

DAS LETZTE ANTLITZ

SLUB Dresden

zell1

2009

8

039188

m001

MAG

Das letzte Antike

DAS KLEINE KUNSTBUCH
herausgegeben von Berthold Fricke

MAX PICARD

DAS LETZTE ANTLITZ

Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche

Mit 32 Bildtafeln

nach Aufnahmen von Fritz Eschen



KNORR & HIRTH VERLAG
MÜNCHEN UND AHRBECK

Zell 1 in der Abg. N. M.

GEFÜRDERT VON DER STIFTUNG „PRO HELVETIA“

Mit freundlicher Unterstützung der Staatlichen Kunstakademie in Düsseldorf
und der Gipsformerei der ehemals Staatlichen Museen in Berlin, die ihre
Sammlungen von Totenmasken für die Aufnahmen zur Verfügung stellten.



©

1959 by Knorr & Hirth Verlag GmbH.

München und Ahrbeck vor Hannover / Printed in Germany

Alle Rechte, insbesondere das Übertragungs- und Vervielfältigungsrecht, vorbehalten

Satz, Druck und Bindearbeiten:

Kunst- und Verlagsdruckerei Robert Abt, Neu-Ulm/Donau

Klischees: A. Gäßler & Co. GmbH., München

2009 8039188

Für Maryla Reifenberg

„Wisset, daß der Mensch unendlich
über den Menschen hinausreicht.“

Pascal

Die Gegenwärtigkeit des toten Menschengesichts

Das Gesicht des Sterbenden fällt in sich selbst zurück, sich in sich selbst vergrabend, als wolle es sich vor dem Tode verstecken. Ein trennender Raum ist um den Sterbenden herum: es ist der Raum der Welt, der leer ist, da der Sterbende sich aus ihm zu sich selbst zurückgezogen hat.

Anders ist das Gesicht des Toten. Es ist zurückgekehrt aus sich selber, ungemein zurückgekehrt. Es ist da, heftig da, so sehr, als ob es nicht geworden, sondern immer dieses tote Menschengesicht gewesen wäre.

Für den Menschen von heute ist der Tod nicht mehr ein Grundphänomen für sich, sondern bloß das Letzte des Lebens, sein Rest, das Ausgeschöpfte, das Leere, die Folge eines Fehlers in der Konstruktion, etwas, das nicht da sein darf und weggewischt wird. Das Gesicht des Toten widerspricht dem: es ist so da, wie nur etwas da ist, das für sich gilt.

Das Gesicht des Lebenden will Welt, ist offen zu ihr hin, es bewegt sich zu ihr hin, umfaßt sie, es ist Tor in die Welt — das Gesicht des Toten umfaßt nur sich selber, es hat alles, es ist Tor gegen die Welt. Es ist nur da, fast drohend durch die Heftigkeit

des Da-Seins. Man hört auf zu fragen, ob etwas anders sein könnte. Die Welt der Möglichkeiten ist weggeschoben, es gibt nur das Eine, Gewisse, das tote Menschengesicht. Eine Spur von Gottes: „Ich bin, der ich bin“, ist in ihm.

So heftig ist die Isolierung um es herum, daß der Mensch davor selbst abgelöst wird von allem. Er wird wieder der Einzelne.

Einsamkeit ist um das tote Menschengesicht und um den Menschen davor. Ist dadurch die Einsamkeit des Lebenden legitimiert, oder heißt das, daß die Einsamkeit des Lebenden zum Tode führt? Weder das eine, noch das andere. Das tote Menschengesicht bezieht sich nicht auf das Leben, es ist pures D a sein für sich.

Das D a - Sein, das durch die Bewegung des Lebens weggedrängt wurde, wird sichtbar. Der Ausgang der Bewegung, das Daseinshafte ist wieder erreicht. Die Bewegung ist heimgekehrt zu ihrer Herkunft. „Gerade im höchsten Denken und Handeln des Menschen offenbart sich dieses ewig Seiende. In Gott ist keine Veränderung denkbar“ (Friedrich Schlegel). Die Intensität des Daseienden geht über alles Zweckhafte, über alle Faktizität hinaus. Es ist mehr Daseiendes, als aufgebraucht werden könnte. Es wirkt noch zurück auf den Dynamismus der Lebenden: er wird gehemmt, einfach dadurch, daß es das tote Menschengesicht gibt. Auch das ist das Geheimnisvolle des toten Menschengesichtes, und es besteht auch in unserer Welt des allzusehr Aufgedeckten. Die Form des lebenden Menschengesichtes aber wird befestigt dadurch, daß sie im toten Menschengesicht überdeutlich geprägt ist.

So intensiv ist das Gesicht des Toten da: die Zeit hört auf abzulaufen. Nichts sonst ist mehr, nichts geschieht mehr. Man schaut das tote Menschengesicht an und wird angeschaut von ihm. Schauen und Angeschaut-werden ist eins. Man ist vor dem Toten und zugleich verschwindet man vor ihm und ist im nächsten Augenblick wieder da: Dasein und Verschwinden gehen ineinander über. Die Welt der extremen Kausalität von heute scheint aufgehoben. Man kann sich nicht vorstellen, daß das tote Menschengesicht sich verändern, verwesen könne, so sehr ist es da, als das Eine, Unwandelbare: eine Spur des immer Dauernden, der Unsterblich-

keit, ist schon jetzt in ihm. Es formt sich schon im voraus nach dem Urbild alles Dauernden, Unsterblichen. Es wird ein Abbild davon. Und als ein solches Bild umschwebt es den auf der Erde zurückgebliebenen Menschen. Denn es ist das Wesen des Bildes, daß es den Menschen umschwebt, es begleitet ihn, ist bei ihm, ohne daß er es sucht, verschwindet wieder und ist im nächsten Augenblick wieder da. Es verläßt einen nicht. Das Bildhafte des Totengesichtes macht es den Lebenden leicht, den Toten nicht zu vergessen. Es selber, das tote Menschengesicht, vergißt die Lebenden nicht. Auch das ist das Geheimnis des toten Menschengesichts, daß es ungemein da ist und zugleich überall bei einem.

Die Gesichter der Toten gehören alle zueinander. Das Gesicht eines Toten bezieht sich mehr auf die anderen Totengesichter, es ist mehr geprägt durch diese, als durch das eigene Gesicht des Lebens. Es gibt eine Union der Totengesichter. Die Totengesichter verstehen einander mehr, als wir sie verstehen. „Die Wachen haben eine einzige gemeinsame Welt — im Schlaf wendet sich jeder der eigenen zu“ (Heraklit), — aber im Tode ist jeder wieder in einer gemeinsamen Welt, in der der Toten.

Das Mehr

Das Gesicht des Toten hat nichts von der Leere, dem Ausgeleerten des Gesichts des Sterbenden. Es ist ausgefüllt, ganz. Ein Neues ist durch den Tod hinzugekommen, das Mehr. „Wie bei allen Toten war das Gesicht von Peter Ivanovitsch schöner und vor allem bedeutender geworden. Das Gesicht hatte den Ausdruck, als ob es sagen wollte: Alles was geschehen mußte, ist geschehen, und es war recht so. Und außerdem lag in den Zügen noch etwas, wie ein Vorwurf und eine Mahnung an alle, welche noch am Leben waren“ (Tolstoi, der Tod des Iwan Iljitsch).

Was ist das Mehr? Dies: In jedem Ding der Schöpfung ist mehr, als es brauchte, um so zu sein wie es ist. Über alles Notwendige hinaus ist ein Mehr in einem Ding der Schöpfung, die Welt ist

nicht nach dem Abgemessenen, gerade Ausreichenden, eingerichtet, sondern aus der Fülle. Das Mehr ist der Grund der Welt, nicht das Rationierte. Eine Blume, zum Beispiel, leitet ihren Samen nicht auf dem schnellsten Wege, wie in einer Röhre, zum nächsten Jahre hin, sondern sie blüht während vieler Tage im Übermaß aller Farben. Dieses Übermaß der Farben gilt, und nur nebenbei fallen die Samen herunter. Um der Fülle, um des Daseins in der Fülle willen, ist die Blume da, nicht wegen des schmalen, raschen Weges zum Ziel.

Durch das Mehr braucht ein Ding der Schöpfung sich nicht auf, es erholt sich in seinem Mehr. Eine Maschine hat das Mehr nicht, sie ist eben dadurch Maschine, sie kann nur funktionieren nach dem, was ihr zugemessen ist, und sie funktioniert umso besser, je exakter ihr zugeteilt worden ist. Sie kann sich nicht verwandeln. Ein Ding der Schöpfung aber verwandelt sich vom Mehr her. Es reicht durch das Mehr über sich selbst hinaus.

Am meisten von allem in der Schöpfung ist das Mehr im Menschen. Denn der Mensch ist Gott, dem größten, dem absoluten Mehr, am nächsten. Nirgends als beim Menschen bewegt sich das Transzendente, das Mehr, soweit in die Welt hinein, es ist Vertrauen zum Menschen in diesem Wagnis. Das Mehr ist beim Menschen das, aus dem all sein Sagen und Tun kommt und das zugleich über allem Sagen und Tun steht. Es ist das Behütende, das Schutzengelhafte über dem Menschen. Es ist Grund der Menschenerde in ihm und zugleich Sternbild über ihm.

Im Gesicht des Kindes, das unmittelbar vom Ursprung des Mehr herkommt, ist das Mehr sehr deutlich. Es macht das Paradiesische in einem Kindergesicht aus. Im Tod, wenn das Gesicht des Erwachsenen nicht mehr überlagert ist von den tausend Funktionen zur Welt hin, erscheint das Mehr wieder unverdeckt, mächtiger sogar als im Gesicht des Kindes. Wenn Heidegger darin recht hat, daß die Wahrheit das Aufgedeckte sei, so ist im Gesicht des Toten die Wahrheit, das Mehr, aufgedeckt. So sehr ist nun das Mehr da, daß es scheint, der Tod sei nur gekommen, um das Mehr sichtbar zu machen. Das tote Menschengesicht steht

durch die Fülle des Mehr als eine neue Schöpfung vor einem: noch der Tod offenbart die Kontinuität der Schöpfung.

Mit dem Mehr wächst der Mensch wieder zu seinem Ursprung hin, zum absoluten Mehr. Das Mehr leuchtet dem Kind in die Welt voran, dem Toten leuchtet es aus der Welt zum Ursprung zurück: das Mehr ist der Psychopompós, der Totengeleiter.

Der Grundstock des Mehr am Anfang und Ende des Lebens: das Leben des Menschen spielt sich unter dem Bogen ab, der zwischen beiden gespannt ist.

Das Gesicht des Tieres ist im Tode zu sich eingezogen, es zieht sich in sich selbst ein, als wolle es sich wegtun — es nimmt ab im Tode, es ist reduziert, im Gegensatz zum Menschengesicht.

*

Goethe vor Wielands Totenmaske: „Der Tod ist ein schlechter Porträtmaler“, — ja eben darum, weil ein Neues im Gesicht erscheint: das unverdeckte Mehr. Es ist darum falsch zu sagen: *ut vita ita mors* (Wie das Leben, so der Tod). Das Totengesicht zeigt auch nicht an, was aus dem Menschen eigentlich hätte werden können, alle Möglichkeiten sind aufgegangen im Mehr, nichts ist in ihm vom Gedanken des letzten Augenblicks: alles Subjektive und alles Augenblickshafte ist aufgelöst im Mehr.

Wohl sind die Linien, die das Leben dem Gesicht eingeprägt hat, im Gesicht des Toten da, aber sie sind jetzt nur noch Modulationen des Mehr, Chiffren innerhalb des Mehr. Es ist wie bei Rembrandt, wo im Licht der Gegenstand aufgeht: Christus wird in der Auferstehung emporgehoben aus dem Grab durch das Licht, nicht nur ins Licht. Die einzelnen Teile des Gesichtes werden nicht undeutlich im Mehr, im Gegenteil, sie sind intensiver da als vorher, sie bekommen Intensität von seiner Intensität; das Gesicht wird gegenwärtiger, als es im Leben war.

Das Spezifisch-Persönliche ist immer noch da, aber es hat aufgehört, durch sich selbst bedeutend zu sein, es wird jetzt durch das Mehr, in dem es ist, bedeutend. „Wie die Harmonie auf der

Flöte flötet“ (Nikolaus von Kues), so spielt das Mehr als Instrument auf dem Persönlichen, es wird Ton im Mehr.

Vom Persönlichen im Leben nimmt das Gesicht etwas mit in den Tod, aber dieses wird Teil jetzt dieses Mehr. Wie die toten ägyptischen Könige in den Grabkammern Dinge aus dem Leben bei sich hatten, verkleinert: Eßgefäße, kleine Schiffe, Wagen, Stühle, so hat das tote Menschengesicht vom Gewesenen bei sich: zeichenhaft. Das Gewesene reicht nun über die Faktizität, die es im Leben hatte, hinaus. Der Ernst, zum Beispiel, ist jetzt da als der Ernst, er wird zum Phänomen des Ernstes überhaupt. Die Ruhe in diesen Gesichtern wird zum Urphänomen, es ist nicht die persönlich errungene, sondern die am Anfang der Schöpfung dem Menschen verliehene und nun wiedergekehrte Ruhe.

Kleists Gesicht war im Leben unruhig, unsicher (Kreidezeichnung von Wilh. von Zenge, 1806), eines das sich zwingt, noch einen Blick in die Welt zu tun, ehe es sich ganz unter den Falten der Unruhe vergräbt. Im Tod ist bei ihm alles im Ebenmaß, ruhig. Die Linie des Mundes bewegt sich harmonisch auf und ab wie Noten auf einem Notenblatt.

Der Schlaf hört auf, Schlaf des Einzelnen zu sein. Er wird zu dem Schlaf. Von hier scheint der Schlaf auszugehen zu den Lebenden, der Tag noch wird erfüllt mit Ruhe und Schlaf, er gibt am Tage den Wachenden den Traum, solch ein Gesicht erzeugt den Traum des Tages.

Brahms' Gesicht: Wie Gott aus dem schlafenden Adam die Eva erschuf, so scheint an Brahm's Gesicht etwas getan zu werden, indem er schläft; er schläft sich zu dem hin, was ihm gegeben werden wird.

Lessings, Moritz von Schwinds Gesicht: es ist wie das eines Schlafenden, Lebenden. „Als ein Lebender rührt der Mensch im Schlaf an seinen Tod“ (Heraklit). Der Schlaf des Todes, der Tod, berührte hier den Schlaf des Lebenden und ließ ihn nicht mehr los.

Das Leiden ist da als das Leiden (Heine, Nietzsche). Alles, was an Leiden war und noch hätte werden können, ist im Mehr des Gesichtes: es wird vorausgelitten. Das feindlichste Geschick,

in dem es hier vor-erscheint, wird den anderen Menschen abgenommen. Es ist mehr Leid da, als die menschliche Person aufnehmen kann. Man hört auf zu fragen, warum überhaupt das Leiden beim Menschen sei, so sehr ist es über allem Persönlichen, seinshaft.

Devrient, der Schauspieler: jetzt hat er nicht mehr die Maske, die er gesucht hatte, sondern jene, die ihm gegeben wurde, und in der er immer bleibt. So unveränderlich erscheint das Gesicht, als sei niemals eine Verwandlung in ein anderes Gesicht möglich gewesen.

Die dynamische Bewegung des Profils (beim Lebenden entsprechen die nach vorn springenden Linien des Profils der Bewegung in die Welt) wird im Gesicht des Toten zur Grenzlinie gegen die Welt. Das Statische des Frontalgesichts (die das Gesicht abschließende Wand des Frontalgesichts drückt beim Lebenden das Statische, Seinshafte aus, im Gegensatz zum dynamischen Profil) herrscht jetzt vor. Der Gegensatz zwischen Frontal- und Profilgesicht ist im Mehr des Todes gelöst. Das Frontalgesicht nimmt das Dynamische des Profilgesichts in seine Ruhe, dieses wird fast zu einer Modulation des Statischen.

Friedrich der Große: Der in seiner oberen Hälfte heftig in die Welt hineingespannte Profilbogen fällt in seiner zweiten Hälfte, von der mittleren Partie des Gesichtes abwärts, ins Ruhende. Der Gegensatz zwischen Frontal- und Profilgesicht ist der Struktur nach auch im Tode da, aber als ewiger Gegensatz des Lebendigen überhaupt: in der Welt sein und sich in der Welt bewegen, — jetzt aber im Tode nicht als feindlicher Gegensatz, sondern zu freundlichem Beieinander gemildert.

Schiller: Im Profil bewegt sich die Linie der Nase angestrengt heftig vorwärts in die Welt, es ist ein Stoß in die Welt. Aber Stirn, Auge, Mund sind schon zurückgekehrt aus der Welt, bei sich selber, statisch. Die Bewegung in die Welt ist steckengeblieben, vom Tode überrascht, wie im Märchen von Dornröschen jedes so blieb in der Haltung, in der es vom Zauberschlaf angetroffen wurde.

Bei Tieck, bei Brahms und bei Menzel sieht man fast, wie das Mehr vor der Stirn her über Auge und Nase langsam herabkommt gegen den Mund, der noch von Leben erfüllt ist. Etwas Unwilliges sogar ist in der Mundpartie von Menzel lieengeblieben, überhaupt ist es die untere Gesichtspartie, die der Erde näher ist, in der sich gewöhnlich noch die Reste des auf das Erdenleben Bezogenen aufhalten. Wie Tau aber senkt sich das Mehr von der Stirn abwärts; so entsteht kein Gegensatz zwischen der oberen Gesichtspartie und der unteren.

