

Antonicek, Theophil

Ein Musikhistoriker und die Musik seiner Zeit : Guido Adler zwischen horror und amor

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2003-2005, vol. 52-54, iss. H38-40, pp. [61]-68

ISBN 80-210-3965-5

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112013>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

THEOPHIL ANTONICEK, WIEN

EIN MUSIKHISTORIKER UND DIE MUSIK SEINER ZEIT GUIDO ADLER ZWISCHEN HORROR UND AMOR

„Die Wissenschaft wird ihre Aufgabe in vollstem Umfange nur dann erreichen, wenn sie in lebendigem Kontakt mit dem Kunstleben bleibt.“¹ Guido Adler, der diese Worte in seiner Selbstbiographie niederschrieb, hat sich diesem Anspruch immer gestellt. Er war seit seiner Jugend ein begeisterter Verehrer Richard Wagners, auch wenn dieser eine solche Verehrung einem Juden gewiß nicht leicht machte. Adler, der ja auch persönlich in Bayreuth und im Hause Wagners war, fand dafür die Formel „Wagner ist nicht Bayreuth“, die den Komponisten vor allem von der Interpretation Houston Chamberlains trennen wollte. Adler war Schüler und Bewunderer Bruckners, er stand in engem Kontakt mit Johannes Brahms, den er, ebenso wie später Gustav Mahler und Richard Strauss, als Vertreter der schöpferischen Musik in die Leitende Kommission der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* holte. Die wohl engste Beziehung hatte er seit seiner Jugendzeit zu Gustav Mahler, dem er sich ja auch als Musikhistoriker zugewandt hat. Von den jüngeren Komponisten war er unter anderem, um nur die bekannteren zu nennen, mit Julius Bittner und Wilhelm Kienzl in freundschaftlicher Verbindung; die Beziehung zu Erich Wolfgang Korngold war vor allem durch dessen Vater, Adlers mährischen Landsmann Julius Korngold, gegeben. Diese und andere Komponistenbekanntschaften Adlers gingen nicht immer ganz ohne kleine Reibereien ab, doch dominierte, vor allem mit zunehmenden Jahren, der Geist der Freundschaft, den Adler seinen Mitmenschen entgegenzubringen pflegte.

Adlers „lebendiger Kontakt mit dem Kunstleben“ wurde allerdings angesichts der Entwicklungen seit Ende des 19. Jahrhunderts vor immer härtere Bewährungsproben gestellt. Mußte er doch feststellen, daß sich sozusagen am Rande des eigenen Nestes und teilweise im eigenen Nest, im Kreis seiner Schüler, entscheidende Protagonisten der neuen Wege der Musik – ich erinnere jetzt nur an Anton Webern – befanden. Guido Adler, dem das musikalische Erbe des Abendlandes eines der höchsten Güter war, dessen Bewahrung und Pflege sein ganzer Einsatz

¹ Guido Adler, *Wollen und Wirken. Aus dem Leben eines Musikhistorikers*. Wien 1935, S. 40.

galt, mußte erleben, daß wesentliche Prinzipien dieses Erbes in Frage gestellt, ja negiert wurden und er das unmittelbar vor seinen Augen miterleben mußte. Zeigen doch seine Äußerungen und sein Briefwechsel, daß er seinen Schülern nicht nur als Lehrer, sondern mit menschlicher Zuwendung verbunden war, und daß diese ihn durchaus auch über ihre künstlerische Tätigkeit informierten, ihn auch zu ihren Aufführungen einluden, die Adler übrigens auch wirklich besuchte.

