehen. Das aesthetische Urteil enthält hierin mehr Wahres, als man gewöhnlich glaubt. Offenbar kündigen Laster, welche von Willensstärke Zeugen, eine größere Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an, als Tugenden, die eine stütze von der Neigung entlehnen, weil es dem konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst kostet, um die ganze Konsequenz und Willensfestigkeit, die er an das Böse verschwendet, dem Guten zuzuwenden.“

Diese Worte künden bereits unverhohlen e i n e Seite der Erklärung an, warum etwa Gestalten wie Richard III. und Jago auf uns aesthetisch wirken können, sie wirken so wie sie sind, kraft eines ihnen innewohnenden inneren Gesetzes, ohne daß wir hierbei versucht werden, moralisierende Urteile abzugeben. Es ist zum Teil ihre Lebenskraft, welche uns mit allem aussöhnt. Das war aber nicht erst seit Shakespeare so, sondern steht gleich am Anfang der deutschen Kunst. Das Lied der Nibelungen ist der vielleicht mächtigste Niederschlag des willenhaften abendländischen Kunstschaffens, und zwar ist es gleich hier der Höchstwert der nordischen Rasse selbst, welcher Problem wird, die Seelen treibt und sogar im Verräter größten Stils seine künstlerisch vollendete Verwirklichung erlebt.

Ich weiß, daß man gegen den Vergleich des Nibelungenliedes mit der Ilias einwenden wird, daß sie in Anbetracht der geschichtlichen Entwicklung des griechischen und deutschen Volkes nicht „gleichzeitig“ seien. Trotzdem ist ein Vergleich möglich, wenn man die inneren Formgesetze verfolgt, die stets die gleichen blieben. Wenn das Lied der Nibelungen für groß genug erachtet wird, um es als anders geartetes, aber gleichwertiges künstlerisches Gegenstück einer Ilias gegen-

[307] Ilias und Nibelungenlied

überzustellen, befinden wir uns auch mit Goethe im Widerspruch, der beteuerte, man dürfe sich die Freude am deutschen Epos nicht dadurch vermindern, daß man es mit dem griechischen vergleiche: man bringe von Homer „einen zu großen Maßstab“ mit.

Ilias und Nibelungenlied sind ja oft genug miteinander verglichen worden, und nach längerem Abwägen seitens der Germanisten und nach schnell gefaßter Meinung unserer Hellenisten war das Ergebnis solcher Gegenüberstellungen immer, die Ilias stehe in künstlerischer Beziehung weit über der deutschen Dichtung, diese führe uns aber gewaltigere Charaktere vor Augen.

Diesen Anschauungen, welche aus der Voraussetzung der Allgemeingültigkeit griechischer Kunstgebote heraus geboren wurden, gilt es heute zu entsagen Denn einem Kunstwerk zuge-

stehen, daß es starke Persönlichkeiten vorführt, heißt doch eine gleichwertige gestaltende Schöpferkraft anerkennen, die sie geschaffen. Sie ist anders geartet als die hellenische, aber ihr gerade in künstlerischer Beziehung ebenbürtig.

Wenn wir uns den Reichtum und die lebendige Plastik der Ilias vorstellen (die mannigfachen Arten z. B., wie Agamemnon seine Heerführer zum Streite aufstachelte, die immer neuartigen Schilderungen einzelner Kämpfe), so wird das deutsche Heldenlied nicht gut dabei abschneiden. Die Technik ist nicht selten unbeholfen, die Beschreibungen wiederholen sich hier und da (offenbar spätere Spielmannbearbeitungen), ohne formal abgerundet zu sein. Aber dafür leben die Nibelungen ein innerlich viel lebendigeres Leben, ihre Taten fließen aus dem Willen innerer Mächte und Konflikte heraus, sie wirken nach einer inneren Folgerichtigkeit und nach einer bestimmten Seeleneinstellung. Die Verflechtung der aus dem persönlichen Innern heraus geborenen Handlungen schürzt erst den tragischen Gegensatz, der zur Katastrophe führt.

[308] Homer und die Helena-Gestalt

Von vornherein ist natürlich gegen die Mißdeutung Verwahrung einzulegen, Homer als Schöpfer verkleinern zu wollen. Er hat dem Volk der Griechen seine Götterwelt gestaltet, die den bildenden Künstlern jahrhundertlang die Form vorgezeichnet hat. Aber Homers künstlerische Einstellung war eine andere als es unserem Wesen entspricht. Seine Gestalten bewegen sich in der mittleren Sphäre des Menschlichen, sie versinken nicht in geheimnisvollen seelischen Abgründen, sie zeigen keine Sehnsucht nach höchsten Höhen, die Handlungen entspringen weniger als Folgen einer inneren ehernen Notwendigkeit, erscheinen nicht als Äußerungen dämonischer oder göttlicher Willensmächte des Menschen selbst, sondern sind Ergebnis äußerer Einwirkungen.