Bei Tieck ist der Mund ein wenig geöffnet, als bewege sich der Atem noch durch ihn und als finge hier das Erwachen des Gesichtes wieder an. Soviel Leben bringt dieses Gesicht dem Mehr mit in den Tod. Es ist auch hier kein Gegensatz zwischen der unteren, noch irdischen und der oberen schon unirdischen Partie. Das unirdische Oben zieht das irdische Unten fest zu sich.

Im Gesicht Wielands ist die Mundpartie streng, wegweisend. Vom „angenehmen Gesellschafter“ (wie Goethe den Lebenden nennt) ist nichts mehr zu spüren. Die obere Partie ist voller unirdischer Hoheit; es ist, als hätte ihre Majestät das Irdische unten bei sich haben wollen, es zu sich herbefohlen, und so kommt es zu keiner Diskrepanz.

Thorwaldsen hat in der Mundpartie noch ein wenig vom irdischen Lächeln, von der irdischen Zufriedenheit. Aber an der Strenge der Augen- und Stirnpartie macht das Irdische halt, hier ist die Grenze des Anderen. Und wiederum ist kein Widerspruch zwischen dem Irdischen und dem Anderen. Oben, unten — es ist wie ein Besuch des Anderen beim Irdischen.

Im Mehr wird der Unterschied der Altersjahre undeutlich. Papst Leo XIII., der 93 Jahre alt wurde, sieht im Tode aus wie ein Fünfziger, Kainz wie ein Jüngling. Die Jahresringe verschwinden im Mehr. „Die Reduktion (Rückführung) oder Reintegration (Erneuerung) eines Wesens hießen die alten Chemiker die Verjüngung, weil jung ist, was seinem Ursprung nahesteht, und alt, was von ihm entfernt ist. Die Verjüngung eines Wesens ist somit als eine Herausführung (Befreiung) von seiner Zeit-

bindung (Materialität) zu betrachten“ (Franz von Baader).

Der Unterschied der Geschlechter hört manchmal auf: Königin Luise, die im Leben frauenhaft scheu war, hat im Tode ein Gesicht, das einem Mann oder einer Frau gehören könnte. Die Geschlechter kehren im Tode durch das Mehr in die Einheit zurück, aus der sie kamen.

Lächeln und Schmerz werden im Mehr des Todes eine Einheit (Kainz), aber nicht, indem sie zu einer Synthese verschmelzen, sondern primäre Einheit, von der paradiesischen Zeit her, da noch nichts auseinandergespalten war. Kainz, der Schauspieler, spricht nicht mehr, er hört nur noch, er hört den Monolog des Mehr, aber er selber ist im Monolog darin. Zuhören und Antworten sind im Mehr eines.

Benjamin Franklin erscheint wie einer, der die Augen schließt, um sich zu besinnen; er sieht nach innen, aber im nächsten Augenblick ist es einem, als sehe er von innen nach außen: innen und außen sind im Mehr beieinander.

Das geschlossene Auge Lessings schaut im Mehr tiefer und weiter als das Auge im Leben. Offenes und geschlossenes Auge sehen das gleiche, wie Schweigen und Reden einander gleich sind: man hört hier nur noch, es ist ein andauerndes Hören, auf das man nicht zu antworten braucht, denn die Antwort ist im Gehörten darin (Thorwaldsen).

Der Unterschied der Rassen wird gering, er ist nur noch so da, wie auf den mittelalterlichen Holzschnitten der Name des Meisters: unauffällig, klein. Ein griechischer Gott könnte so aussehen wie C. M. von Weber. Uhlands, Beethovens Totengesicht ähneln den Gesichtern asiatischer Menschen. Das Jüdische bei Heine ist kaum noch angedeutet. Bei Mendelssohn ist es zwar deutlich da, aber so vollkommen, daß es gar nicht auf das Jüdische an sich anzukommen scheint, sondern auf das V o l l k o m m e n e an sich: man sieht die Gesichter aller Rassen in dieser Vollkommenheit.

Keine Spur von der Aktivität des Lebens ist im Totengesicht Napoleons geblieben. Es ist still im unbewegten Grund, im Traumseegrund, aus dem im Leben die Träume zu ihm aufstiegen. So

mächtig waren die Träume, daß sie wie bei einem Gott von selber sich in Wirklichkeit verwandelten. „Napoleon war nicht von dem Holz, woraus man die Könige macht — er war von jenem Marmor, woraus man Götter macht“ (Heine).

Karl des XII. Totengesicht ist das eines Dichters. So bedrängt war er von der eigenen dichterischen Substanz, daß er nicht durchdrang durch sie bis zum Wort. Er umlärmt mit Krieg das Gedicht, das er nicht schreiben konnte. Im Tod aber drang das Gedicht zu ihm durch, in sein Gesicht, es umschweigt dichtend sein Gesicht.

Das Gesicht Moltkes ist Bild der Distanzierung. Aber es ist nicht mehr die Distanzierung vom Menschen, diese ist zu ihrer eigenen Wohltat inaktiv geworden im Mehr. Sie ist zum Bild der letzten Distanzierung geworden, die im nächsten Augenblick verschwindet.

Das Gesicht des lebenden Dostojewski war Bild über dem Abgrund des Inneren, in jedem Augenblick verlorenes und in jedem Augenblick wieder gerettetes Bild. Das Gesicht des Toten ist sicheres Schlafen über der Tiefe, in der einst der Abgrund war. Wo der Abgrund war, ist das Mehr; das Mehr füllt jetzt den Abgrund aus.

Das Totengesicht Uhlands ist wie in einem abstrusen, zufälligen Augenblick vom Tode gepackt. Es könnte wie eine mittelalterliche Steinfigur, apotropisch-magisch, als Abwehrzauber wirkend, an der Fassade eines Domes sein. Steinerne Adler und heilige Figuren sind in seiner Nähe. Das Augenblickshafte, Abstruse ist im Dienste der Dauer, der Ewigkeit, des Mehr, und im Mehr wird dem Schützenden selber Schutz gegeben.

Das Gesicht Bruckners scheint Tausende von Jahren unter der Erde gelegen zu haben, ausgegraben zu sein aus ihr. Die Erdenzeit ist im Gesichte Bruckners, die den Menschen umwandelt und ihn von Jahr zu Jahr immer enger einschnürt. Man meint, Tier-skelette vergangener Tierepochen in der Nähe dieses Gesichtes anzutreffen. Die vergangene Zeit der Erde, ihre Epochen sind dem Mehr mitgebracht.



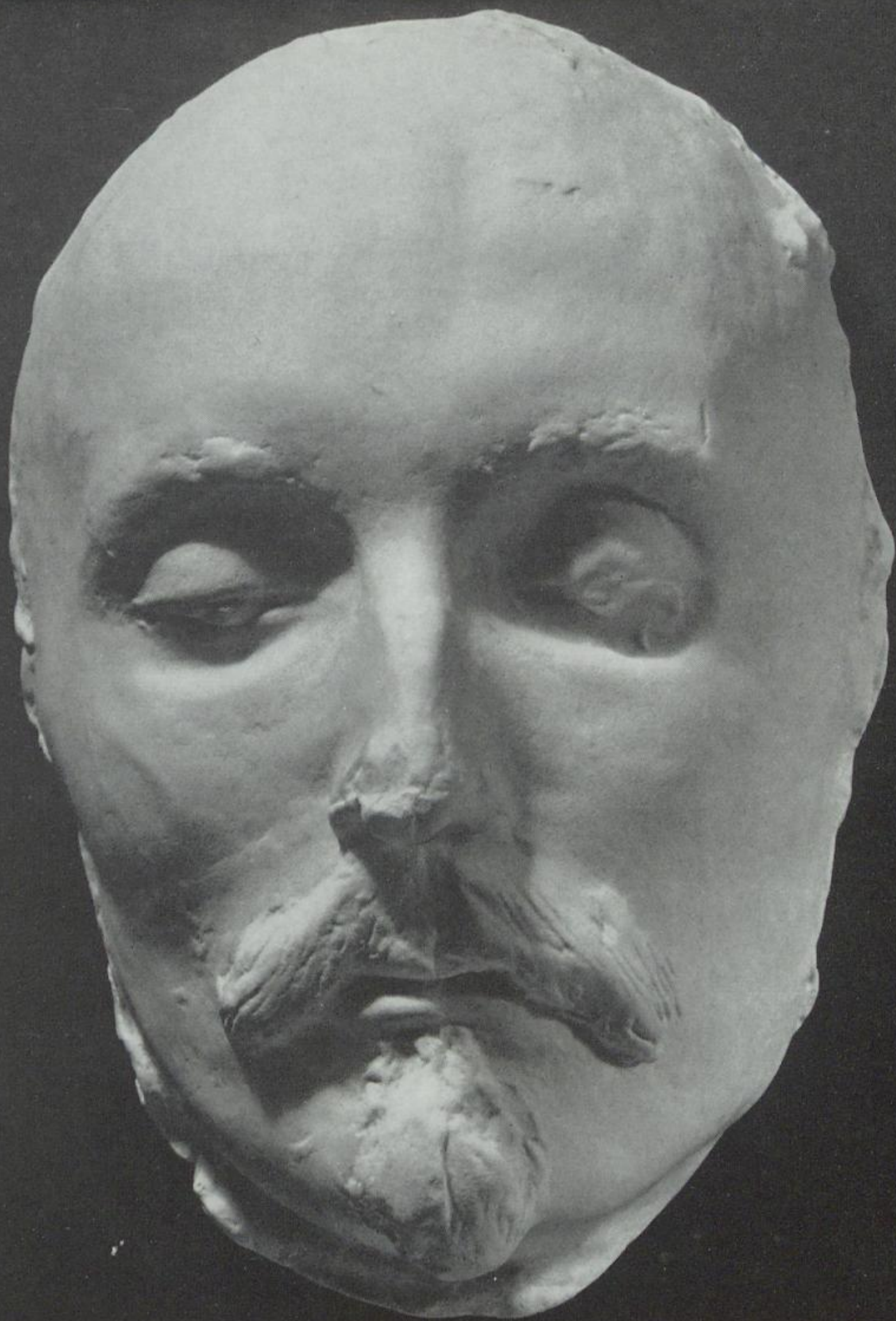
Die Totenmaske Shakespeares: ich glaube, mit Benkard, nicht, daß dies die Totenmaske Shakespeares ist. Aber wenn Benkard meint, auch darum könne es nicht Shakespeares Totenmaske sein, weil keine Spur eines großen Geistes in sie eingegraben sei, so stimmt das nicht. Denn es ist falsch zu meinen, daß ein bedeutender Geist auch bedeutend aussehen müsse. Er kann bedeutend aussehen, braucht es aber nicht. Bei Shakespeare war das Dichterische fast über alles Menschenmaß groß, so daß es gar keine Entsprechung im Äußeren haben konnte. Das Paradoxe, das Unbedeutende entsprach der Größe des Dichterischen mehr als das Bedeutende. Es war mehr in Shakespeares Dichtung, als er dichtete: die Dichtung selber dichtete durch seine Person hindurch. Das aber konnte nur geschehen, wenn Shakespeares Person wie nicht vorhanden war, wenn „die Dichtung“ durch ihn hindurch dichten konnte, ohne daß sie von seiner Person berührt wurde; wie Gott die einfachen, unpersonhaften Hirten zu Propheten sich auswählte, wenn er wollte, daß sein Wort unverändert zu den Menschen geredet würde. Es paßt dazu, daß von Shakespeares Person kaum etwas bekannt ist, daß sie vom Geheimnis überdeckt ist.

Die unbedeutenden Gesichter der Lebenden und der Toten: wer weiß, ob sie nicht so unbedeutend ausschauen, und es wahrscheinlich auch sind, damit vielleicht ein Über-Menschliches unverändert durch sie hindurch gehen konnte? Das „unbedeutende“ Gesicht wird so legitimiert.

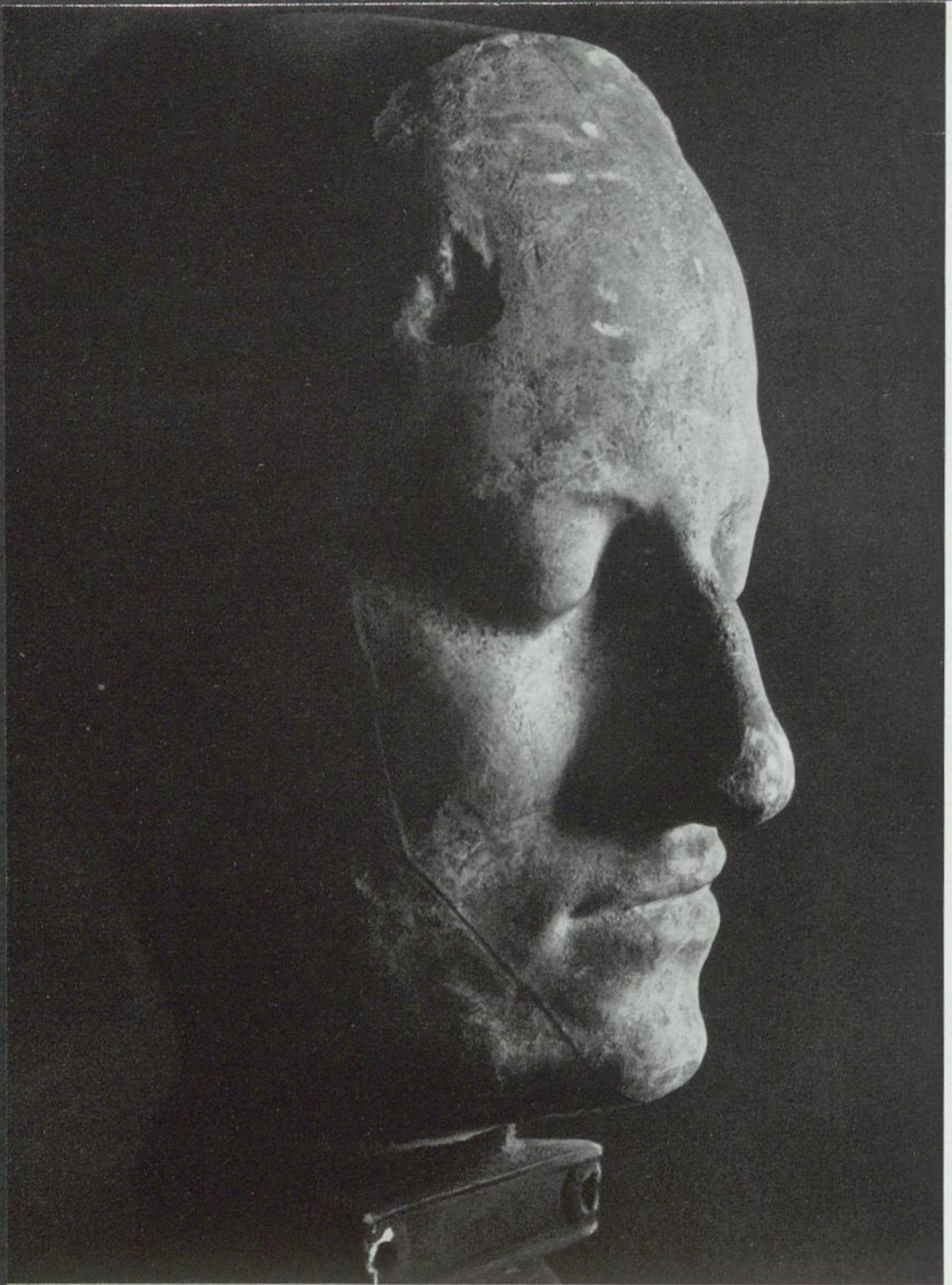
Goethes Maske wurde vom Lebenden abgenommen. Aber das Mehr ist trotzdem in der Fülle da. Goethe reichte in jene Tiefe, wo der Augenblick sich noch nicht vom Ewigen getrennt hat, wo der Augenblick, wo das im Augenblick Erfasste das Zeichen des Dauernden, Ewigen bekam. Der Unterschied zwischen Augenblick und Ewigkeit erscheint aufgehoben, darum auch der zwischen Leben und Tod. „Unsterbliche sterblich, Sterbliche unsterblich, lebend leben sie den Tod jener, im Tode sterben sie das Leben jener!“ (Heraklit).

