



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche : (Fortsetzung)

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

bei voller Geistesgegenwart. „Kein Wort des Ingrimms oder Rachegefühls kam über seine Lippen.“

Biedrer Deutscher, wo sind deine Sympathien? Bei dem in Stücke gehackten echten Volksfreunde, oder bei dem Manne mit der Hellebarde und dem Frauenzimmer mit dem roten Sonnenschirme?



Betrachtungen über das Drama, insbesondere das deutsche

(Fortsetzung)



ie echte realistische Kunst, meint er, kennt streng genommen kein Epigontum. Die Nachahmung artet nicht so leicht in leere Manier aus, weil der Realist durch eigne Beobachtung sich immer eine gewisse Selbständigkeit bewahrt. Auch der Naturalist fußt auf Beobachtung, aber er kennt keinen Unterschied zwischen wesentlich und unwesentlich, ihm ist jede Beobachtung gleichviel wert, er meint die Dinge objektiv zu fassen, er will das Charakteristische nicht steigern, so nähert er sich unvermerkt dem Typischen. Wenn die individuell trennenden Eigenschaften nicht deutlich hervortreten, so wenden wir den typisch einenden unsre Aufmerksamkeit zu. „So verfahren in der That die naturalistischen Dichter. Das Typische ihrer Figuren bildet den Kern, woran dann das Individuelle als eine bloße Verbrämung gefügt wird. Hier ist das Bindemittel zwischen naturalistischer und idealistischer Methode.“ Beide liebäugeln mit der Theorie und ordnen den Stoff nach theoretischen Erwägungen, der Idealist geht von der Reflexion aus, der Naturalist strebt von seiner Beobachtung aus zu ihr hin. „Naturalismus ist nichts weiter als phantasieloser Idealismus mit naturwissenschaftlichem Drill.“ Er ist „seinem Wesen nach mit dem Idealismus viel näher verwandt als mit dem Realismus.“ Von diesen, wie mir scheint, sehr beachtenswerten Gedanken der Kunstlehre des Verfassers wenden wir uns wieder zu dem Drama in Osterreich und der Wiener Bühne zurück.

In Bezug auf Laubes Theaterleitung urteilt er, daß man ihr für manches dankbar zu sein habe, aber die „Mißachtung gegen die künstlerischen Absichten der Dichter“ hätte keiner weiter getrieben als Laube. „Sein Glück war, daß ihm kein Besserer vorangegangen und kein Besserer gefolgt ist.“ Sein jüngster Nachfolger war Burckhard. Sein Verdienst sei, daß er Ibsen und Hauptmann

die Bühne geöffnet habe, vor allem aber der Dialektdichtung Anzengrubers, aber das Zusammenspiel sei unter seiner Leitung zerfallen. Ob der Verfasser den kürzlich aus Berlin berufenen Ersatzmann Burckhards für einen „bessern“ halte, deutet er nirgends an.

Eine für Österreich sehr bezeichnende Erscheinung ist ein Dramatiker, den Sittenberger unter den Epigonen der ältern Dichtung behandelt, Franz Keim. Nachdem er in seinen ersten Stücken Sulamith, Mephistopheles in Rom, Die Spinnerin am Kreuz ein nicht unbedeutendes Talent, aber auch unglaubliche Nachlässigkeiten und Geschmacksmängel gezeigt habe, sei er in neuerer Zeit mit seinen „deutschvolkklichen“ Festspielen für Turner- und Burschenschaftsjubiläen zum Parteidichter hinabgesunken und unter dem Beifall einer zahlreichen journalistischen Gefolgschaft dem „unbeholfnen und thörichten Lallen des schlimmsten Dilettantismus“ anheimgefallen. Den „nur-deutschen“ Kritikern, die für ihn Reklame machen, entgegnet der Verfasser unsers Buches: „Es ist ja im Interesse der Öffentlichkeit sehr erfreulich, wenn sich die Herren selbst ihr Armutzeugnis ausstellen. Daß sie aber meinen, das deutsche Volk in Österreich werde sich durch Dummheit erlösen lassen, ist eine Beleidigung, auf die man wenigstens einmal aufmerksam machen muß.“ Zu Keims Lobrednern gehört auch unser Freund Rosegger. Wir selbst erinnern uns ebenfalls, in seinem „Heimgarten“ die wunderbarsten Anerkennungssatzen über moderne Machwerke reichsdeutscher Dichter gefunden zu haben, die uns kaum lesenswert erschienen, woraus ja zunächst nichts weiter folgt, als daß ein vortrefflicher Schriftsteller in einer ganz bestimmten Gattung ein unberufener Kritiker aller übrigen sein kann. Auffallender ist es, wenn ein solcher über Keims „Spinnerin am Kreuz,“ die Sittenberger nach allen Richtungen zerzaust, an den Dichter folgenden Brief schreibt: „Ich sage dir, Freund, das ist ein Drama! ein Meisterwerk, mit dem du heute einzig dastehst. Wie hoch steht dieses Stück über allen Ibsens und Sudermanns, wie klar ist das Bild, gleich einem alten Meisterkupferstich, wie erschütternd und reinigend wirkt es. Die deutsche Bühne wird wenige Szenen haben, die mit diesem hochdramatischen, grausig dämonischen dritten Akte vergleichbar sind.“ Und nach einem Vergleiche mit Shakespeare schließt er: „Wenn das nicht auf die Bühne gehört, und wenn das nicht dramatisch ist, dann weiß ich nicht, was man unter dramatisch versteht.“ Sittenberger bemerkt dazu: „Es ist sehr wohl möglich, daß Rosegger mit diesem Geständnis das Richtige getroffen hat. Wenn ich nicht irre, soll es ja auch noch andre Dinge zwischen Himmel und Erde geben, von denen sich seine Schulweisheit nichts träumen läßt, über die er aber gleichwohl mitzureden sich berufen fühlt. Jede litterarische Meinung in Ehren. Man mag über Ibsen und Sudermann denken, wie man will, obwohl es von wenig Einsicht zeugt, sie in einem Atem zu nennen. Man mag ihre Werke verurteilen, aber Keim über sie oder gar in die Nähe Shakespeares zu stellen ist