Man könnte dieser Bemerkung entgegenhalten, gerade minder großartig hervortretende Eigenschaften seien weit schwieriger künstlerisch zu gestalten, als die außergewöhnlichen Ausbrüche des menschlichen Gemütes. Aber darum handelt es hier natürlich nicht.

Als nach zehnjährigem Kampfe Troja endlich gefallen ist, da wird auch die Ursache dieses Völkerringens befreit: Helena tritt in den Kreis der Kämpfer. Homer schildert ihre Schönheit nicht, aber wohl ihren Eindruck auf ihre ganze Umgebung. Die Krieger, welche Freunde und Brüder verloren, tausend Entbehnungen erlitten hatten, sie fanden alle, es sei der Mühe wert gewesen, für diese Frau, für diese Schönheit Ströme von Blut vergossen zu haben. Das ist Griechentum! Ob Helena innerlich dessen wert gewesen ist, derart in den Mittelpunkt eines Völkerdramas gestellt zu werden, spielt keine Rolle. Es ist sogar wahrscheinlich, das Weibchen habe sich bei Paris ebenso wohl gefühlt, wie im Bett des Königs von Sparta. Irgendwelcher Jammer über ihr Los findet sich jedenfalls nicht.

Eine schöne Buhlin ist die Ursache eines Völkerringens und wird als groß genug dafür angesehen. Mag äh-

[309] Natur und Kunstform

liches in der Geschichte hundertfach der Fall gewesen sein: baut sich aber ein **D i c h t e r** diese Tatsache als Grundlage zu einem gewaltigen Werke aus, so beweist er in der Auswahl

des Gehalts schon ein die Form kennzeichnendes Schaffen, das unserem Wesen durchaus andersartig gegenübersteht. Das innere bewegende Dämonium fehlt oder wird bewußt zur Seite geschoben; die Form, die Schönheit tritt an seine Stelle.

Wie die Kleinheit und Abgeschlossenheit der griechischen Polis auch dem gewöhnlichen Bürger eine klare Übersicht über die sein Leben bestimmenden Verhältnisse gestatteten, seine Urteilsfähigkeit mit den gestellten Anforderungen nicht täglich außer Gleichgewicht setzten, so zeigt sich auch der griechische Geist in der Kunst von klarer Umgrenzungsfähigkeit. Er spricht in dieser künstlerischen Zielsicherheit ebenso aus Iktinos und Kallikrates wie aus Phidias und Homer und Platon. Es bleibt bei ihm nichts ohne klaren Umriß, nur wenig ist unausgesprochen, sondern alles gestaltet sich – wenn man so sagen darf – zur geballten Form und geklärten und verklärenden Sachlichkeit.

Ist dieses einmal restlos befriedigend gelungen, so wird der Grieche nicht müde, das gefundene Grundthema auf die mannigfachste Art um- und umzuwandeln, eine Eigentümlichkeit, die Goethe Eckermann gegenüber mehrfach bewundernd gepriesen hat.

Es gibt kaum etwas Herrlicheres als die Art, wie Homer die Natur zur Kunstform erhebt. Wir begegnen keinen langen Naturschilderungen, sondern einem oft in *e i n* Wort gepreßten Stimmungsgehalt des vorliegenden Stoffes. Diese wunderbar knappe Form Homers ist jener Zauber gewesen, mit dem er Jahrhunderte und Jahrtausende immer wieder in seinen Bann geschlagen hat; sie waltet über seinem ganzen Werke, sie lebt in allen Einzelheiten desselben, sie ist von ewiger Jugend und allgegenwärtiger Unsterblichkeit.