VERZEICHNIS DER BILDТАFELN

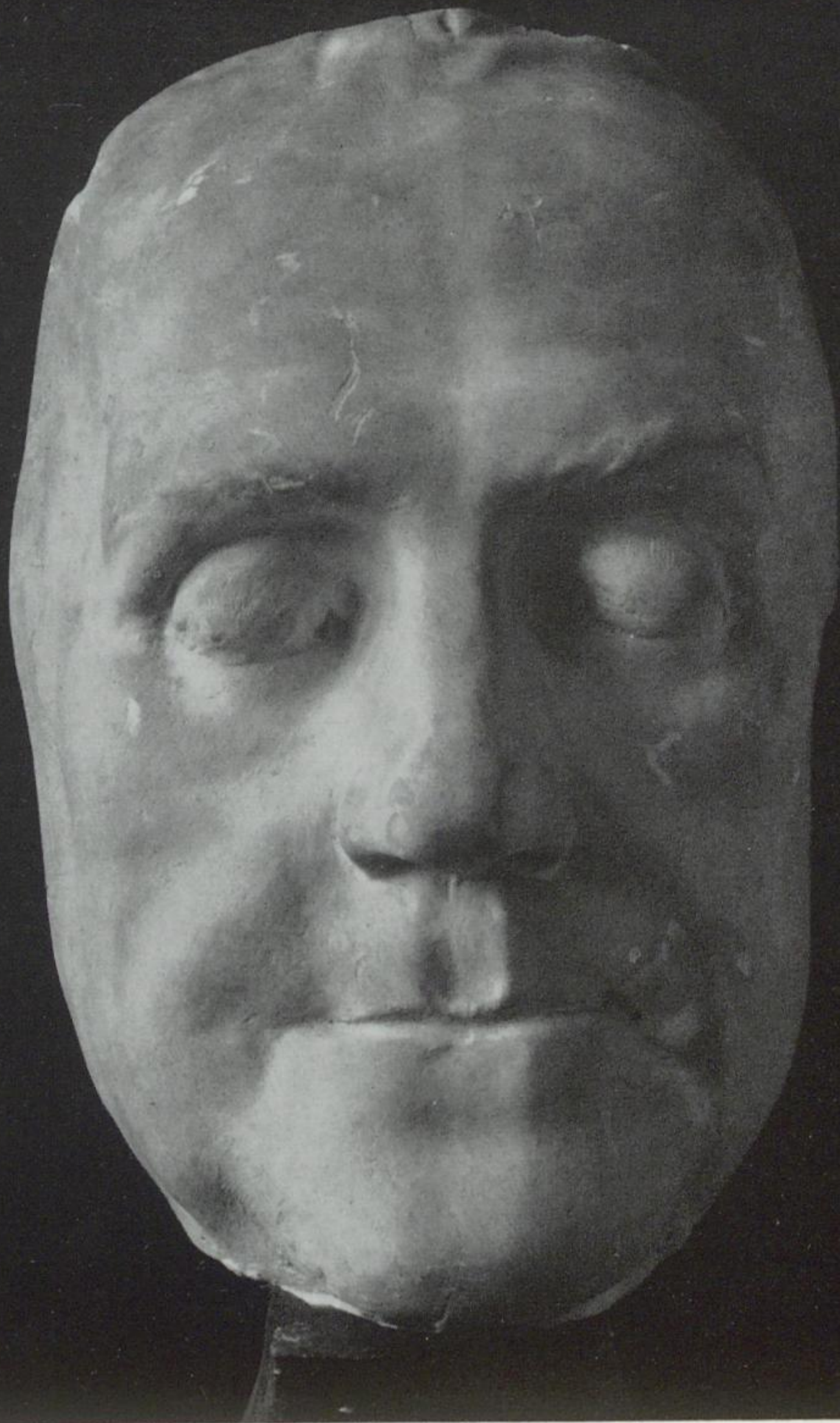
1. William Shakespeare (?) (1564—1616)
2. Karl XII. von Schweden (1682—1718)
3. Benjamin Franklin (1706—1790)
4. Friedrich der Große (1712—1786)
5. Friedrich der Große (1712—1786)
6. Gotthold Ephraim Lessing (1729—1791)
7. Gotthold Ephraim Lessing (1729—1791)
8. Johann Wolfgang von Goethe (Lebendmaske) (1749—1832)
9. Christoph Martin Wieland (1733—1813)
10. Friedrich von Schiller (1759—1805)
11. Friedrich von Schiller (1759—1805)
12. Napoléon I. (1769—1821)
13. Ludwig van Beethoven (1770—1827)
14. Ludwig Tieck (1773—1853)
15. Bertel Thorwaldsen (1770—1844)
16. Königin Luise von Preußen (1776—1810)
17. Heinrich von Kleist (1777—1811)
18. Carl Maria von Weber (1786—1826)
19. Carl Maria von Weber (1786—1826)
20. Ludwig Devrient (1787—1810)
21. Ludwig Uhland (1787—1862)
22. Helmuth Graf von Moltke (1800—1891)
23. Heinrich Heine (1797—1856)
24. Moritz von Schwind (1804—1871)
25. Felix von Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847)
26. Adolph von Menzel (1815—1905)
27. Papst Leo XIII. (1810—1905)
28. Fedor Michailowitsch Dostojewski (1821—1881)
29. Anton Bruckner (1824—1896)
30. Johannes Brahms (1833—1897)
31. Friedrich Nietzsche (1844—1900)
32. Joseph Kainz (1858—1910)