Es gibt, wie ich noch zeigen möchte, sogar recht radikale Äußerungen Adlers über die Neue Musik, die sich allerdings nie gegen seine Schüler, Bekannten und Freunde richten. Hier hat er offensichtlich schon recht bald zu einer Haltung gefunden, in der sich Resignation und Toleranz bei Wahrung des eigenen Standpunktes verbanden. *„Ich zog die Zuneigung der Abneigung vor; obgleich ich selbst aus meinen Bedenken kein Hehl machte.“*² Er nennt in seiner Selbstbiographie junge Komponisten, die bei ihm promoviert hatten: Zuerst *„Progressisten wie Schoenberg“*: Karl Weigl, Anton Webern, Egon Wellesz, Paul Amadeus Pisk, Kurt Roger, dann solche, die eine Mittelstellung einnahmen: Hans Gál, Egon Kornauth, Josef Lechthaler, Fritz Egon Pamer, Viktor Urbantschitsch. Weitere, von ihm nicht genannte Exponenten des zeitgenössischen Musikschaffens, die das Studium nicht abschlossen oder überhaupt nur zeitweilig Vorlesungen bei ihm besuchten, waren unter anderem Anton Gatscha, Vinzenz Goller, Hermann Grädener, der Walther Klein (ein Brünner, dessen Rolle Paul Stefan unterstreicht), Rudolf Kolisch, Egon Lustgarten, Richard Maux, August Pepöck, Felix Petyrek, Josef Polnauer, Erwin Ratz, Emanuel Tjuka, Ernst Toch, Wilhelm Waldstein. Für Adler waren sie *„durchweg lebenswürdige, bescheidene Menschen, treffliche Charaktere. Die Dissonanzenseligkeit der ‚Neutöner‘ hat kein Gegenbild in ihren Seelen. Sie schrieben so, ‚weil sie mußten‘. Obzwar ihre kompositorische Tätigkeit nicht meiner didaktischen Beurteilung unterworfen war, machte ich Bemerkungen, falls sie mir ihre Kompositionen zeigen, in freundschaftlicher Weise. Mir imponierte, wenn sie sagen: ‚Ich kann nicht anders‘ – und ich schätzte sie desto höher.“*³

Mit manchen seiner komponierenden Schüler und Freunde hat Adler eine teilweise umfangreiche Korrespondenz geführt, in der auch immer wieder von Kompositionen des jeweiligen Briefpartners und von Aufführungen, die Adler teilweise besuchte, die Rede ist. So etwa sorgte Egon Wellesz 1922 für Karten zu einer Aufführung in Salzburg.⁴ Seine Mitteilung über die *Alceste* ist Adler gegenüber, dessen Einstellung Wellesz ja kennen mußte ganz erstaunlich: *„Es ist wohl das Konzessionsloseste was bisher auf dem Theater geboten wurde, und wir sind*

² Ebendort S. 43.

³ Ebendort.

⁴ Wellesz an Adler, Altaussee 8. 6. 1922. Mikrofilm, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung.

*neugierig, wie es wird.*⁵ Eine größere Anzahl von Briefen an Adler existiert auch von Egon Kornauth, der gelegentlich von seinen Kompositionen und auch von seinem Wirken in Sumatra und Südamerika berichtete. Es ist auch darauf hinzuweisen, daß einige der komponierenden Schüler Adlers aus ihrem Studium und der Arbeit an ihren Dissertationen prägende Erfahrungen für ihr eigenes Schaffen gewonnen haben, Anton Webern, Egon Wellesz, Josef Lechthaler, Paul Amadeus Pisk und andere.

In Briefen an Wilhelm Kienzl kommt das Zusammenstehen angesichts der für beide bedrohlich erscheinenden Situation zum Ausdruck. Während des ersten Weltkrieges schrieb Adler:

„Mein lieber Dr Kienzl!

Wir sind Altersgenossen u stehen einander seelisch nahe. Ich fühle für Sie in aufrichtiger Freundschaft u schätze Sie als Künstler [sic] u Menschen. Sollen wir uns wünschen, daß wir diese schreckliche Zeit, diesen Zusammenbruch aller Kultur, noch lange mitmachen sollen? Hoffen wir für die jüngere Generation, die solche Heldentaten verübt! Den Rest unserer Tage verbringen wir in Arbeit. Daß diese uns erhalten bleibe! Seien Sie u Ihre g. Gemahlin von uns allen herzlich begrüßt!“⁶

Und noch zwanzig Jahre später schrieb Adler unter anderem: *„Unsere künstlerischen Überzeugungen sind konzentriert an Werken unserer Klassiker. Dabei schließen wir die echte Romantik nicht aus u ich gönne gern Raum den Aspirationen unserer neuzeitlichen Ringer. Sie u ich bleiben ehrlich bis zum letzten Augenblick. Zur Befestigung eine innige Umarmung!“⁷*