[310] Die Schlacht auf dem Wülpensande

Ihre eigenartige Wirkung liegt in der schöpferischen Kraft, von Schilderungen der Natur absehen zu können, sie sofort zu vermenschlichen, sie uns durch ein bildstarkes Gleichnis näher zu bringen, indem ihre mannigfachen Zustände auf *e i n e n* Eindruck gebracht werden. – Die Achäer selbst kennzeichnet Homer stets als die „erzumschienten“, Achilles durchzieht das Werk als der „hurtige Läufer“, Hektor schreitet als der „helmbuschschüttelnde“ vor die Tore Trojas, Here umwirbt den Zeus als die „farrenäugige“ Göttin. Die Fahrzeuge der Griechen werden mit nur zwei Worten erschöpfend geschildert: „dunkel und wölbig“. Es wirkt dies alles wie der Pinselstrich eines großen Malers, welcher mit *e i n e r* Bewegung Farbe und Linie eines Wesens auf die Leinwand zwingt. Das ist die Form in ihrer höchsten Vollendung, die griechische frohe Botschaft. Wenn Goethe sein Heideröslein „morgenschön“ nennt (er hat diese Form ein einziges Mal gebraucht, sie gehört allein dem Heideröschen) so zeigt sich hier das gleiche künstlerische Gesetz wie es für Hellas die geistige Atemluft seines Lebens bildete.

Anders wählte und gestaltete der germanische Dichter. Der Gehalt, der geformt wird, ist nicht die Person (Schönheit), sondern die Persönlichkeit (willenhafte Entwicklung). Das äußere Geschehen ist nur Anlaß zur Äußerung und Auswirkung eines Charakters (nicht Ursache), oder ganz unmittelbare Verkörperung innerer menschlicher Willensrichtungen. Ehre und Treue in allen ihren Schattierungen erscheinen gleich am Anfang der nordischen Kunst als die bewegenden Kräfte. Gudrun wird gleich der Helena geraubt, aber sie ergibt sich nicht, sie zieht den Dienst einer Magd dem Leben in Unehre vor, obgleich Hartmut in seiner Männlich-

keit und Ritterlichkeit einen ungleich größeren und auch künstlerisch begründeteren Anlaß zur Ergebung darstellt als der jammervolle Paris. Die Schönheit aber,

[311] Siegfried und Kriemhilde

und vor allem der stolz und die Treue der Königstochter geben für uns allein das auch künstlerisch befriedigende Motiv ab, die blutige Schlacht auf dem Wülpensande schlagen zu lassen. Genau auf dieser inneren Berechtigung, auf der Anerkennung innerer Charakterwerte fußt die Tragödie der Nibelungen. Wäre Siegfried als Persönlichkeit ein Taugenichts von der Sorte des Paris gewesen, keinem von uns wäre die Gattenliebe Kriemhildens verständlich, keinem diese dämonische Frauentreue wahrscheinlich; niemand von uns könnte den Verrat nicht nur an den Brüdern, sondern an allen Burgunden begreiflich, menschlich sowohl als künstlerisch ausreichend begründet finden, wenn nicht die Gestalt Siegfrieds in ewigleuchtender Herrlichkeit dargestellt worden wäre. Mag man Siegfried nun als den sterbenden Frühlingsgott, als einen Mond- oder Sonnengott hinstellen (Siecke), in dem Augenblick, da er als Persönlichkeit in einer Dichtung auftritt, wird er zu einem zu gestaltenden Gehalt. Wenn irgendwo vollkommene Genialität verkörpert worden ist, so hier. Wo Siegfried auftritt, liegen ihm alle Herzen zu; wo er helfen kann, stellt er sich unbedenklich, selbstlos und vertrauend in den Dienst der erwählten Freunde. Durch die Liebe ladet er – in der Art der Werbung mit Günther um Brünnhilde – eine Schuld auf sich. Und an dieser Schuld geht er zugrunde.

Sein Gegenspieler, Hagen, ist ein Gemisch von Habgier und unbedingter Mannestreue, eine Gestalt, die in ihrem schematisch riesenhaften Umriß das künstlerisch stärkste Gegenstück zum lichten Siegfried darstellt. Ein Typus von unbedingter Tapferkeit, der uns zum Schluß dank seiner Folgerichtigkeit bis zum Tode mit vielem versöhnt, was er verbrochen. Die Begegnung Kriemhildens mit Hagen und Volker am Hofe Etzels ist eines der dramatischsten dichterischen Bilder, die sich vorstellen lassen; die Nachtwache der beiden Gefährten, der

[312] Der Markgraf Rüdiger

Sang des Spielmanns, sind von mannhaft herrlicher Poesie.

In der tragischen Notwendigkeit, mit der verschiedene willenhafte Naturen aufeinanderstoßen, wie Schuld und Sühne neue Schuld gebären, wie Ehre gegen Ehre, Treue gegen Treue kämpft und sich in Menschencharakteren gleichnisbildend verkörpert, das ist die gewaltige Schöpfung nordisch-germanischen Wesens, wie sie von allem Anfang in der deutschen Kunstgestaltung überlebensgroß auftritt.