1. *William Shakespeare (?) (1564—1616)*

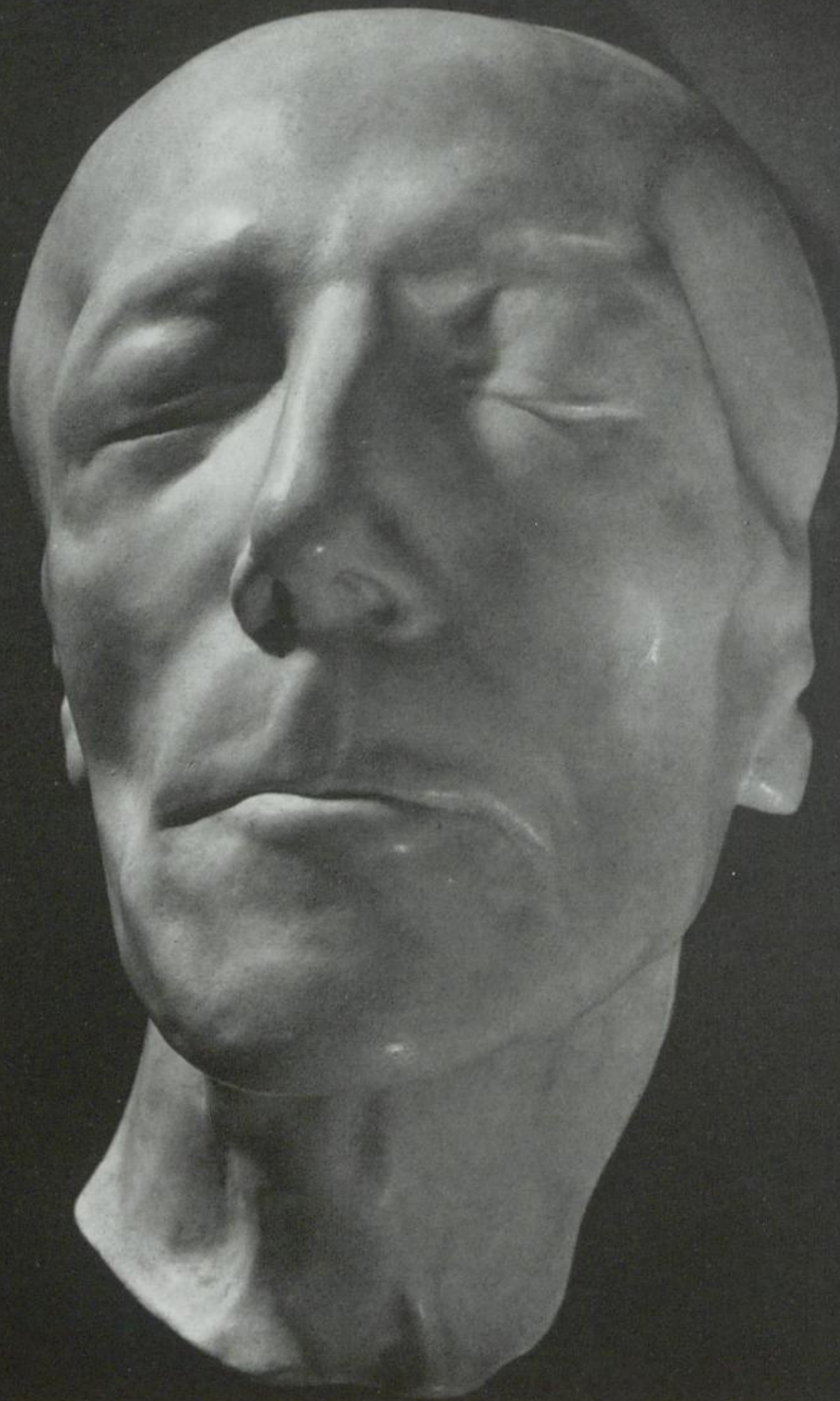


2. *Karl XII. von Schweden (1682—1718)*

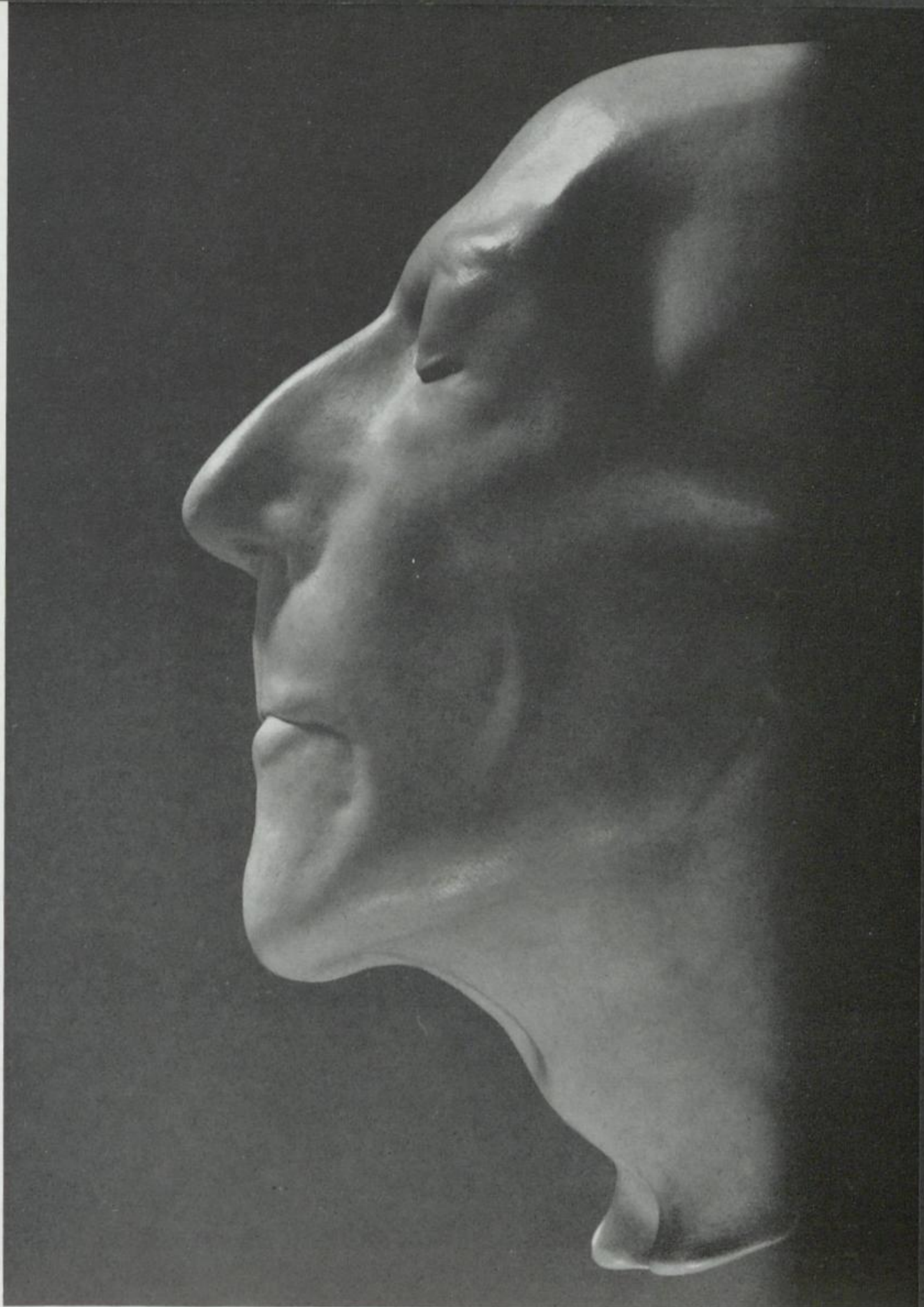


3. Benjamin Franklin (1706—1790)

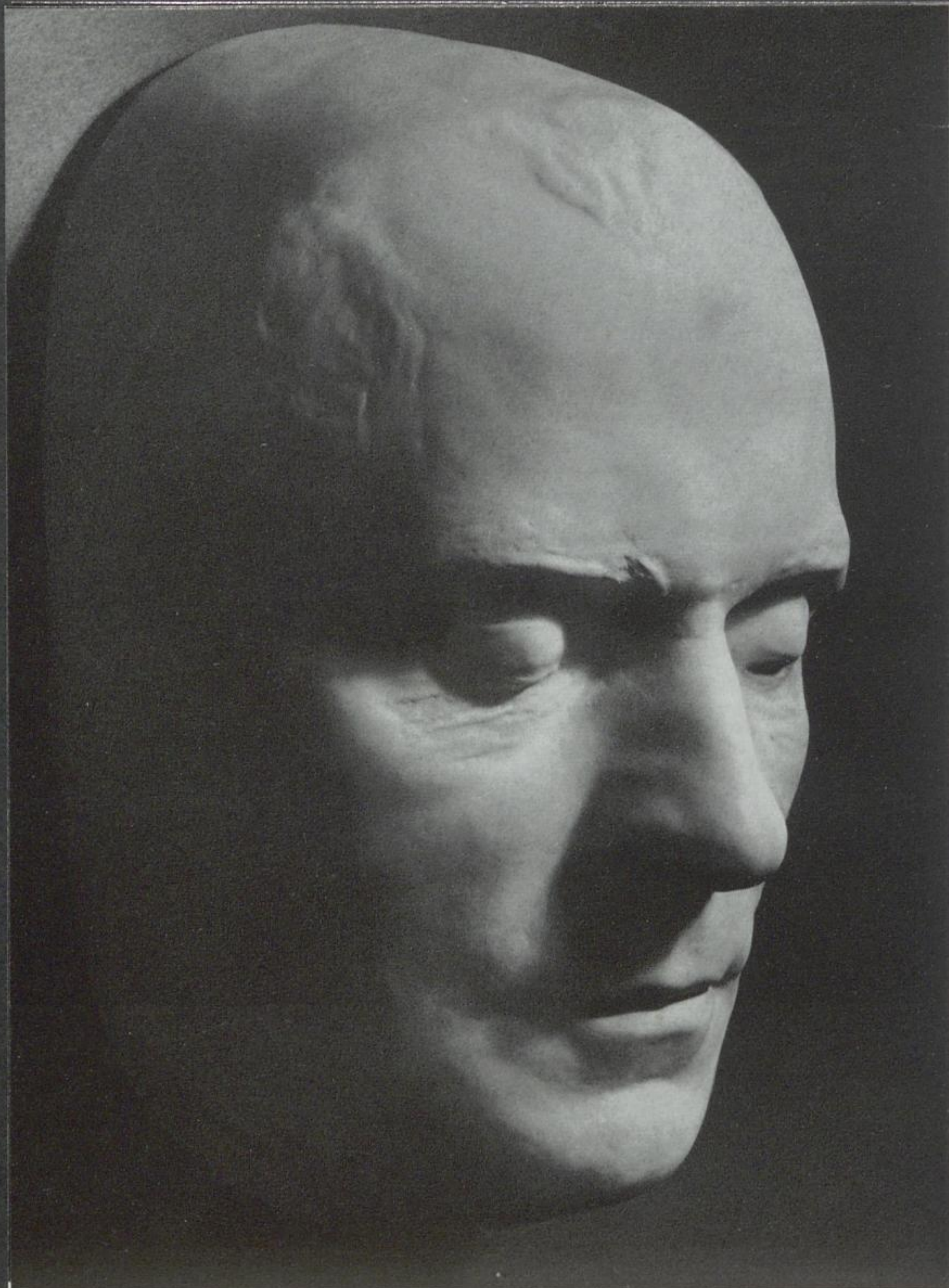
Portrait of Benjamin Franklin, 1766



4. *Friedrich der Große (1712—1786)*



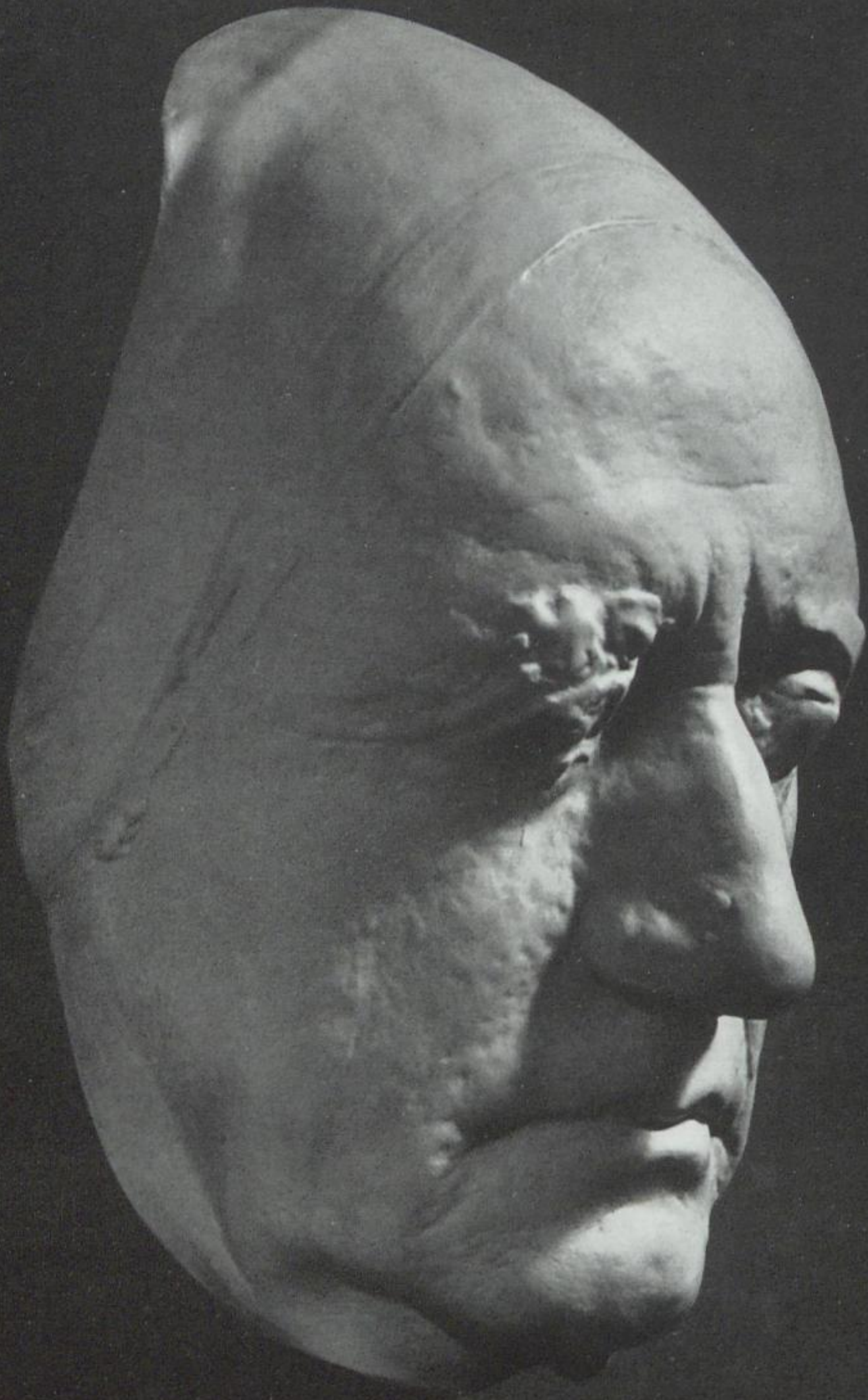
5. *Friedrich der Große (1712—1786)*



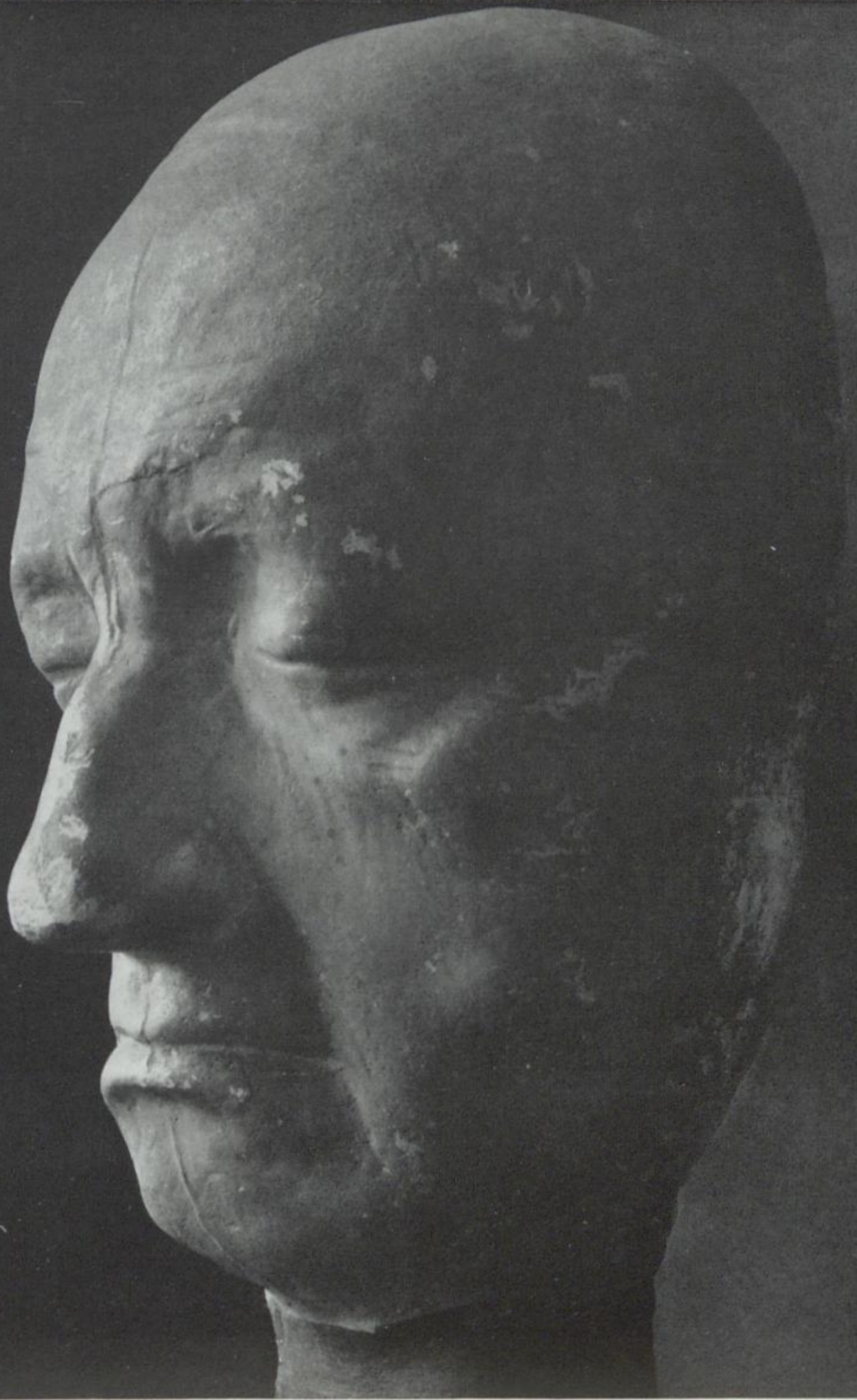
6. *Gotthold Ephraim Lessing (1729—1791)*



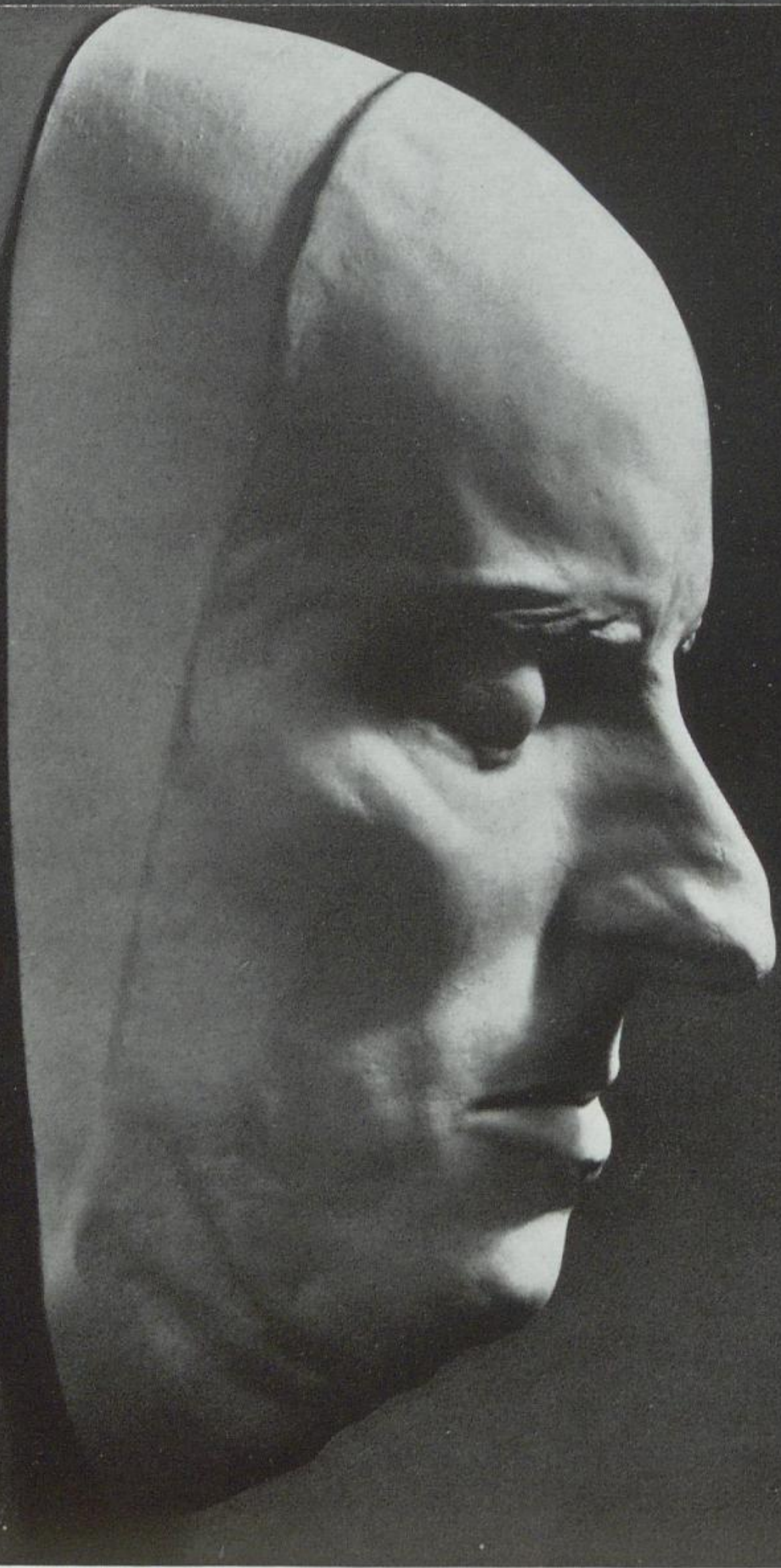
7. Gotthold Ephraim Lessing (1729—1791)



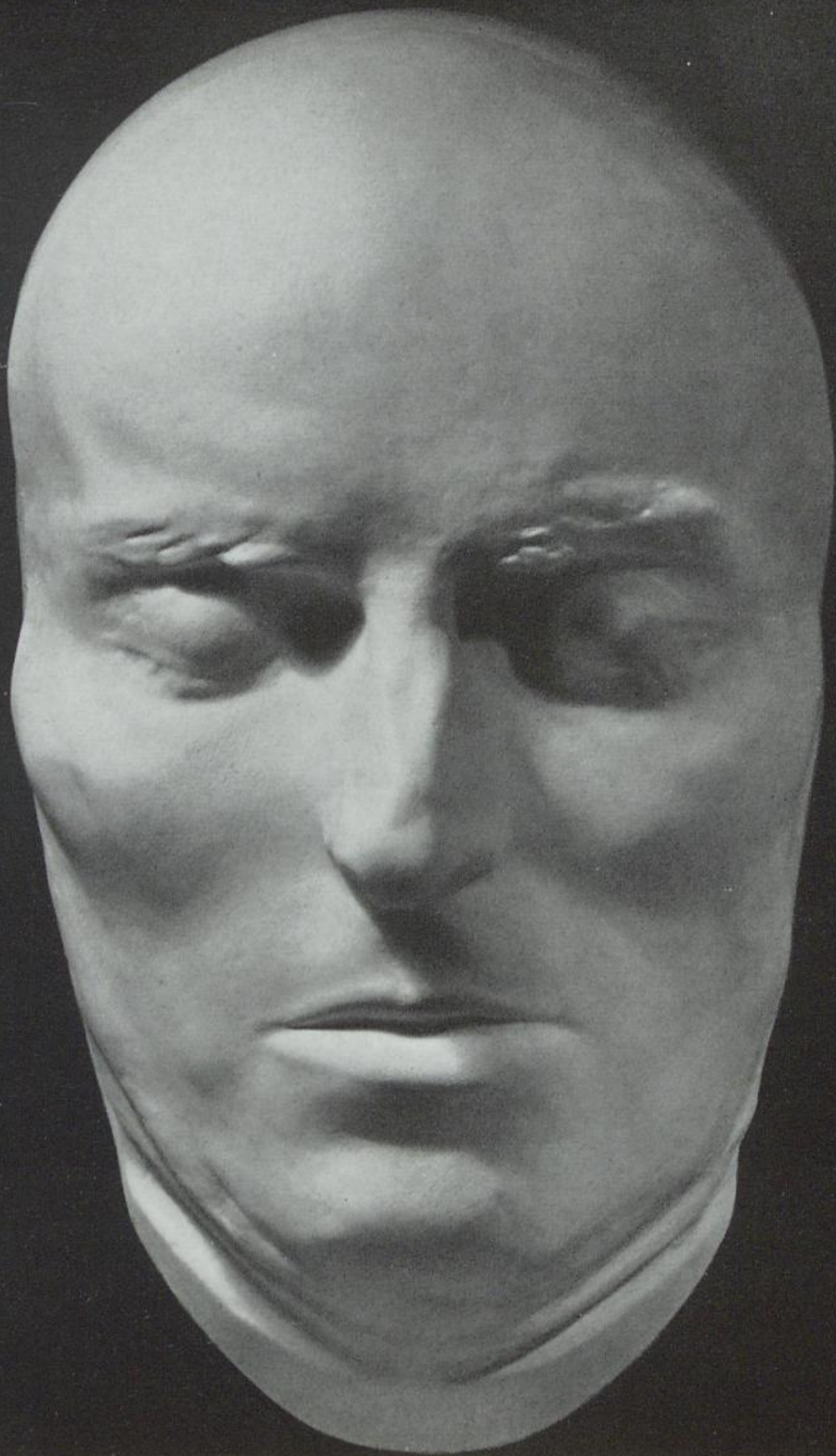
8. *Johann Wolfgang von Goethe (Lebendmaske) (1749—1832)*



