

Malerei VI: Böcklin und Goethes Psalm an die Natur.

Ist Böcklins Toteninsel eine Allegorie auf den träumenden Menschen? Soweit wären wir ungefähr: die Antike allegorisierte die Natur in der menschlichen Gestalt, wir könnten anfangen, den Menschen durch die Landschaft begreiflich zu machen. In alten, uralten Zeiten waren es die Naturkräfte, die der Menschheit unergründliche Rätsel aufgaben, so daß sie sich Götter erschaffen mußte, um einen Halt in diesem beängstigenden Dasein zu gewinnen. Heute sind wir bei der Herrenmoral angelangt. Das größte Rätsel ist uns der Mensch selbst, die Natur schreckt die klarblickenden Köpfe unter uns nicht mehr. Also wollte Böcklin das große Fragezeichen, Mensch genannt, durch das Meer, den Felsen, die Bäume aufzulösen suchen? Soll sein „Bild zum Träumen“ durch das Meer etwa die Tiefe und Unendlichkeit des Gemütes, durch die Felsen die Starrheit des Willens, sollen die Bäume gestaltgewordene Gedankenregungen andeuten? Es dürfte nicht lange dauern, so wird man Landschaften unter solchen Gesichtspunkten malen und betrachten. Böcklin aber ist in seinen Bildern von dieser Umkehrung aller alten Weltanschauung unendlich weit entfernt. Ihm ist noch immer die Natur das große Rätsel, und der Mensch mehr als je zuvor ein Teil von ihr. Wenn er Landschaften malt, so führt ihm die Freude an der Schönheit dieser Welt, die tiefe Ehrerbietung seines Gemütes vor der Größe und dem Geheimnis aller Erscheinung

den Pinsel, und seine Menschen sind Symbole, leibhaftige Teile dieses Naturganzen, durch die nur der tiefe Sinn dessen, was aus der Natur zu seinem Gemüte und umgekehrt von diesem zur Natur spricht, lebendig und greifbar gemacht werden soll.

Für Böcklin ist die Natur nicht Stückwerk, er malt nicht ein Stück, wie er es sieht — Standpunkt Zola-Liebermann —, sondern was aus der Tiefe seines Gemütes nach Ausdruck ringt, dafür findet er in der großen allumfassenden Natur Ausdrucksmittel. Das Prinzip, das in Böcklins Kunst waltet, ist dem Zolaschen Grundsatz gerade entgegengesetzt: er malt ein Stück Temperament, gesehen durch die Natur, und bietet Symbole seines Gemütes, nicht Allegorien.

Was Böcklin in der Toteninsel vor uns hinstellt, ist also nicht ein Ausschnitt aus der Natur, ein Stück Meer allein, eine Insel und Bäume, sondern, und das ist das Entscheidende: Böcklins Gemüt, gerade zu stiller Melancholie neigend, zeigt uns in dem Bilde die ganze große Natur als Träger seines schwermütigen Sinnens über Zeit und Ewigkeit. Das Kommen und Gehen der Menschen ist Episode, das Bleibende ist die Ruhe der Ewigkeit. Die Zeit selbst ist es, die leise durch die Wipfel streicht. Böcklin sieht wie das Kind. Ahnungslos überträgt er die Regungen seiner Seele in die Außenwelt, die mit ihm lachen und weinen, still sein oder jubeln muß. Und immer wieder fragt er Bäumen und Menschen, Tieren und Blumen die Wunder des eigenen Innern ab. Glücklich der Mensch, der nie aufhört, so zu sehen: darin steckt der Künstler. Aus dem unbewußten Schauen wird ein Betrachten, ein Liebendes Umsfassen, ein Forschen nach dem Geheimnis, das alles Leben umfängt, ein Fragen nach den Zügen, die sein Wesen ahnen lassen. Wer der Natur so nahegerückt ist, der allein lebt voll und ganz; er allein kennt den Wert des Lebens, er allein weiß es für eine Ewigkeit — nach Menschenbegriffen festzuhalten.