Diese sich liebenden oder bekämpfenden Kräfte sind der Stoff, den eine große dichterische Zusammenschau gebändigt hat und es ist ganz müßig, darüber zu streiten, wieviel Hände am Nibelungenlied gearbeitet haben, denn die vielen Volksgesänge sind ein Werk geworden.

Die neuesten Forscher behaupten, die Gestalt des Rüdiger sei eine letzte Zutat (eines fünften Dichters) gewesen. Sei's drum. Dann war auch dieser fünfte ein großer Künstler. Denn in der ganzen Weltliteratur wird man vergebens nach einer Persönlichkeit von solcher schlichten inneren Größe suchen, wie sie im Markgrafen Rüdiger verkörpert ist. Man gebe darauf acht, wie seelenkundig sein die Kräfte verteilt sind, die um ihn ringen. An der Spitze steht die Eidestreue zu seiner Königin, die Verpfändung seiner Mannesehre, die über alle anderen Mäch-

te siegen muß. Er sieht sich aber alten Freunden gegenüber, Gästen, die er selbst ins Land geleitet und denen er Schutz zugesichert hat, ja, sogar dem Verlobten seiner einzigen Tochter, so nimmt Rüdiger in eherner Folgerichtigkeit den Tod bewußt auf sich, obgleich durch die Wehrlosigkeit Etzels und Kriemhildens noch eine starke Versuchung erwächst, das Manneswort zu brechen. Die Idee der Ehre wird zu der all sein Tun bewegenden Kraft. Man denke hierbei etwa an die Gestalt des Achilles, eine der leuchtendsten Heldenverkörperungen aller Zeiten, der aber einer persönlichen Kränkung wegen sein ganzes Volk ohne Führer läßt, und dann an den Markgrafen Rüdiger, der vor seinem Todeskampfe

[313] Gegen grassierende Ästhetik

noch seinen Schild einem Gegner schenkt, um ihn in voller Wehr gegenüberzusehen, so wird man die Kluft ermessen, welche hier zwischen Gestalt und Gehalt besteht, zugleich aber auch die sehr verschiedene Art des dichterischen Formens erfassen*.

Es sind zwei andersgeartete Völkerseelen am Werke, um die Natur in Kunst zu verwandeln. Die eine läßt den Menschen auch weinen und lachen, lieben, hassen und heldenhafte Taten vollbringen, aber sie macht das Innere nicht zur *a l l e s* bewegenden Kraft, sie läßt die Persönlichkeit als ein zu gestaltendes Phänomen beiseite, wendet alle Liebe auf die Außenwelt und schafft sich mit Wort und Meißel eine wunderbare Waffe, die Schönheit zu erzwingen; die andere taucht sofort in die tiefsten Tiefen des menschlichen Innern und bändigt alle Seelenkräfte zu einem innerlich künstlerisch bedingten Ganzen, ohne der formalen Schönheit das ausschlaggebende Gewicht zuzuerkennen.

Selbst das größte Werk des Menschen zeigt eine schwache Stelle; so auch das Lied der Nibelungen. Das Verhältnis Siegfrieds zu Brünnhild ist hier nicht so restlos begründet wie in den alten Überlieferungen. Dieses Verhältnis hat in der Edda die letzte Deutung gefunden: das „Lied von Siegfrieds Tod“ ist eine der größten Offenbarungen germanischen Wesens, das Lied von Liebe, Treue, Haß und Rache.

Man höre endlich auf, die Säger unserer Vorzeit als harmlose, unbeholfene Versemacher anzusehen, wie es

*Ein menschlich und künstlerisch wunderschönes Gegenstück zum Rüdiger und Gernot findet sich im 6. Gesang der Ilias. Dort erkennen sich Glaukos und Diomedes als durch Väterfreundschaft und alte Gastlichkeit verbundene Genossen, sie wechseln im Gedenken an diese frühere Verbundenheit ihre Rüstungen und – kämpfen *n i c h t* miteinander, sondern machen ab, sich im Felde auszuweichen. Gewiß eine bezeichnende Lösung des gegebenen Konfliktstoffes. Wie anders Hildebrand und Hadubrand!

[314] Die gewaltige Schöpfung des deutschen Epos

bei aller gönnerhaften Anerkennung der „großen Charaktere“ in ihren Liedern doch immer noch im Unterbewußtsein unserer gräzisierenden Aesthetiker der Fall zu sein pflegt. Vielmehr haben wir sie in die Reihe der größten schöpferischen Künstler einzureihen. Charaktere schafft nur ein Charakter, lebendige Persönlichkeiten, also Gestalten, die durch Jahrhunderte hindurch zeitlose Gleichnisse unseres Wesens geblieben sind, können nur das Ergebnis künstlerischer Genialität und Formkraft sein.