9. *Christoph Martin Wieland (1733—1813)*

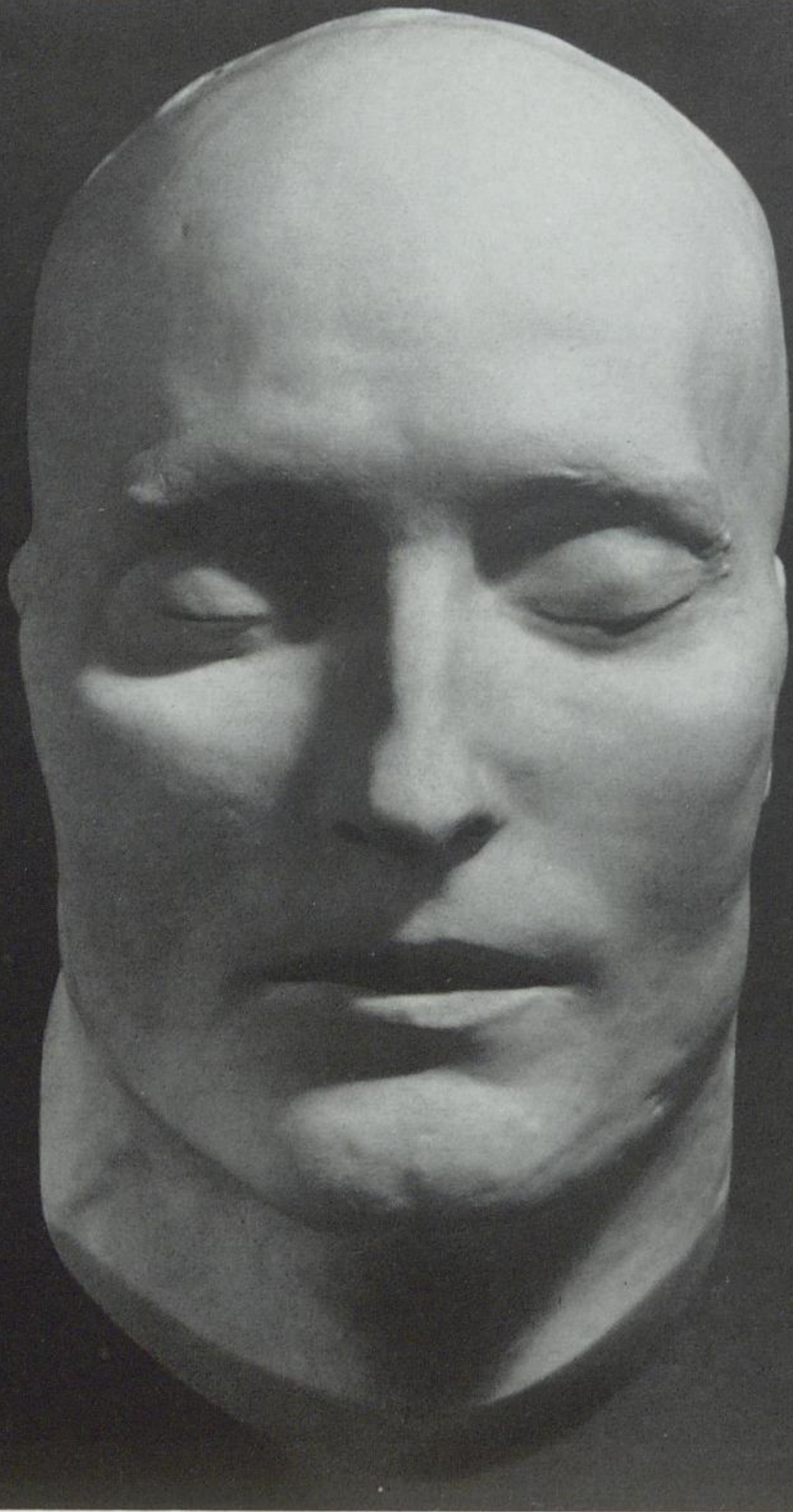


10. *Friedrich von Schiller (1759—1805)*

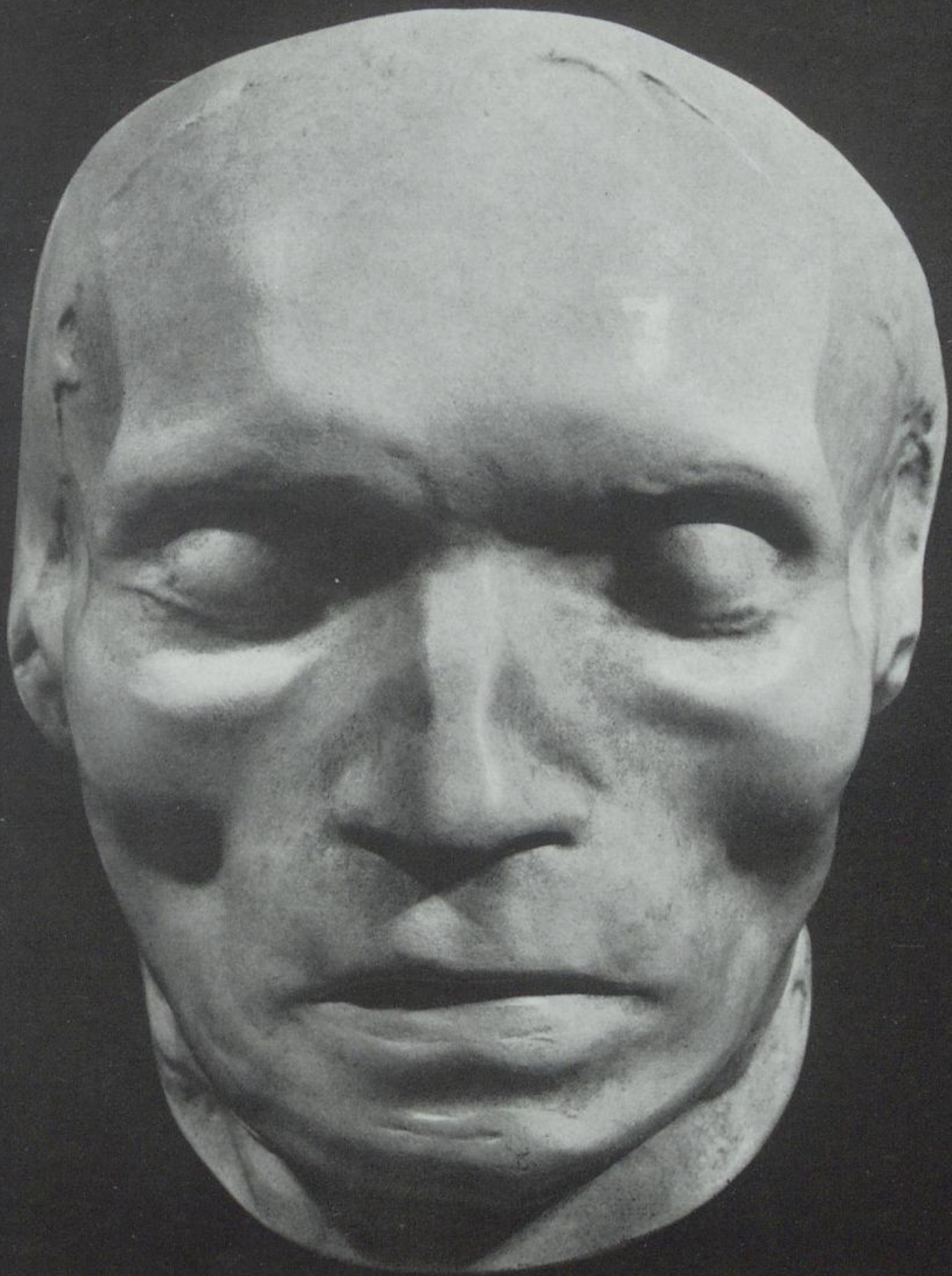


11. *Friedrich von Schiller (1759—1805)*

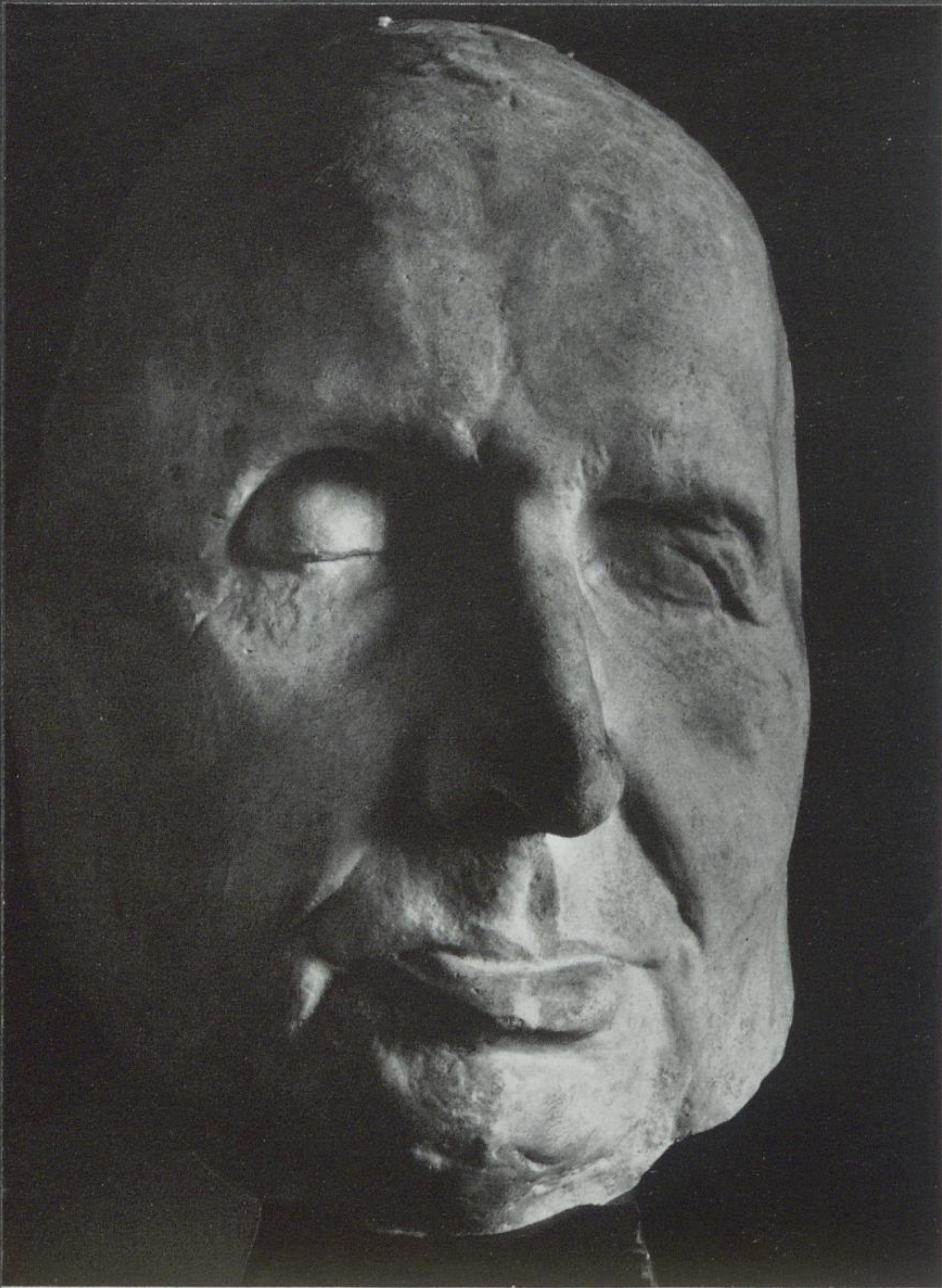
1759-1805 | Schiller | 11



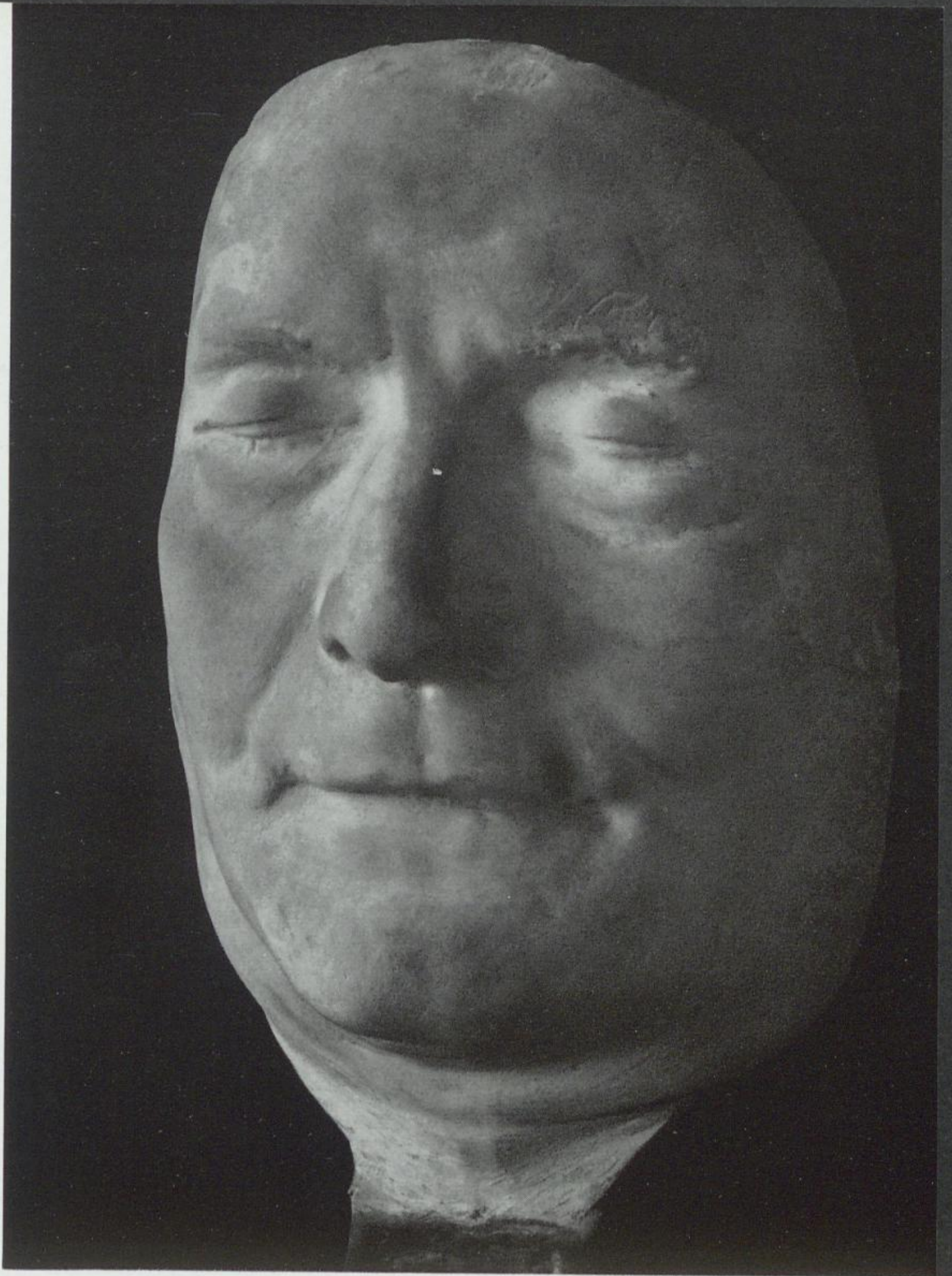
12. *Napoléon I. (1769—1821)*



13. *Ludwig van Beethoven (1770—1827)*



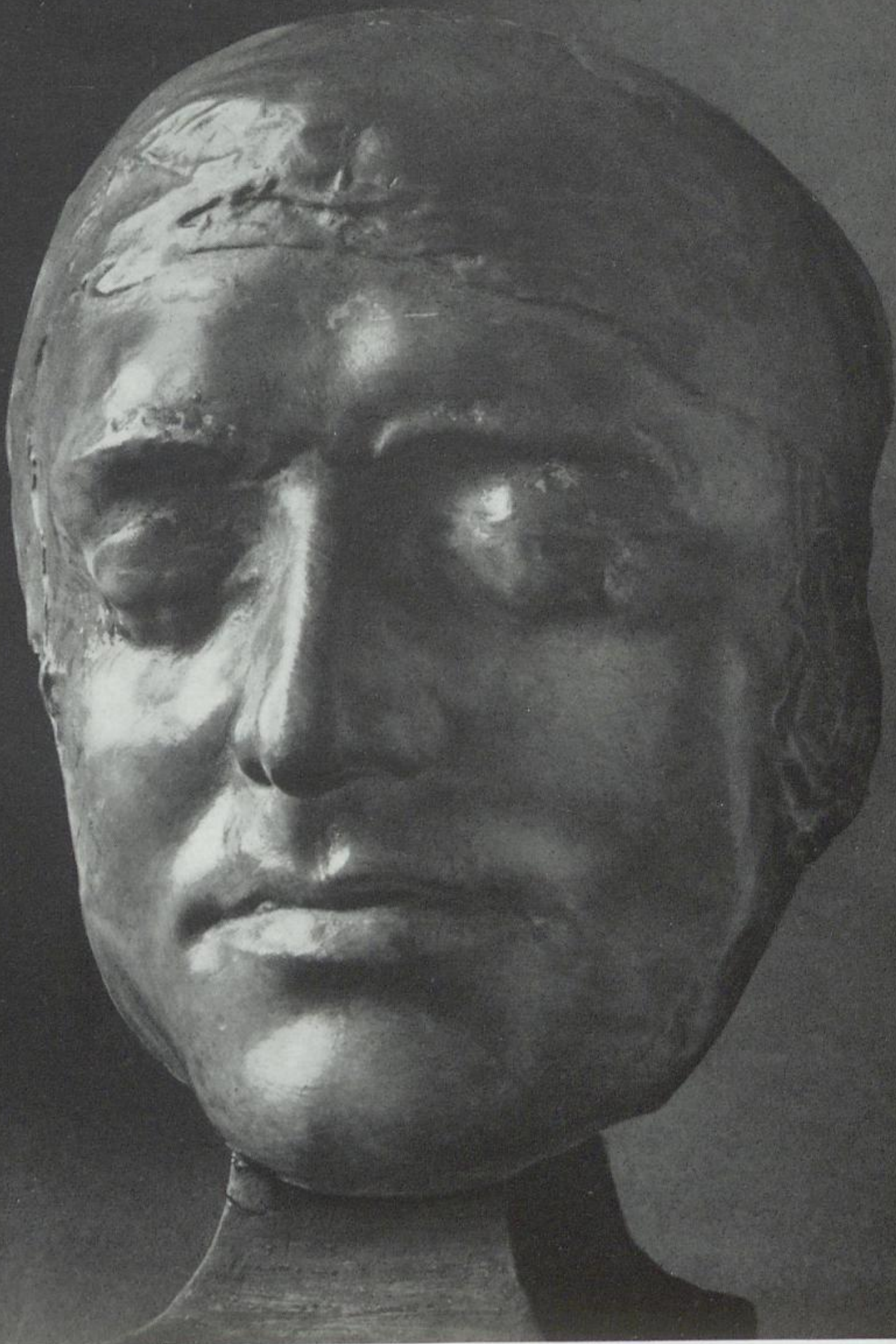
14. *Ludwig Tieck (1773—1853)*



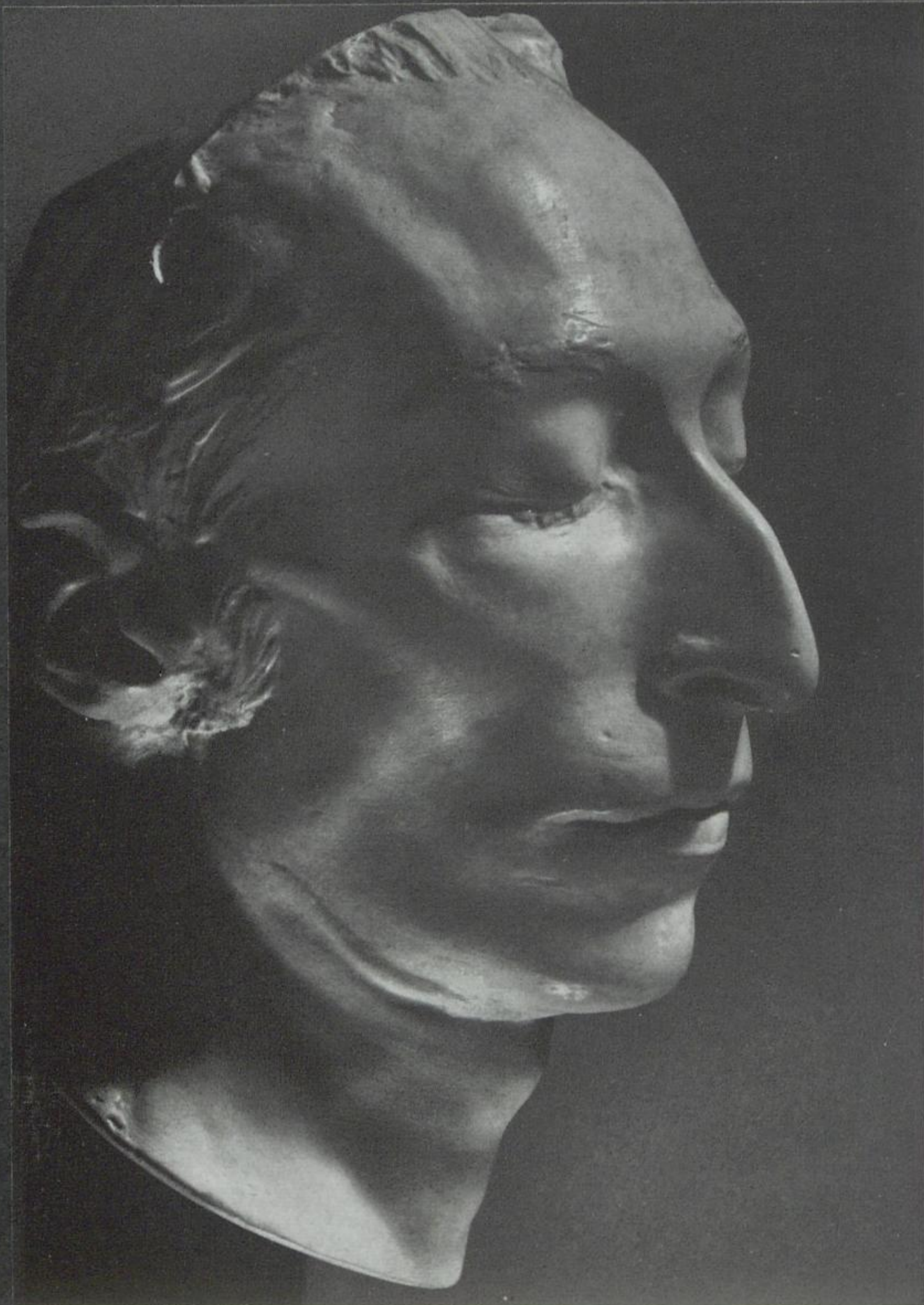
15. Bertel Thorvaldsen (1770—1844)