Böcklin verstand es, diese Ahnungen durch die Malerei Gestalt annehmen zu lassen. Traumverloren hielt er Zwiesprach

mit der Natur, über das Viele der alltäglichen Erscheinung hinaus hat er, unbekümmert um das Geschwäh der Menschen, die Rätsel festzuhalten gewußt, auf deren Ahnung es ankommt, wenn uns Lebensfreude zuteil werden soll. In der Toteninsel steht Böcklin, der Germane, unmittelbar neben Phidias, dem Hellenen, dem Bildner des Reliefs der Hegeso (s. Abb. 42). Beide schaffen „Bilder zum Träumen“, zum Träumen von Zeit und Ewigkeit. Das ist der wahre Inhalt auch des Grabreliefs. Die Gestalt ist nur das Instrument, auf der diese Saite erklingt. Der Grieche spricht durch die Menschengestalt, der Germane durch die Landschaft. Und dabei ist auch der Gegenstand an sich völlig verschieden: ein Genrebild und daneben eine Insel!

Es hat schon vor Böcklin Künstler gegeben, die das Bild dessen, was rätselhaft hinter der Natur und ihrem Geschöpf, dem Menschen, steht, zu geben wußten. Der bedeutendste war Giorgione, der bessere Teil der Seele jenes Tizians, der in der himmlischen und irdischen Liebe ein Traumbild sondergleichen schuf. Es ist nur aus dem Vermächtnis des jung verstorbenen Visionärs zu verstehen. Leser, denen diese Zeilen sympathisch sind, und die gern selbst sehen möchten, was uns die bildende Kunst im Rahmen meiner Anschauung Großes hinterlassen hat, mögen nicht versäumen, sich Giorgiones Naturidyllen zu verschaffen. Der Kunstwart sollte sie möglichst vollständig seinen Meisterbildern einverleiben. Es gehören hierher das Wunder von Castelfranco (eine Madonna), das ländliche Konzert im Louvre (der Schlüssel zum Verständnis der himmlischen und irdischen Liebe), dann die sog. Familie des Giorgione im Palazzo Giovanelli in Venedig, und die Venus in Dresden, nebst manchem anderen.*) Angesichts dieser Bilder könnt Ihr träumen von einem paradiesischen Einssein mit der Natur und könnt aus dieser Idealnatur Kraft ziehen und Euch stählen für das Leben. Dann werden Euch auch die

*) Jetzt am besten zugänglich in der Tafelserie „Das Museum“.

ungezählten Deutungen dieser Bilder lachen machen: sie sind reiner Inhalt, der Gegenstand ist an ihnen ganz Nebensache.

Bei Giorgione hat man noch den Eindruck, daß er wie der seinem Geiste verwandte Dürer in der Melancholie zuerst die dargestellte Menschengestalt als Ausdrucksmittel der eigenen Stimmung sah. Anders Rembrandt in der Landschaft mit den drei Bäumen. Und anders auch Böttlin. Was er empfindet, setzt sich unmittelbar in Landschaft um, die Menschengestalt wird erst von ihr, d. h. als ein Teil der Natur geboren. Die Landschaft bleibt immer die Hauptsache, aus ihr muß man den Inhalt erschließen und nach ihr sind Böttlins Bilder die Namen zu geben. Sie ist der leibhaftige Stimmungsausdruck. Darin überragt Böttlin alle Zeiten, und die deutsche Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist durch ihn vor dem Michelangelo der sichtbaren Welt, Menzel, gerettet worden. Böttlins Bilder haben einen Inhalt, der für alle Zeiten als das Höchste dessen gelten wird, was die Landschaftsmalerei geben kann. Dem modernen Menschen verflüchtigt sich der Inhalt in Stimmungen, die keine Einzelgestalt festhalten kann. Sie schwingen wie Töne in Licht, Luft und Farbe, d. h. allen Werten hin, wodurch die landschaftliche Umgebung zu uns spricht. Trotzdem ist in Böttlin das, was Giorgione wollte, aufs neue in Erscheinung getreten, die erfüllte Sehnsucht des Menschen nach der erlösenden Einheit mit der Natur. Was der Frühling flüstert, der Wald schweigt und die Woge rauscht, das ist nur das Echo des Menschengemütes und klingt in Böttlins Schöpfungen ähnlich wieder wie bei Giorgione. Es sind die verwandten Regungen dieser beiden Menschenseelen, die sich durch die landschaftlichen Gestalten dem Beschauer mitteilen.