Es waren aber nicht nur die eigenen Schüler, an deren Schaffen Adler wenn auch distanzierten Anteil nahm, er stand auch in naher Verbindung zu Arnold Schönberg, der unter anderem für die *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* arbeitete, wobei sich daraus und aus anderen Gründen durchaus gelegentliche Probleme ergaben, die aber größtenteils ja bereits besprochen sind und daher hier von mir übergangen werden können. Auch mit Alban Berg war Adler bekannt. Die verstorbene Adler-Schülerin Hertha Vogl-Eich erzählte mir vor vielen Jahren, sie erinnere sich, Berg im Institut gesehen zu haben. Es existiert auch ein Brief Bergs an Adler, in dem er seinen Schüler Hellmut Federhofer empfiehlt.⁸

⁵ Wellesz an Adler, 10. 3. 1924. Mikrofilm ebendort.

⁶ Adler an Kienzl, Wien 15. 1. 1917. Wien, Bibliothek der Stadt und des Landes Wien, Handschriftensammlung, I.N. 195.350.

⁷ Adler an Kienzl, 17. 1. 1937. Ebendort I.N. 202.014.

⁸ Alban Berg an Adler, 23. 11. 1934.

Auch mit Schönbergs Gegenbild bekam es Adler zu tun, wobei nicht klar ist, ob eine persönliche Bekanntschaft bestand. Im Herbst 1922 reichte Josef Matthias Hauer an das damalige Bundesministerium für Kultus und Unterricht ein dringendes Gesuch, ihm aus seiner äußersten Notlage, in die er geraten war, durch eine Unterstützung zu helfen. Ausgerechnet Adler wurde vom Ministerium um ein Gutachten gebeten, das heute freilich in seiner Ratlosigkeit und Emotionalität ein geradezu rührendes Bild der Situation der gleichsam vom Weltgeist der Musik Stehengelassenen gibt:

„Gegenüber diesem Ersuchen bin ich in arger Verlegenheit: Rein menschlich trete ich rückhaltlos für die Unterstützung dieses ehrlich strebenden Mannes ein. Er hat zudem Qualitäten, die eine künstlerisch-schriftstellerische Tätigkeit in ernstem Willen erkennen lassen. Seinen Zielen stehe ich offen gestanden fremd gegenüber. Die Auflösung Jahrhunderte alter bewährter Kunstübung ist für den Historiker ein Grauen (um nicht zu sagen: ein Gräuel). Das Talent Hauers scheint mir auf einem Irrwege – für mich sind seine Produkte taube Nüsse. Ich dachte, daß solche Produktion von einer Gemeinde der Gläubigen gehalten u verbreitet werden sollte. Ob der Staat da helfend eingreifen soll u kann, überlasse ich den hiezu Berufenen. Das ist eben Ansichtssache. Vom Standpunkt des ‚Unterrichtes‘, der in der Vignette des Ministeriums den Stempel trägt, wäre solch Beginnen wol nicht zu fördern. Allein das Mitleid mit dem ‚reinen Thoren‘ (tumben Unklaren) läßt mich in Eigenvergessenheit die Worte sagen: ‚Ich flehe für sein Leben.‘ Ich würde ihm ein Almosen geben wie der unglücklichen Mutter, die für ihre darben- den Kinder Brod stiehlt. Denn Hauer’s Wirken ist ein Raub (in der Intention) an unseren seligsten Kunstgütern. Nur fehlen in diesem Falle die ‚darbenden Kinder‘. – Das hohe Amt möge meinen Worten entnehmen, was es für geeignet hält.

Wien 6. X. 1922

Guido Adler“⁹

Ganz und gar nicht tolerante Töne schlug Adler in einigen Publikationen an, vor allem in einer während des Krieges erschienenen über *Tonkunst und Weltkrieg*.¹⁰ Hier wird das Böse in der musikgeschichtlichen Entwicklung weitgehend den Komponisten feindlicher Nationen zugeschrieben, während die Deutschen und Österreicher glimpflich davonkommen. Es ist vielleicht doch nicht überflüssig, vor dem Vortrag einiger Zitate festzuhalten, daß Adler überzeugter Österreicher war, der offensichtlich aber auch großdeutschem Gedankengut nahestand, was sich aber keinesfalls mit einer generell negativen Beurteilung anderer Nationen verband. Im Gegenteil hat er immer wieder die Internationalität der Kunst betont. Seine, natürlich auch von der Kriegssituation aufgeheizte, Polemik richtet sich gegen bestimmte Strömungen, auch gegen politische Haltungen, nicht aber gegen die jeweilige Nation selbst.