*Kein edlerer Held wird jemals auf Erden
Im Sonnenschein stehn als du, Siegfried, allein.*

Wir verstehen Goethe, wenn er sagt: „Homer zeichnet mit einer Reinheit, vor der man erschrickt“ (eine Bemerkung übrigens, die Goethes sonstige Bekenntnisse über Harmonie Lügen straft) und wir glauben auch eine Würdigung der künstlerischen Selbstbeherrschung und epischen Größe Homers zu besitzen, aber wir müssen ebenfalls bekennen: wir erschrecken auch, wenn wir an die gewaltige und gerade in künstlerischer Beziehung gewaltige Schöpfung des Liedes der Nibelungen denken. Hat man Homer als einen der größten Künstler aller Zeiten und Völker anerkannt, so ist es an der Zeit, auch unsere Dichter ins rechte Licht zu rücken und sich bewußt zu werden, daß die Mängel und Fehler technischer und formal-künstlerischer Natur sind, daß aber die formende geniale Schöpferkraft ihresgleichen sucht*.

* Wie sehr in *a l l e n* germanischen Liedern die Idee der Ehre schicksalsbestimmend auftritt, ist früher ausgeführt worden. Über die rein *k ü n s t l e r i s c h e* Kraft aber, die z. B. im Hildebrandslied alles antreibt und bedingt, hat L. Wolff („Die Helden der Völkerwanderungszeit“, S. 148) sehr schön geschrieben: „Das Leiden, sonst das Wesen 'unserer' Dramen ist nicht Ziel der Dichtung, sondern nur Ausgangspunkt. Je erdrückender die dunkle Macht, desto größer reckt sich vor ihr das Heldentum empor. Unwissentlich geht der Sohn gegen den totgeglaubten Vater. Er lobt ihn über alle Helden und beschimpft den vor ihm stehenden Unbekannten, der doch gerade dieser Verherrlichte ist. Er preist Hildebrands Treue und Tapferkeit und wirft ihm zugleich Tücke und Feigheit vor. Er spricht von der Kampfeslust des Alten und dieser muß sich lange beherrschen, um den Sohn nicht zu züchtigen. Das ganze Lied ist künstlerisch ungeheuer zielsicher komponiert, durch Gegensätze von höchster Dramatik und – *d a v o n e i n e m* Wert geleitet – organisch wie die Gesetze der wallenden Meeresflut.“

[315] Der ästhetische Wille

So stehen sich die beiden Epen als völkische Kunstgleichnisse gegenüber; das eine wendet sich nach der inneren Geburt mehr der klaren Form zu, das andere ringt aus seelischem Kampf sich hindurch zum tragischen Epos. Homer meistert den Stoff, die Dichter des Nibelungenliedes – und die Schöpfer *a l l e r* germanischen Gesänge – den Gehalt. Durch diese verschiedenen, durch Temperament und Überlegung bedingten Ziele entstehen Kunstwerke, die man, gleich groß, nicht mit ein- und demselben Maßstab messen kann und für die man deshalb eine andere Ästhetik braucht, um jeder Wesensart gerecht zu werden. Wie man an Michelangelo nicht mit dem Maßstab herantreten kann, den man bei Phidias gewonnen hat, so auch nicht angesichts des hellenischen Epos an das deutsche.

Auf einzelnes wird später eingegangen werden. Die bisherigen Überlegungen führen nun aber zu einer dritten Tatsache, die zwar von den Ästhetikern nicht nur fast allgemein übersehen, sondern glatt geleugnet worden ist: dem *a e s t h e t i s c h e n* *W i l l e n*. Die Leugnung dieses Willens ist vielleicht das beschämendste Kapitel der deutschen Ästhetik. Tausendfach sind die Zeugnisse vom Ringen der europäischen Künstler um Gehalt und Form: die Kunstprofessoren aber sind darüber hinweggegangen. Zwangsglaubenssatz war, daß die Kunst es nur mit „Scheingefühlen“ zu tun hätte, gleichsam unberührt vom Leben als „freie Schönheit“ über

[316]

den Staubwolken der Gelehrtenstuben schwebte. Der Wille war für die Moral mit Beschlag belegt worden und durfte aus der Aktenmappe, die diese Aufschrift trug, nicht hervorgeholt werden

Quelle:

Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit von Alfred Rosenberg. München: Hoheneichen-Verlag. Copyright 1942.

Zweite Buch: Das Wesen der germanischen Kunst. I. Das rassistische Schönheitsideal, S. 277-322.