Das schroffste Gegenteil ist Michelangelo. Er glaubt die Natur im Menschen meistern zu können und ringt verzweifelt mit ihr. Seine titanischen Energien finden keinen natürlichen Halt. So bricht er schließlich ganz mit der Natur, erschafft sich eine Welt von Giganten und sieht nur Gebilde

eigener Schöpfung. Die Landschaft ist für ihn, wie für keinen zweiten, abgestorben und tot. Böcklin dagegen findet für die zartesten Gemütsregungen seiner Seele, für traurigen Ernst und heitere Laune ebensogut wie für das furchtbarste Ringen Lösung; alles findet in der Landschaft und den von ihr geborenen Gestalten sein Echo. Eines aber scheint ihm ganz besonders nahe zu liegen, der Ausdruck für Empfindungen, die schon aus der Toteninsel und ihren fünf Wiederholungen sprechen: die Darstellung der Zeit, der ewig gleitenden Stunde.

In einigen Bildern löst er die Zeitstimmung aus durch ein Naturelement, ähnlich wie Schwind in seiner Melusine. Am Anfang und Ende dieses seligen Liebeslebens die „fontes Melusinae“, ein Felsenquell, in dessen Kühle das schöne Weib dahindämmert. Auch bei Böcklin wird als Ausdrucksmittel das Element des Wassers benützt. In seinem Bilde „Vita somnium breve“ läßt er es an auffälliger Stelle gurgelnd aus dem offenen Munde einer starren Maske rinnen, sich im Becken sammeln und — fast das Hauptmotiv — als Bächlein zwischen Wiesen nach dem Vordergrund rinnen: Kinder sitzen daran und blicken der Blüte nach, die still in die Ferne gleitet. Man sieht die Jungfrau, die sich am Duft des Lebens berauscht, den Mann, der Taten entgegenreitet, und endlich den müden Greis, den der Tod ins Genick schlägt. Das ganze Leben entwickelt sich so an dem Bächlein der Zeit. Man vergleiche mit Böcklins Bilde die „Lebensalter“ von Giorgione-Tizian bei Lord Ellesmere oder in der Kopie des Sassoferrato in der Galerie Borghese: Kind, Liebespaar und Greis erscheinen in getrennten Gruppen, der verbindende Lebensfaden aber das πάντα ἑστὶ, fehlt.

Und ein andermal wieder ist es die spiegelnde Fläche eines stillen Weihers, in der man die Abendwolken ziehen sieht. Sie wecken im Beschauer den Grundakkord der still dahineilenden Stunde. Gemeint ist das unter dem Namen „Heimkehr“ bekannte Bild: vorn auffällig wie kaum je ein anderes Motiv der Mühlteich mit seinen Steinrändern, auf denen, vom

Rücken gesehen, ein Landsknecht sitzt, träumend wie Hegeso. Er wendet sich der in der Dämmerung des Tales liegenden Mühle zu, und was ihm durch den Kopf geht, das dürfte sich ungefähr in demselben Ideentreife bewegen, wie bei der schönen Frau in des Phidias Relief: er läßt die Zeit seines Lebens am inneren Auge vorübergleiten.