⁹ Handschriftliches Konzept: Österreichisches Verwaltungsarchiv, Unterricht, Akt H 20496/22; Maschinschrift-Durchschlag Archiv der Universität Wien, Nachlaß Guido Adler.

¹⁰ *Tonkunst und Weltkrieg*, in: *Kriegsalmanach 1914–1916*. 1915.

Beginnen wir mit dem Harmlosen. Adler spricht über das Musikschaffen im Krieg und meint, daß unmittelbar mit dem Kriegsgeschehen verbundene Kompositionen – er nennt als Beispiele unter anderem verschiedene Werke Beethovens und auch das *Triumphlied* von Brahms – kaum jemals wirklichen Rang beanspruchen können. Er spricht dann über einen „in rein künstlerischer Beziehung schwer zu achtenden Produktionseifer“, der Millionen von Vaterlands-, Kriegs- und Soldatenlieder hervorbringe, von denen er das *Österreichische Reiterlied* von Hugo Zuckermann lobt, während Reznicek und Weingartner als negative Beispiele angeführt werden.¹¹ Auch Max Reger mit seiner *Vaterländischen Ouvertüre für großes Orchester* kommt wegen ihrer Einbeziehung der Haydn-Hymne schlecht weg: „Diese Weise, zur Friedenszeit erdacht, wiegt, soweit meine Umschau reichen konnte, alle während der Kriege ersonnenen und ‚gemachten‘ Vaterlandslieder auf. Sie gewinnt auch nicht durch die in ihrer Harmonisierung gezwungene Überladung in der neuen Ouvertüre von Reger – dem schlanken Edelgewächs werden da Gewichte angehängt, die seine Glieder verrenken, seinen natürlichen Ausdruck ersticken.“¹²

Als gewissermaßen letzte Möglichkeit bleibt für Adler der Rückzug auf die Musik der Vergangenheit: „Wir haben überall einen festen Halt in unseren historischen Denkmälern, wir können, wenn die Kräfte forthalten, über diesen Felsenmauern das Gebäude weiterführen und wenn wir ins Stocken kämen, haben wir die herrlichsten Paläste der Vergangenheit zur Verfügung, die felsenfest erbaut sind und allen Angriffen Stand halten.“¹³ In die jungen Komponisten, die im Feld standen, setzte er offensichtlich Hoffnungen: „Unser Krieg, der mit den gewaltigsten Mitteln geführt wird – wie keiner vor ihm und so hoffen wir: keiner nach ihm – hat bisher unsere Krieger nicht verroht. Ausnahmen mögen vorkommen. Die lieben jungen Leute, die vom Felde schreiben, in Anhänglichkeit an ihr musikhistorisches Institut dem Lehrer Worte des Gedenkens senden und von ihrer Umgebung Mitteilung machen, zeigen, wie sie die Zartheit ihres Gemütes zu bewahren vermögen, wie diejenigen, die schöpferisch tätig sein wollen, ihre reine Menschlichkeit unversehrt und in erhöhter Reinigung bewahren.“¹⁴

Adler hat sich übrigens in seinen Vorschlägen für die Einrichtung von Musikfesten in Wien unter anderem auch für die Einbeziehung der zeitgenössischen Produktion eingesetzt, allerdings nicht ganz ohne Einschränkung: „Wenn die unvergänglichen Meisterwerke aus der Vergangenheit österreichischer Tonkunst der Grundstock, die Signatur jedes Musikfestes sind, so sollte in einem entsprechenden Ausmaße auch die zeitgenössische Production zu ihrer Geltung kommen. Wie bei der ersteren, so ist bei der letzteren eine geeignete Auswahl zu treffen.“

11 S. 3.

12 S. 7.

13 S. 6.

14 S. 6 f.

*Wir haben junge und gereifte Talente, Meister und Jünger. So könnte vielleicht erwogen werden, ob nicht auch von Fall zu Fall das Allerbeste der auswärtigen Tonkunst zu berücksichtigen wäre – als Ausnahme, die die Regel bekräftigt.*¹⁵