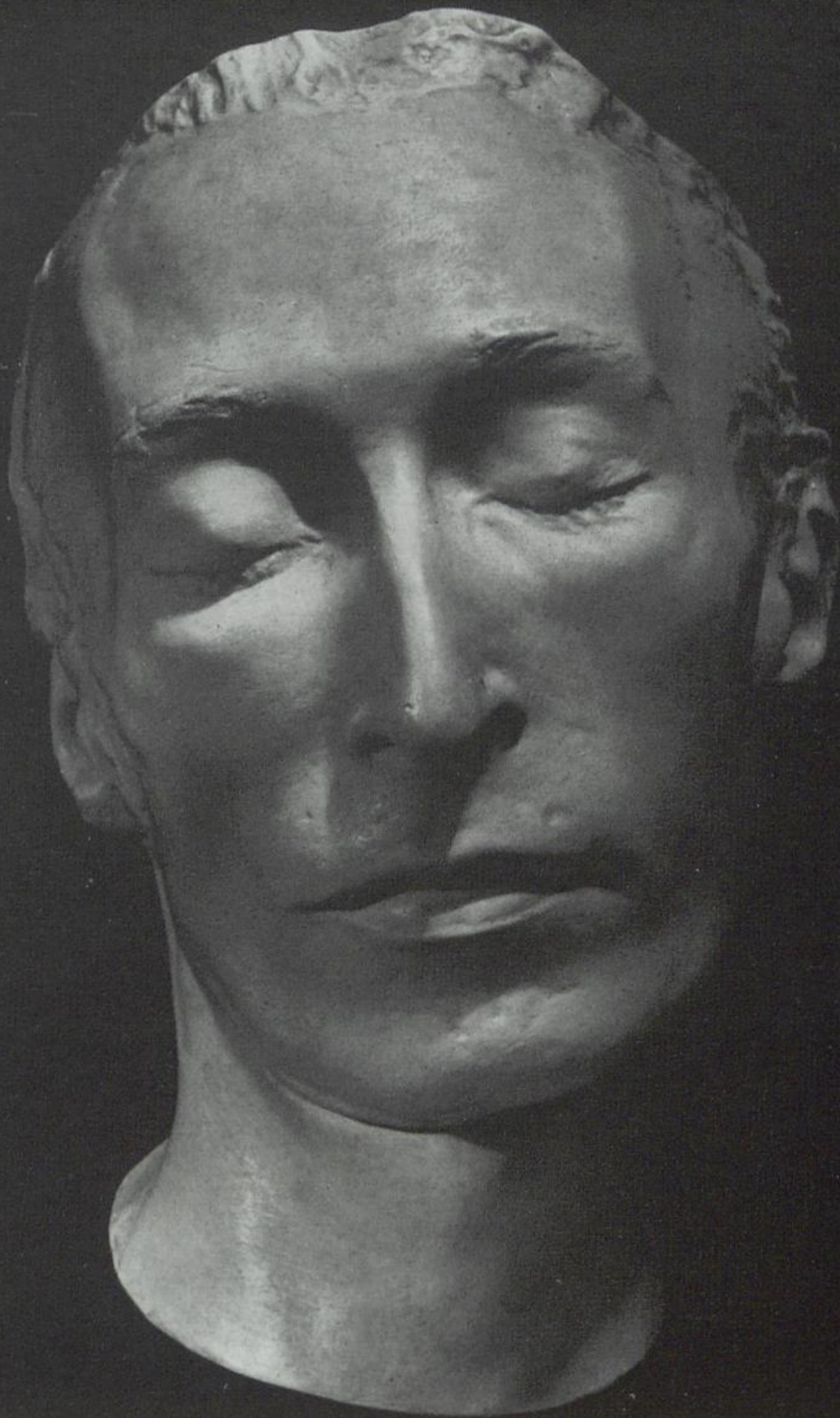
16. Königin Luise von Preußen (1776—1810)