Böcklin hat einige Bilder immer wieder gemalt: die Villa am Meer, die Toteninsel und u. a. noch ein Bild, das bisher unerwähnt blieb, aber nach meinem Empfinden dem Ausdruck nach das bedeutendste ist, was wir von Böcklin besitzen: die Ruine am Meer. Eine Skizze vom 11. Oktober 1880 ist Frau Anna Defregger, also wieder einer Dame, gewidmet. Die erste ihr entsprechende Bildredaktion in Breitformat besitzt Ph. Thorsch in Wien. Seither sind vier und mehr Wiederholungen in Hochformat entstanden, eine ernster und bedeutungsvoller als die andere. In Abb. 68 erscheint vor dem Leser eine Wiederholung, die durch die unmittelbare Nähe des Meeres noch an der ersten Fassung festhält. Kahle Wände, hochaufragend im Wetteifer mit drei Zypressen, die Zeit hatten, inmitten der Ruinen emporzuwachsen, der Zugang dazu im Vordergrund, wo man über das morsche Gemäuer hinweg in die Tiefe sieht. Dort rollen Meereswogen, vom Sturme gepeitscht. Durch das schwarze Gewölk brechen Sonnenstrahlen, man sieht, wie sich die Baumwipfel schwer neigen, die Sturmvögel aufgeschreckt um die alten Mauern kreisen, die vielleicht im nächsten Augenblick schon zusammenstürzen — das Ganze ein Stück Zeit, wie es einfacher nie gemalt wurde, und schwerlich je wieder so greifbar menschlich erfährt gemalt werden wird.

Die Darstellung der Zeit, ihres Kommens und Gehens, ihrer Schrecken und ihres Friedens, im Wechsel von Sturm und Sonnenschein, zugleich das Zeitliche umrahmt vom Ewigen, nie nackt und wahr, das einzelne Ereignis an sich: das scheint ein Kernpunkt des Inhaltproblems in der bildenden Kunst zu sein, ähnlich wie für das Raumproblem eine Haupt-



Abb. 68. Böcklin, Ruine am Meer
(Photographische Union.)

sache das Wecken des Gefühles für den Zusammenhang des dargestellten Ausschnittes mit dem unendlichen Gesamttraum ist. Diese Raumwirkung kommt simultan zustande, die Zeitempfindung sukzessiv. Es gehört große Kunst dazu, das Vorher

und Nachher unaufdringlich, wie mitklingend, anzudeuten. Das uralte Mittel, noch von Paolo Veronese in seinem Raub der Europa und von Velasquez im Besuch des Antonius beim Eremiten Paulus verwendet, die Aufeinanderfolge verschiedener Vorgänge in derselben Landschaft, war und ist längst überwunden.

Böklin versteht, „im Buche der Natur zu lesen“, „an ihrem Busen zu liegen“, und was wir sonst an Phrasen für dieselbe Sache haben: in der Natur ein Echo zu finden für das Glauben, Lieben und Hoffen des einsamen Gemütes. Seine Darstellung bleibt, wenn das dem Inhalt entspricht, im Maßstabe des rein Menschlichen. Ich erinnere an den weltvergessenen Frohmüt des Sauns, der, in der Campagna liegend, einen Raben pfeifen lehrt, oder jenes wunderbare „Lenzeswehen“, wo die Quellen aus der Erde brechen und man über dem Duft der jungen Blüten einen Reigen von Frühlingsgenien sieht. Im Vordergrund die Nymphe mit dem Stieglitz und die beiden drolligen Faune.

In anderen Bildern wieder erhebt sich Böklin zu majestätischer Größe, da nämlich, wo das, was er ausdrücken will, ein Übermenschliches bedeutet. So das unmittelbar aus den Fluten des Meeres zu gewaltigen Massen sich emportürmende Waldgebirge, über das die dunklen Schatten von Wolken huschen, die eben nach einem schweren Gewitter abziehen. Die Spannung hat sich gelöst, müde des Ringens liegt die Natur da, wie der an den Gipfel geschmiedete Prometheus, den man oben in den wallenden Nebeln ausnimmt. Und selbst an den wütendsten Kampf der Elemente wagt sich der Schöpfer der „Bilder zum Träumen“ heran. Der Krieg 1870/1871 regt ihn ursprünglich dazu an. Die Phantasie führt ihm den Kampf in der Gestalt wilder Kentauren vor. Bei jeder der fünf Fassungen wächst die Wut der Ringenden, immer deutlicher setzt sich das Symbol des Krieges um in den allgemeineren Ausdruck von unbändig gegeneinander tobenden Gewalten. Die Gestalten der Kentauren, die sich schraubend, wie die Pferde Leonardos in der