Ganz grimmig bekommen es aber bestimmte Strömungen im feindlichen Ausland, konkret in Italien und Rußland, ab, und da kommt selbst Giacomo Puccini nicht ungeschoren davon: „*Seit dem Tode Verdis ist die italienische Opernproduktion auf abschüssiger Bahn, bis es in Puccinis letztem Werk auf einen Tiefstand angelangt ist, der Bedauern und Empörung (ich überlege mir genau dieses Wort) hervorruft. [...] Fort mit dieser Schundliteratur, die nicht zimmerrein ist, die den Kunstgeschmack der Deutschen verdirbt.*“¹⁶ Da die Schrift 1915 erschienen ist, kann es sich bei der letzten Oper Puccinis wohl nur um die *Fanciulla del West* handeln. Die geradezu aggressive Polemik ist übrigens mit den zitierten Sätzen noch lange nicht abgeschlossen. Es geht später noch weiter:

„*Wir gewähren auch fremdländischen Werken Eintritt, die von den Vertretern der ungesundesten Richtung unserer Zeit als Ausgangspunkt ihrer ‚Kunst‘ übung angesehen werden: Debussy, Charpentier, Moussorgski, Rimsky-Korsakoff und Sibelius. Diese Künstler könnten dagegen Einsprache erheben, als geistige Bannerherren der Verkommenen angesehen zu werden, denn ihre Erzeugnisse sind weit entfernt von den widerlichen Fratzen eines Marinetti und Pratella. In der letzteren Machwerken (man darf nicht mehr sagen: Kompositionen oder gar Kunstwerken) ist die Verzerrung und Verrohung zum völligen Exzeß ausgeartet. Sie sind wie ein Widerspiel der politischen Triebe der Irregeleiteten und Irreleiter des jüngsten Italien. Als ob sich die historische Kunst der Italiener, die so herrliche und entwicklungsgeschichtlich unentbehrliche Werke zutage förderte, deren Zugänglichmachung (leider noch immer nur im kleinen Bruchteil) vorzüglich Verdienst von uns Deutschen ist, in ihren Kontrast verwandelt hätte: in Unmusik ... es ist die mit Recht so bezeichnete Lärmrichtung der Italia irridenta, das sich als – es sträubt sich die Feder das Wort niederzuschreiben – ‚Erlöser‘ der ‚unerlösten‘ Landstriche aufspielt. Es ist dies die niedrigste Schlammschicht, die je den Bodensatz musikalischen Treibens eines Kulturvolkes gebildet hat. Gänzlich verlassen von allem Schönheitssinn findet diese Richtung, wie natürlich, bei dem Großteil der gesitteten italienischen Bevölkerung hartnäckigsten Widerstand. Allein schon die Möglichkeit, daß solche Erscheinungen zutage treten können, ist ein betrübendes Anzeichen für die Degeneration einzelner italienischer Gesellschaftsschichten. Das ‚Manifest‘ des Führers [Pratellas Manifesto del futurismo] liest sich wie eine Karikatur der Leitsätze Wagnerscher Schriften. Wenn einige Sätze, die gegen Kritik und Verleger gerichtet sind, als berechtigt angesehen werden können, so erweisen sich die Angriffe auf die ‚Professori‘ (der Musiktheorie) als Köder, junge unerfahrene Kunstjünger heranzuziehen, ihnen das Studium von*

¹⁵ Wiener Musikfeste ... Zur Beratung am 27. Februar 1919 im Stadtratsaale. Wien 1919 (auch in *Neue Freie Presse* 26. 3. 1919), S. 5.

¹⁶ *Tonkunst und Weltkrieg*, S. 10 f.