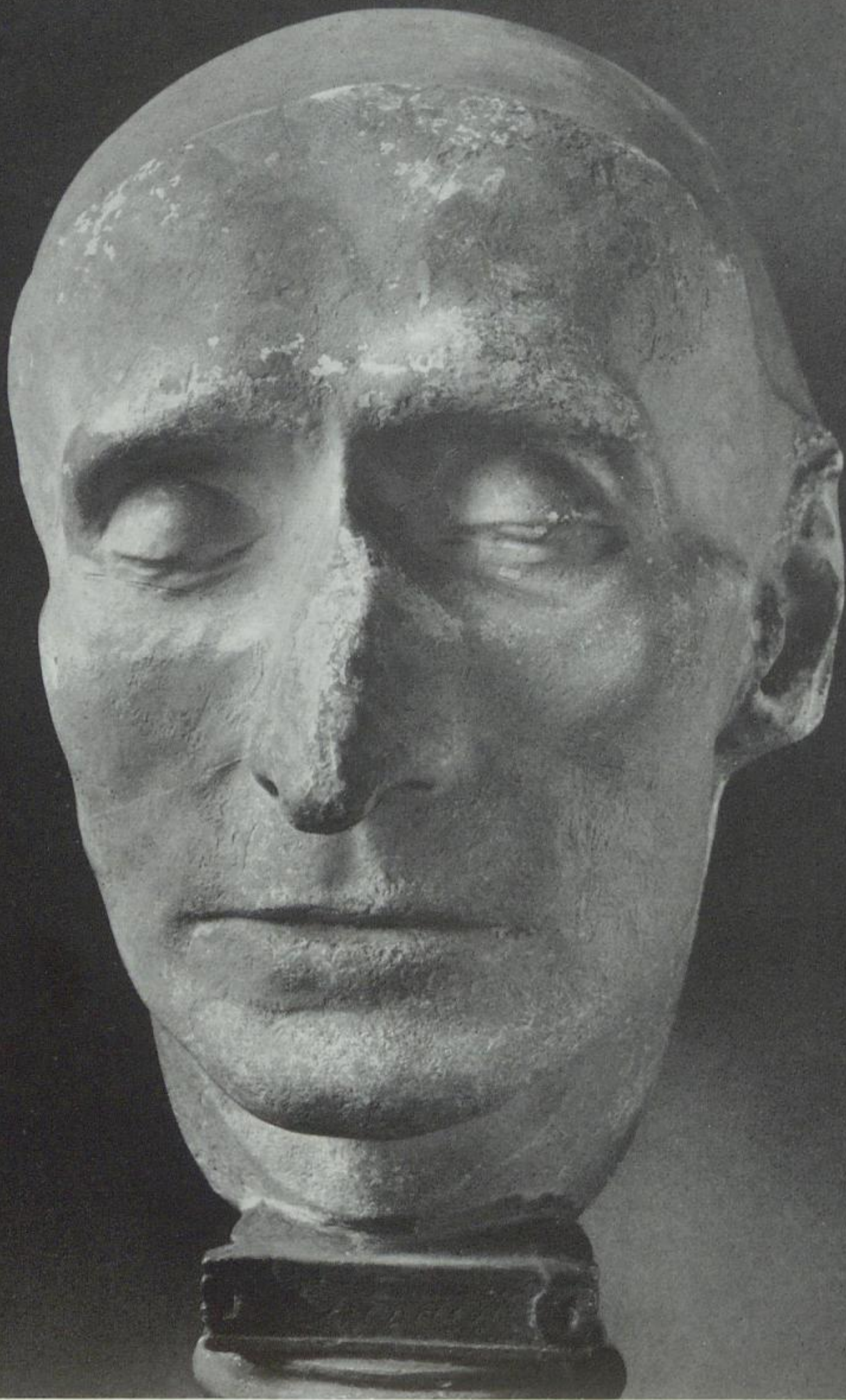
17. *Heinrich von Kleist (1777—1811)*



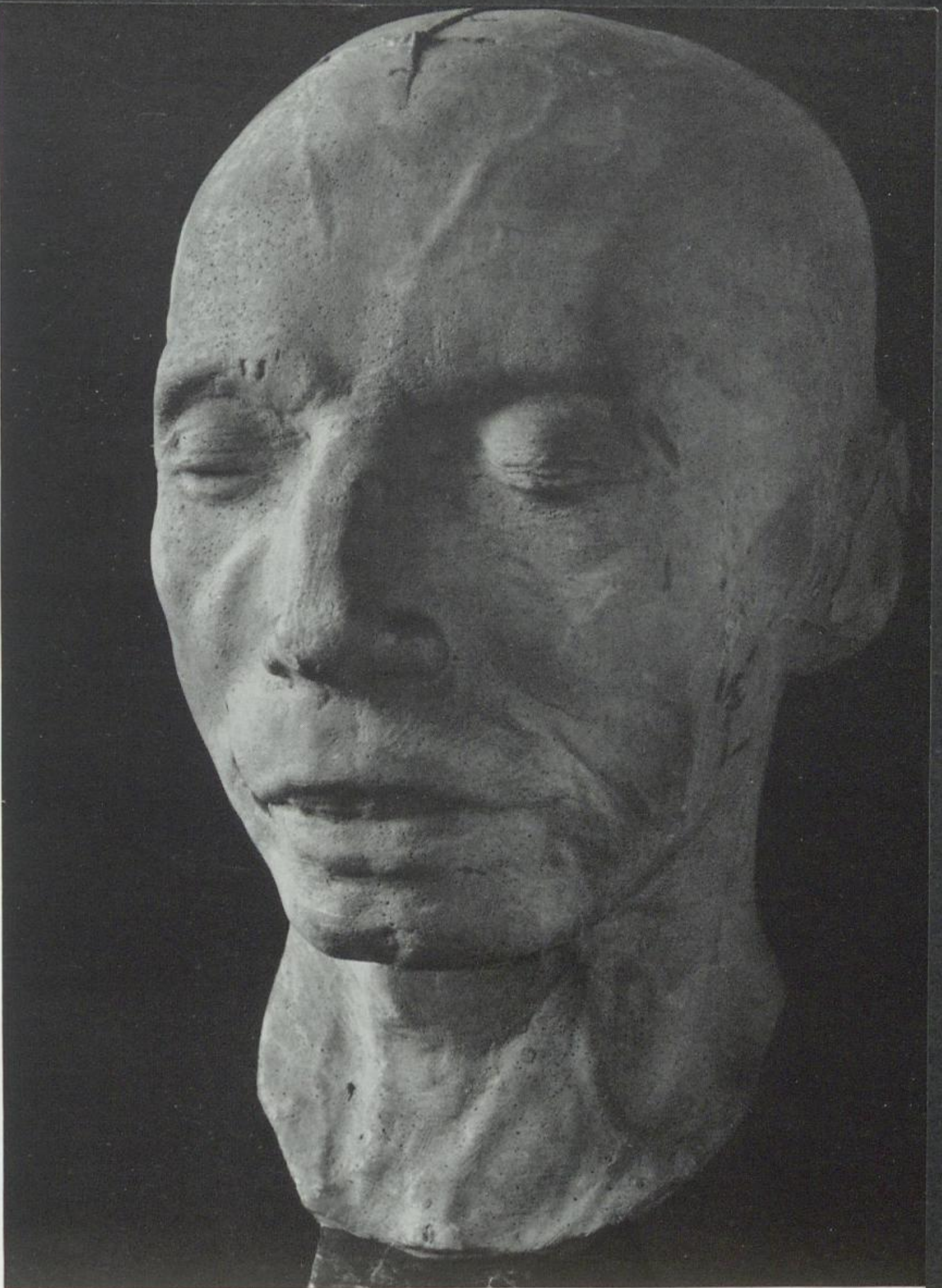
18. *Carl Maria von Weber (1786—1826)*



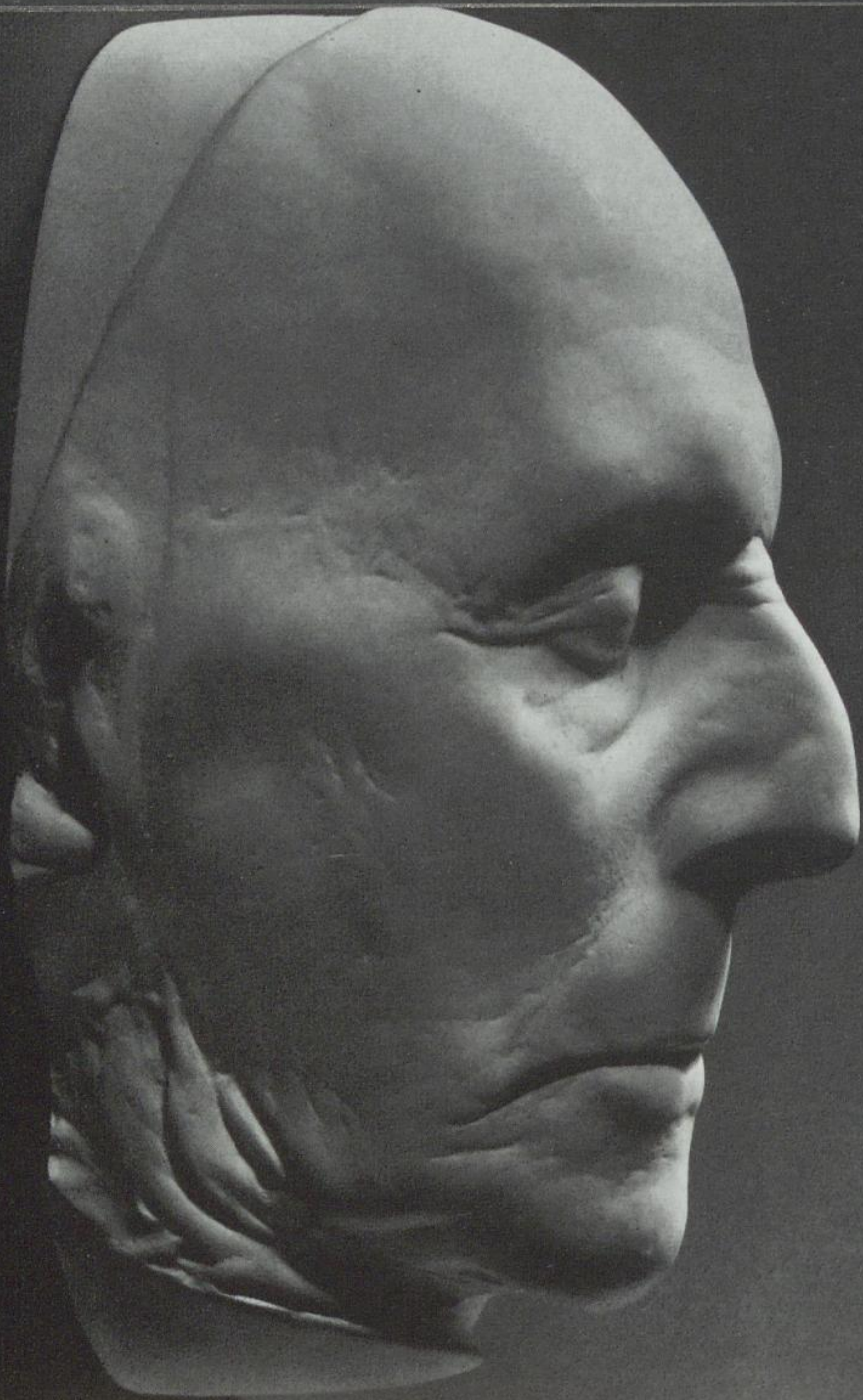
19. *Carl Maria von Weber (1786—1826)*



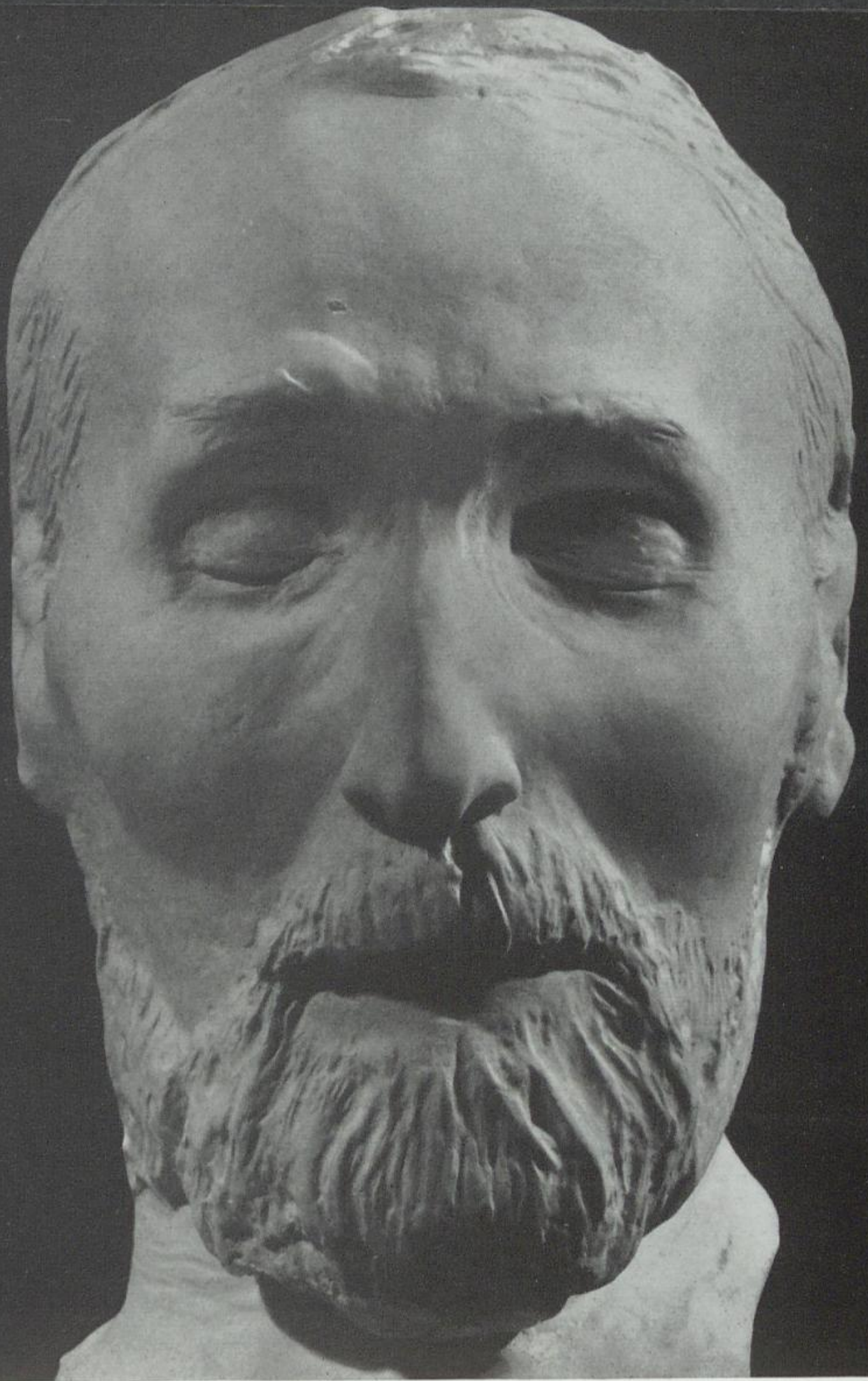
20. *Ludwig Devrient (1787—1810)*



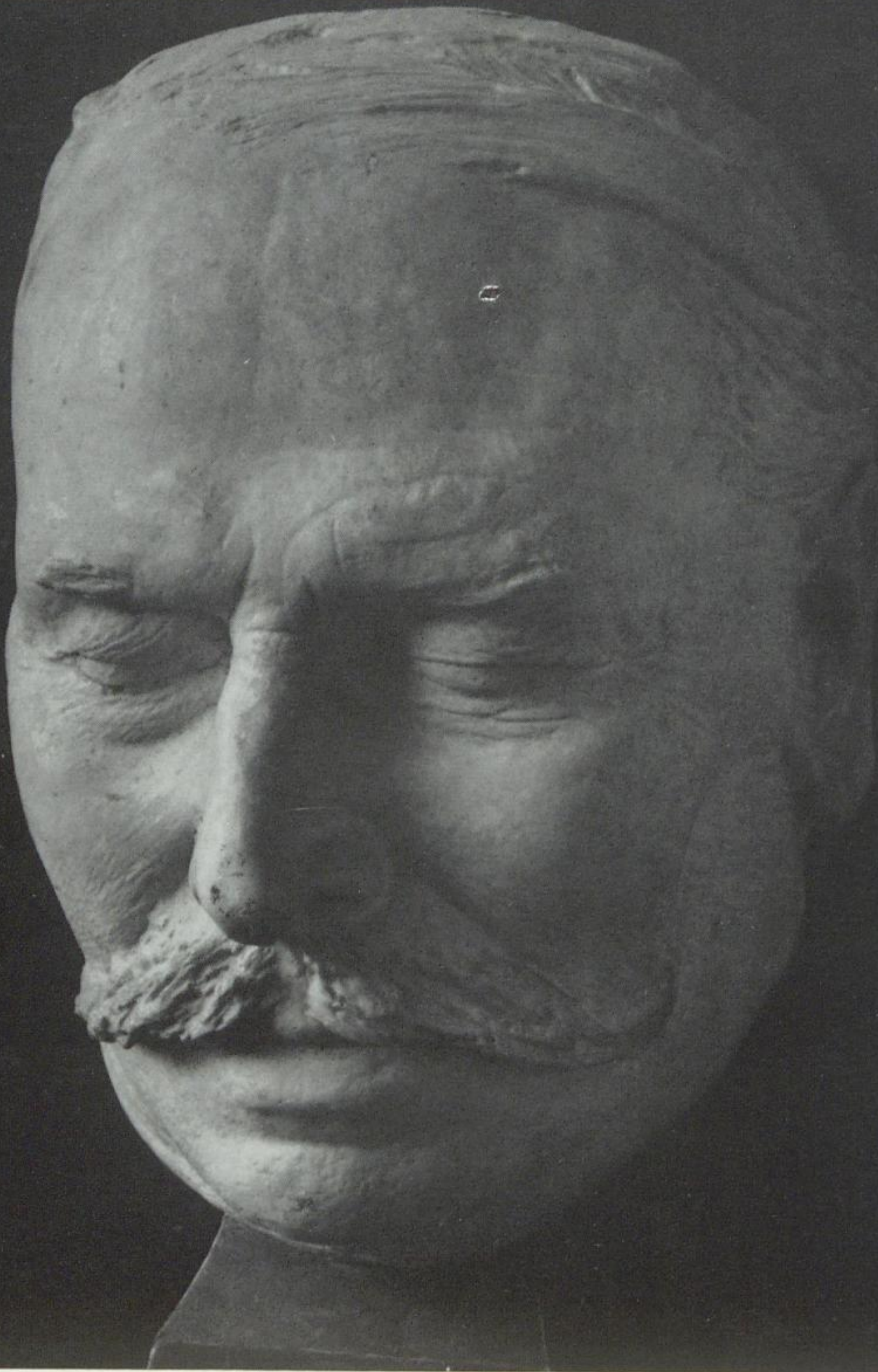
21. *Ludwig Uhland (1787—1862)*



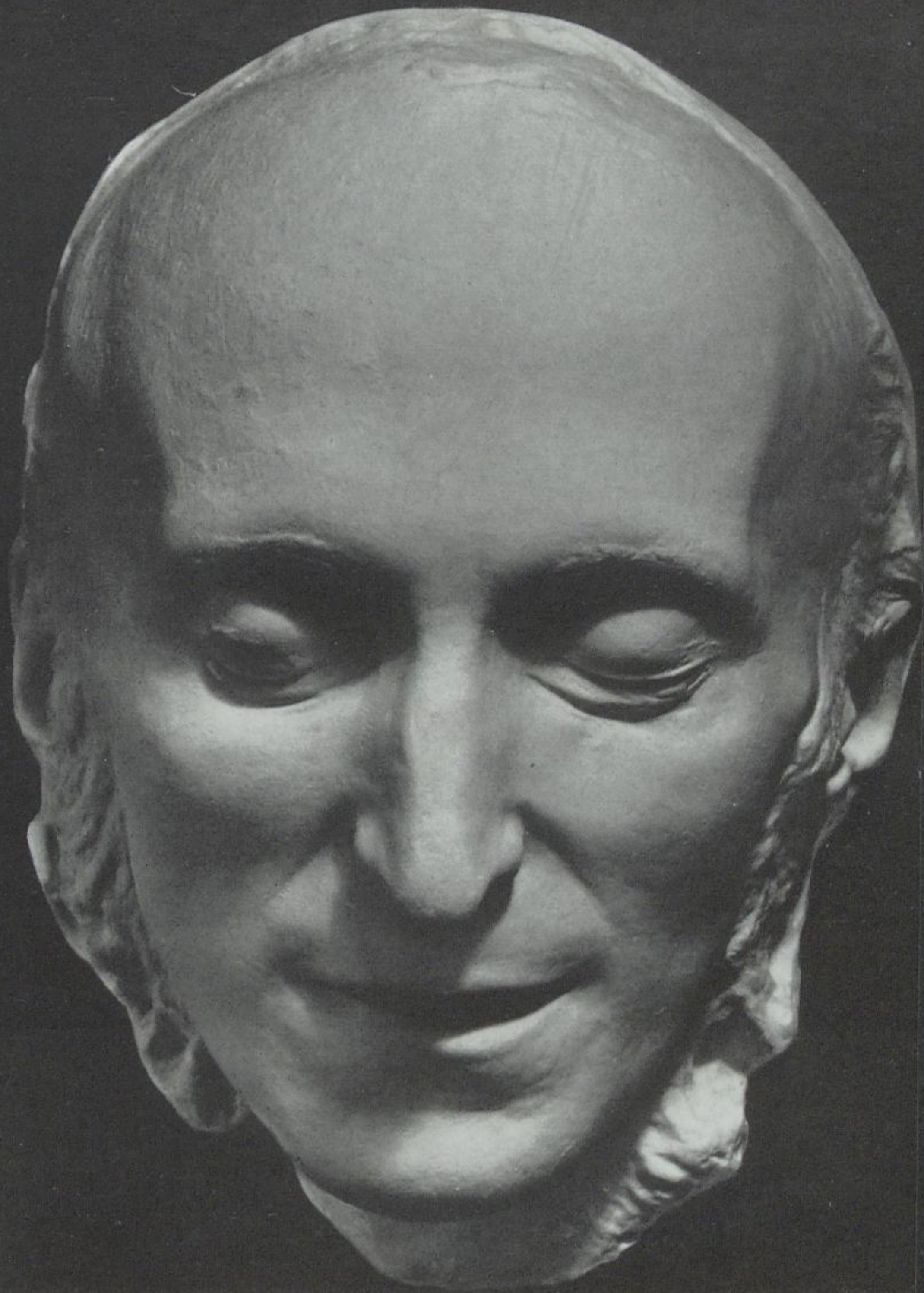
22. *Helmuth Graf von Moltke (1800—1891)*