Anghiarischlacht ineinander verbeißen, sind immer nur Verkörperungen der wild rasenden Natur und der greifbare Niederschlag dessen, was zugleich in der Landschaft donnert und brüllt. Auch da gibt Böcklin dem Beschauer das Gefühl des in der Unendlichkeit der Zeit Geschehenden durch die Großartigkeit des Hochgebirges und die absehbare Entwicklung und Erneuerung des Kampfes selbst. In der Fassung mit fünf Kämpfenden und einem Toten (bei Schön in Worms) überblickt man links, was vorausging: dort liegt ein Gefallener; in der Mitte ist, wie in Michelangelos Kentaurenkampf, das Zerschmettern mit dem Stein und furchtbare Niederringen, also die Höhe des Kampfes gegeben und rechts vorn das Ende, die wahnsinnige Bestie am Rande des Abgrundes. Hinter dem allen Sturm, Schnee und gespenstig weiße Wolken.

Und dazu kommt, was nur vor den Originalen selbst belegt werden kann: Böcklin spricht sich schon in den Farben allein aus. Darin am stärksten steckt das Naturgewaltige des Eindrucks, den seine Bilder machen. Er schüttet, wie die Natur, sein Kolorit so aus, wie Kälte und Tod, Wärme und Liebesglut es fordern. Der Kampf und die Toteninsel halten sich in kalten Farben; beim Keimen des Frühlings, beim Aufflammen des Jornes usf. erreicht sein Kolorit hinreißende Kraft. —

Böcklins Bilder sind Hymnen eines Sehers, der sich selbst in der unendlichen Natur, und diese mit ihrem unbegrenzten Reichtum in der Tiefe des eigenen Gemütes wiederfindet. Wenn er dem Liede des Lebens lauscht, hört und sieht er immer zugleich sich selbst und das, was ihn umgibt. Aus dieser Einheit entwickeln sich dann seine fesselnden Bilder.

Ich kann von Böcklin und diesem Büchlein nicht scheiden, ohne die Künstler aufmerksam zu machen auf ein Fragment von Goethe, „Die Natur“. In hohem Alter findet er diesen aphoristischen Aufsatz in der brieflichen Verlassenschaft der Herzogin Anna Amalie vor, von einer wohlbekannten Hand geschrieben, deren er sich in den achtziger Jahren, also am Ende seiner Sturm- und Drangperiode, in seinen Geschäften

zu bedienen pflegte. Er schreibt darüber an Kanzler v. Müller: „Daß ich diese Betrachtungen verfaßt, kann ich mich faktisch zwar nicht erinnern, allein sie stimmen mit den Vorstellungen wohl überein, zu denen sich mein Geist damals ausgebildet hatte“ uff. Von der Altershöhe herab sieht er in dieser Anschauungsweise die Neigung zu einer Art Pantheismus, indem den Welterscheinungen ein unerforschliches, unbedingtes, humoristisches, sich selbst widersprechendes Wesen zum Grunde gedacht sei. Goethes Sprache in diesen Aphorismen ist die der Psalmen, wie sie auch Nietzsche wieder gebraucht hat. Ich kann mir nicht versagen, dieses fast unbekanntes Fragment hier abzudrucken. Es nimmt sich aus wie ein Vermächtnis des jungen Goethe an die moderne Kunst. Jeder Satz bedeutet den Namen eines Bildes, so gemalt, daß der dargestellte Gegenstand sich völlig auflöst in dem Stimmungsgehalt der Worte Goethes, die darunter zu setzen wären, „ein Spiel, dem es bitterer Ernst ist“, wie der Meister sagt. Möchten die modernen Maler nicht verschmähen, durch Böklin und Goethe geleitet, einen Weg zu betreten, der sie wieder emporführt zur vollen Höhe der Kunst. Dann gewinnen sie, was ihnen so hart abgeht: einen Inhalt, und können ihren Schöpfungen wieder Gegenstände höherer Ordnung unterlegen; auch das Gewöhnlichste kann dazu erhoben werden. Es kommt ganz darauf an, wie ich es ansehe. Ob ich den Eigenwert, der aller Erscheinung innewohnt, achte und liebe und ihn als Teil eines Unendlichen sehe und darstelle, das seine tiefsten Abgründe und lichtesten Höhen in meinem eigenen Gemüte hat, oder den Gegenstand lediglich zum Spielball meiner Geschicklichkeit mache. Ob ich in allem den Ausdruck einer höheren, mich durchglühenden Einsicht finde oder die Dinge in ihrer banal gesehenen Wirklichkeit gebe. Ich schließe mit Carpenter (Demokratie). „Und das Fallen eines Blattes durch die Luft und der Gruß des Vorübergehenden auf der Straße werden dir mehr sein, als die Weisheit aller Bücher je geschrieben — und auch dieses Buches.“