Kontrapunkt und Fuge entbehrlich erscheinen zu lassen, also auch da nicht zu führen, sondern zu verführen. Möge sie der Hammer aus der sechsten Symphonie von Mahler treffen, der da eine ästhetisch noch zu rechtfertigende Mission hat – er erdröhnt im Finale der ‚Tragischen‘ wie eine Ahnung der hämmernden Schicksalsschläge der kommenden Zeit, nur für zwei Momente, während dort bei der ‚musica futuristica‘ Lärm und Betäubung Selbstzweck sind. Daß solche Ausgeburten der Hölle, solche die Atmosphäre reiner Kunst verpestende Kunstbomben nach Hilfsmitteln heterogenster Art greifen, um wenigstens dem Grundgesetz der Abwechslung zu entsprechen, ist erklärlich: nur die Wahl der Mittel ist lächerlich. So verfielen russische Komponisten auf die Vereinigung von Musik mit Farben (Farbenklavieren), die die Augen reizen sollen, und mit Parfüms, um die Geruchsnerven anzuregen. Solche Ton-Farben-Geruchssymphonien sollen ein Patent unserer Feinde bleiben. Unsere Freunde (wo sind sie?) sollen davor verschont bleiben. [...] Daß dem unglückseligen Zuhörer solcher Unmusik, dem übel wird, gleich ein nervenstärkendes Riechmittel gereicht wird, ist vielleicht als Akt der Nächstenliebe anzusehen. Es wäre höchlichst zu bedauern, wenn junge begabtere Russen, wie etwa Strawinsky, sich solchem Ulk anschließen.“¹⁷

In seinem *Handbuch der Musikgeschichte* hat Adler auch die Moderne einbezogen. Er selbst schrieb eine allgemeine Einleitung, die einzelnen Nationen ließ er jede für sich von einem Fachmann behandeln. Dabei ging es bei ihm nicht ohne negative Formulierungen ab: *„Im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte wird freilich auch die Tonkunst zu Experimenten getrieben, die ihrer innersten Natur wesensfremd sind.“¹⁸ „Immer weiter werden die Bogen gespannt – auch überspannt. Wir gewahren einen Wirrwarr und Konflikt der Stile – die Tonkunst ist in einer Stromschnelle begriffen. Die Bewegung ist seit beiläufig 1880 progressiv im Zunehmen, dürfte bald zu einer Krise, zu einer Läuterung gelangen, wie bei einem angestiegenen Fieber, so ähnlich wie am Anfang des 17. Jahrhunderts. Wir sind in einer Zeit des Überganges, der Zuspitzung der Verhältnisse und eine Klärung scheint unausweichlich. Neben den progressiven Stadien besteht eine nach der klassizistisch-romantischen Seite gerichtete Tradition und wachsende Liebe zu ‚schlichten Weisen‘. Altes steht neben Neuem und Neuestem, Bewußtes neben Unzulänglichem, so dem ‚Futurismus‘, dem die Zukunft sicher nicht gehören wird. Welch Unterschied zwischen der ‚Zukunftsmusik‘ Wagners (eine Bezeichnung, die als Verspottung des ‚Kunstwerkes der Zukunft‘ in die Parteien geworfen worden war) und dem gegenwärtigen Lärmmachen des genannten -ismus, der eigentlich nicht ernst zu nehmen ist.“¹⁹*

¹⁷ Ebendort S. 13–15.

¹⁸ Guido Adler, *Die Moderne. Allgemeines*, in: G. Adler (Hsg.), *Handbuch der Musikgeschichte*. 2. Aufl. Berlin 1930, S. 998.

¹⁹ S. 998 f.

In der Darstellung ist Adler bestrebt, mit der Unbestechlichkeit des Historikers vorzugehen, bemüht sich um den Aufweis stilistischer Kriterien, zeichnet Entwicklungslinien, um sich schließlich am Schluß gewissermaßen selbst Trost zuzusprechen: „*Blicken wir demnach zaglos in die Zukunft. Die historische Erkenntnis befestigt diese Aussichten.*“²⁰

Hier spricht ein Mann, der gewiß den neuen Strömungen nicht zustimmen kann, Ihnen auch letzten Endes ohne Verständnis gegenübersteht. Das hat ihn nicht davon abgehalten, sich ihnen zu stellen und sich mit ihnen auch wissenschaftlich auseinanderzusetzen, weil er es für seine Pflicht als Historiker hielt und weil er der Musik und den Musikern mit einer so tiefen Liebe verbunden war, daß er den Glauben das Gute nicht verlieren konnte. Wir werden gewiß nicht fehlgehen, wenn wir ihm auf solchen Wegen folgen.

²⁰ S. 1002.