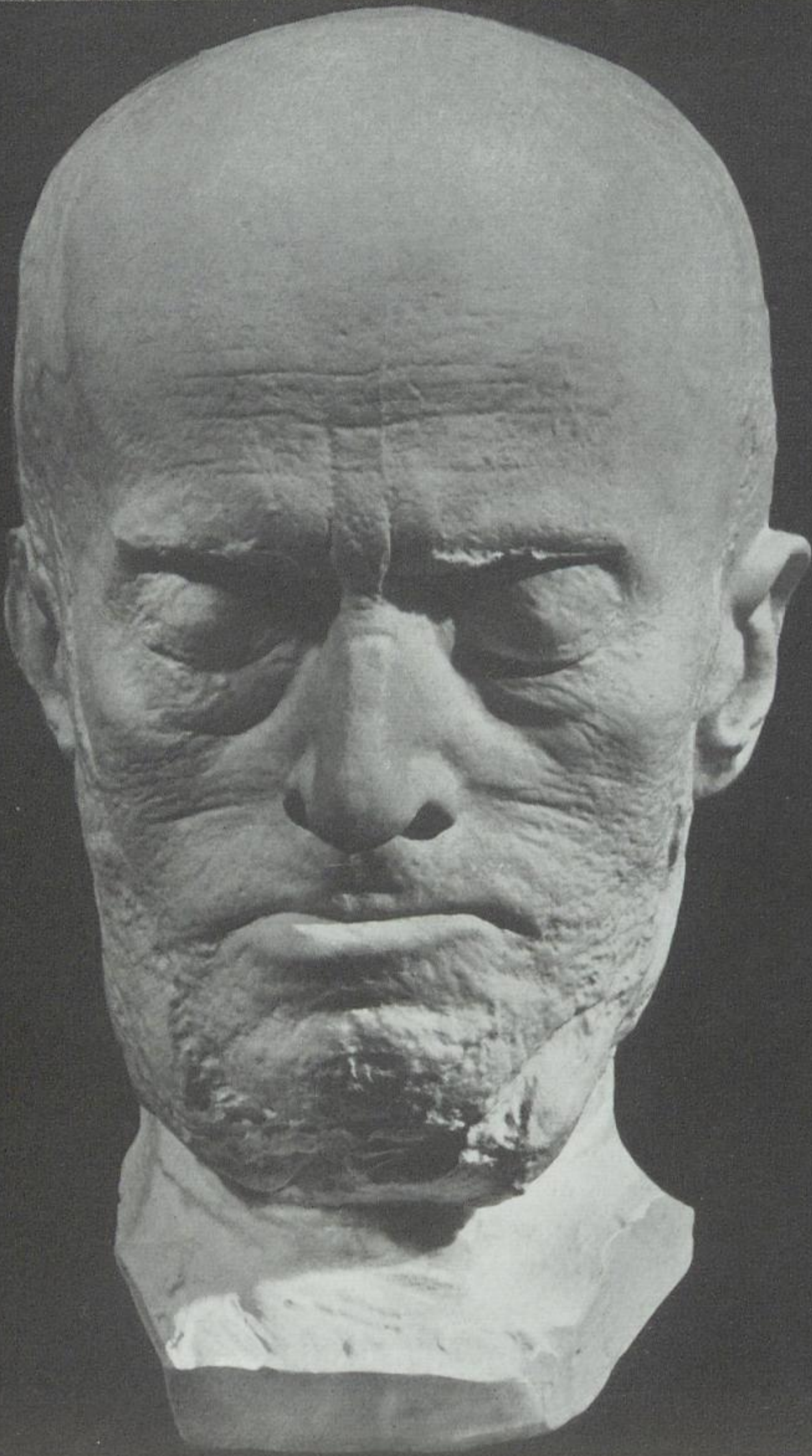
23. *Heinrich Heine (1797—1856)*



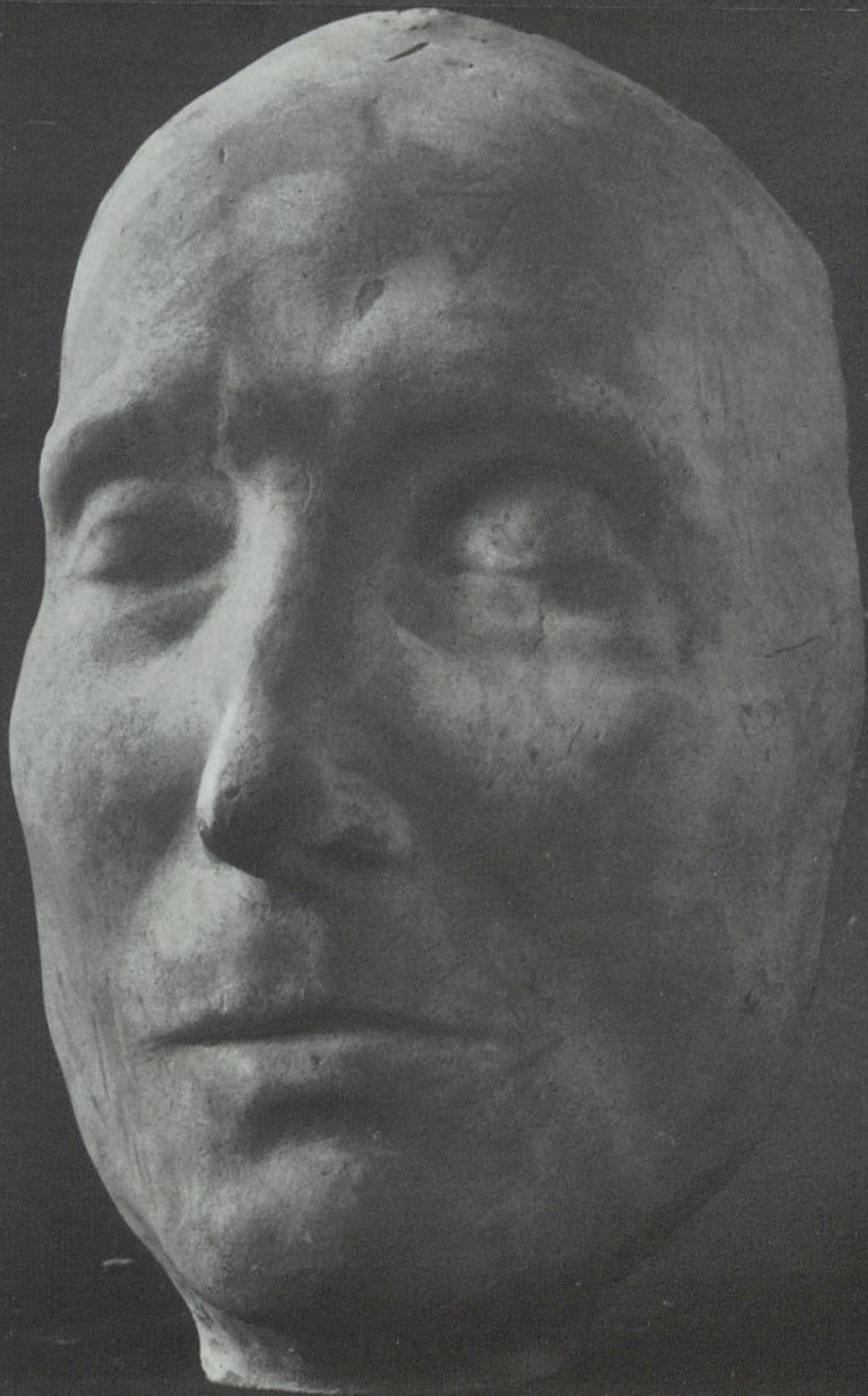
24. *Moritz von Schwind (1804—1871)*



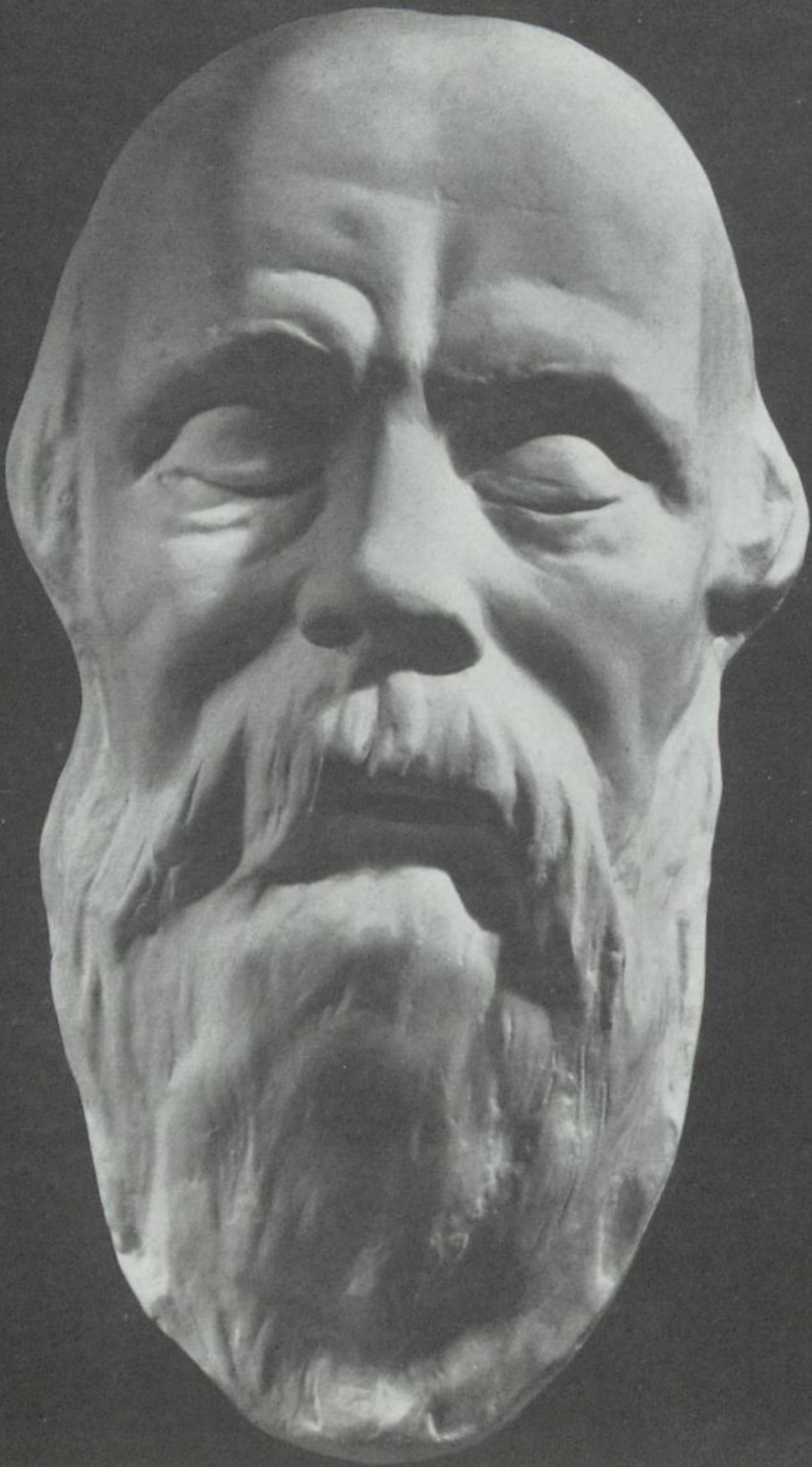
25. *Felix von Mendelssohn-Bartholdy (1809—1847)*



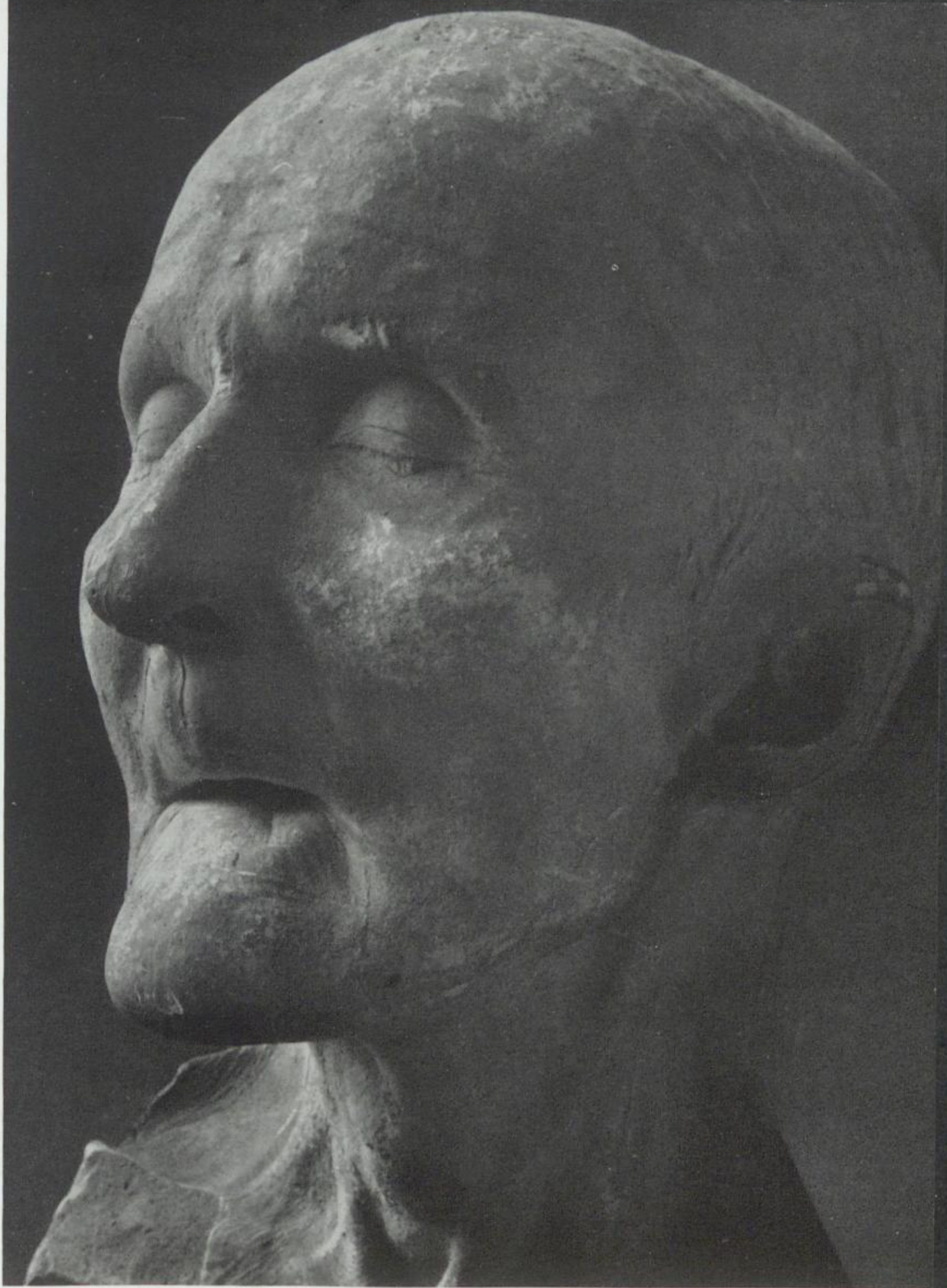
26. *Adolph von Menzel (1815—1905)*



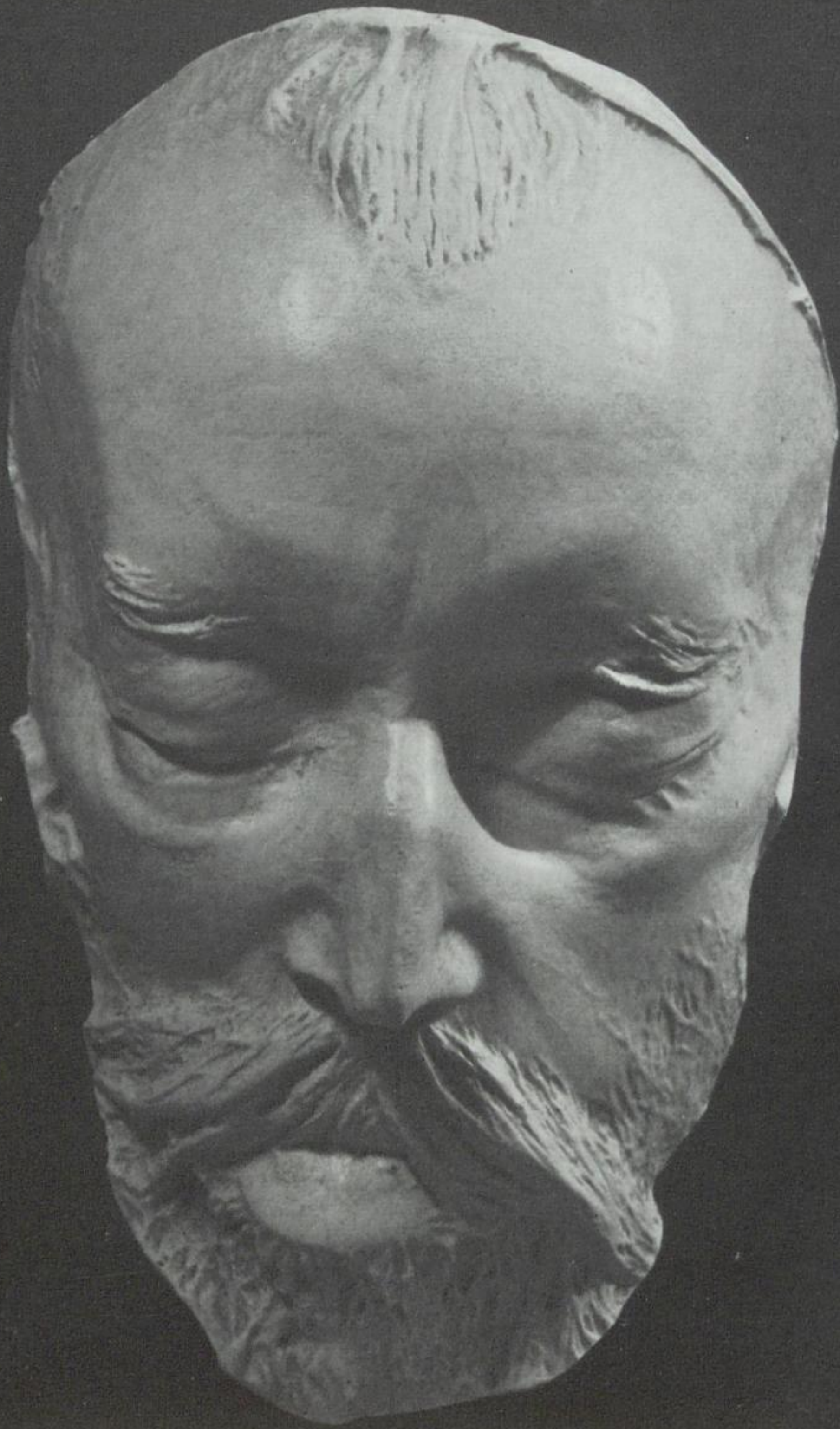
27. *Papst Leo XIII. (1810—1903)*



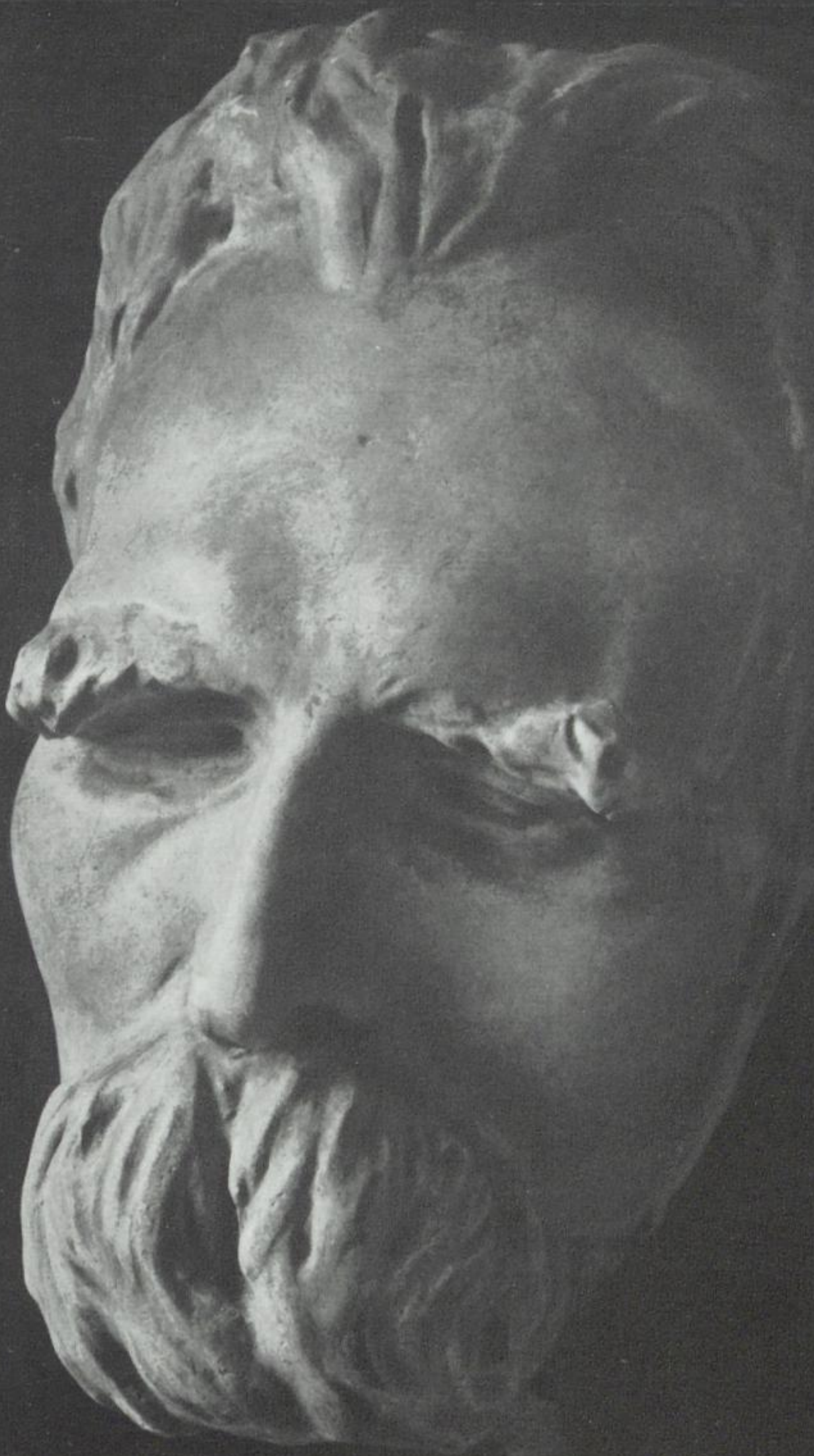
28. *Fedor Michailowitsch Dostojewski (1821—1881)*



29. *Anton Bruckner (1824—1896)*



30. *Johannes Brahms (1833—1897)*



31. *Friedrich Nietzsche (1844—1900)*



32. *Joseph Kainz (1858—1910)*

8

SLUB DRESDEN



3 2549935