Die Natur.

Ein Fragment von Goethe.*)

Natur! Wir sind von ihr umgeben und umschlungen — unvermögend aus ihr herauszutreten, und unvermögend tiefer in sie hinein zu kommen. Ungebeten und ungewarnt nimmt sie uns in den Kreislauf ihres Tanzes auf und treibt sich mit uns fort, bis wir ermüdet sind und ihrem Arme entfallen.

Sie schafft ewig neue Gestalten; was da ist war noch nie, was war kommt nicht wieder — alles ist neu, und doch immer das Alte.

Wir leben mitten in ihr, und sind ihr fremde. Sie spricht unaufhörlich mit uns, und verrät uns ihr Geheimnis nicht. Wir wirken beständig auf sie, und haben doch keine Gewalt über sie.

Sie scheint alles auf Individualität angelegt zu haben, und macht sich nichts aus den Individuen. Sie baut immer und zerstört immer, und ihre Werkstätte ist unzugänglich.

Sie lebt in lauter Kindern, und die Mutter, wo ist sie? — Sie ist die einzige Künstlerin: aus dem simpelsten Stoff zu den größten Kontrasten; ohne Schein der Anstrengung zu der größten Vollendung — zur genauesten Bestimmtheit, immer mit etwas Weichem überzogen. Jedes ihrer Werke hat ein eigenes Wesen, jede ihrer Erscheinungen den isoliertesten Begriff, und doch macht alles Eins aus.

*) Goethes Werke, Weimar bei Böhlau. II. Abt.: Goethes naturwiss. Schriften. 11. Bd.: Zur Naturwissenschaft. Allg. Naturlehre 1. Teil, S. 5 f.

Sie spielt ein Schauspiel: ob sie es selbst sieht wissen wir nicht, und doch spielt sie's für uns die wir in der Ecke stehen.

Es ist ein ewiges Leben, Werden und Bewegen in ihr, und doch rückt sie nicht weiter. Sie verwandelt sich ewig, und ist kein Moment Stillestehen in ihr. Für's Bleiben hat sie keinen Begriff, und ihren Fluch hat sie an's Stillestehen gehängt. Sie ist fest. Ihr Tritt ist gemessen, ihre Ausnahmen selten, ihre Gesetze unwandelbar.

Gedacht hat sie und sinnt beständig; aber nicht als ein Mensch, sondern als Natur. Sie hat sich einen eigenen allumfassenden Sinn vorbehalten, den ihr niemand abmerken kann.

Die Menschen sind alle in ihr und sie in allen. Mit allen treibt sie ein freundliches Spiel, und freut sich je mehr man ihr abgewinnt. Sie treibt's mit vielen so im Verborgenen, daß sie's zu Ende spielt ehe sie's merken.

Auch das Unnatürlichste ist Natur, auch die plumpe Philisterei hat etwas von ihrem Genie. Wer sie nicht allenthalben sieht, sieht sie nirgendwo recht.

Sie liebt sich selber und haftet ewig mit Augen und Herzen ohne Zahl an sich selbst. Sie hat sich auseinandergeseht um sich selbst zu genießen. Immer läßt sie neue Genießer erwachsen, unersättlich sich mitzuteilen.

Sie freut sich an der Illusion. Wer diese in sich und andern zerstört, den straft sie als der strengste Tyrann. Wer ihr zutraulich folgt, den drückt sie wie ein Kind an ihr Herz.

Ihre Kinder sind ohne Zahl. Keinem ist sie überall karg, aber sie hat Lieblinge an die sie viel verschwendet und denen sie viel aufopfert. An's Große hat sie ihren Schutz geknüpft.

Sie spricht ihre Geschöpfe aus dem Nichts hervor, und sagt ihnen nicht woher sie kommen und wohin sie gehen. Sie sollen nur laufen; die Bahn kennt sie.

Sie hat wenige Triebfedern, aber nie abgenutzte, immer wirksam, immer mannigfaltig.

Ihr Schauspiel ist immer neu, weil sie immer neue Zuschauer schafft. Leben ist ihre schönste Erfindung, und der Tod ist ihr Kunstgriff viel Leben zu haben.

Sie hüllt den Menschen in Dumpsheit ein, und spornt ihn ewig zum Lichte. Sie macht ihn abhängig zur Erde, träg und schwer, und schüttelt ihn immer wieder auf.

Sie gibt Bedürfnisse, weil sie Bewegung liebt. Wunder, daß sie alle diese Bewegung mit so wenigem erreicht. Jedes Bedürfnis ist Wohlthat; schnell befriedigt, schnell wieder erwachsend. Gibt sie eins mehr, so ist's ein neuer Quell der Lust; aber sie kommt bald in's Gleichgewicht.

Sie setzt alle Augenblicke zum längsten Lauf an, und ist alle Augenblicke am Ziele.

Sie ist die Eitelkeit selbst, aber nicht für uns denen sie sich zur größten Wichtigkeit gemacht hat.

Sie läßt jedes Kind an sich künsteln, jeden Toren über sich richten, Tausende stumpf über sich hingehen und nichts sehen, und hat an allen ihre Freude und findet bei allen ihre Rechnung.

Man gehorcht ihren Gesetzen, auch wenn man ihnen widerstrebt; man wirkt mit ihr, auch wenn man gegen sie wirken will.

Sie macht alles was sie gibt zur Wohlthat, denn sie macht es erst unentbehrlich. Sie säumet, daß man sie verlange; sie eilet, daß man sie nicht satt werde.

Sie hat keine Sprache noch Rede, aber sie schafft Zungen und Herzen durch die sie fühlt und spricht.

Ihre Krone ist die Liebe. Nur durch sie kommt man ihr nahe. Sie macht Klüfte zwischen allen Wesen, und alles will sich verschlingen. Sie hat alles isoliert, um alles zusammen zu ziehen. Durch ein paar Züge aus dem Becher der Liebe hält sie für ein Leben voll Mühe schadlos.

Sie ist alles. Sie belohnt sich selbst und bestraft sich selbst, erfreut und quält sich selbst. Sie ist rauh und gelinde, lieblich und schrecklich, kraftlos und allgewaltig. Alles ist

immer da in ihr. Vergangenheit und Zukunft kennt sie nicht. Gegenwart ist ihr Ewigkeit. Sie ist gütig. Ich preise sie mit allen ihren Werken. Sie ist weise und still. Man reißt ihr keine Erklärung vom Leibe, trüht ihr kein Geschenk ab, das sie nicht freiwillig gibt. Sie ist listig, aber zu gutem Ziele, und am besten ist's ihre List nicht zu merken.

Sie ist ganz, und doch immer unvollendet. So wie sie's treibt, kann sie's immer treiben.

Jedem erscheint sie in einer eignen Gestalt. Sie verbirgt sich in tausend Namen und Termen, und ist immer dieselbe.

Sie hat mich hereingestellt, sie wird mich auch herausführen. Ich vertraue mich ihr. Sie mag mit mir schalten. Sie wird ihr Werk nicht hassen. Ich sprach nicht von ihr. Nein, was wahr ist und was falsch ist alles hat sie gesprochen. Alles ist ihre Schuld, alles ist ihr Verdienst.