geschmacklos. In der Kunst giebt es keine Polizeivorschriften, wenn aber jemand in einem Trafiktürken den Triumph der Malerei erblickt, wird er schwerlich in den Geruch kommen, besonders kunstverständlich zu sein." Bekanntlich hat sich Mosegger auch einmal selbst als Dramatiker versucht mit einem Volksschauspiel: „Am Tage des Gerichts.“ Er hat damit keinen großen Erfolg gehabt und auf weitere Beziehung zu der Bühne verzichtet; man müsse zu sehr „Knecht der Menge“ sein, und „verinnerlichte Gestalten,“ d. h. doch eben solche, wie seine eignen in dem „Tag des Gerichts,“ ließen sich in einem Drama nicht gut veranschaulichen. Sittenberger findet diese Begründung anmaßend und zeigt, wie Mosegger aus einem schönen Grundgedanken infolge mangelhafter Kenntnis der Menschen, der Verhältnisse des Lebens und des dramatischen Wesens ein trotz manchen guten Einzelheiten ganz ungenügendes Theaterstück gemacht habe, und wendet sich darauf in einigen recht guten Bemerkungen jener angeblich dem Dramatiker nicht erreichbaren „Verinnerlichung“ zu. Dramatische Gestalten, so etwa drückt er sich aus, haben grundsätzlich nicht weniger Seele als epische (in Gedichten oder Prosaerzählungen), sind also mindestens ebenso innerlich, und beide müssen durch die Darstellung gleich sehr ausgestaltet werden. Aber im Drama ist dies schwerer. Der Erzähler kann überall erklären, der Epiker seinen Stoff nach Gutdünken gruppieren, er ist an kein Lokal gebunden, kann gleichzeitig verschiedene Orte und was an ihnen vorgeht berücksichtigen. Der Dramatiker stört mit dem Erklären des Erzählers die Illusion, was der Erzähler offen bekennet, muß er kunstvoll verheimlichen, die Ereignisse müssen sich ganz in der natürlich und notwendig scheinenden Reihenfolge abspielen, Parallelhandlung vorzuführen ist unmöglich, häufiger Szenenwechsel durch den heutigen Gebrauch ausgeschlossen. Monologe sind ein Auskunftsmittel, nicht zu entbehren, aber nicht zu übertreiben; vollkommen erfahrungsgemäß und natürlich erscheinende Selbstgespräche sind selten. Des Dramatikers schwere Kunst ist, des Menschen Wesen aus seinen Handlungen ersichtlich zu machen, aber darum tritt das Seelenleben doch nicht hinter die Außerlichkeit der That zurück.

Es giebt heute Schriftgelehrte, die behaupten, das Drama habe gar nicht notwendig mit Handlung zu schaffen, das sei ein Irrtum oder eine Schrulle des Aristoteles. Wir könnten ja auch sagen, im Drama brauche nicht geredet zu werden, denn auf mancher Seite eines modernen sogenannten Dramas haben ja nur die Regiebemerkungen Satzbau, alles andre wird gestammelt und geächzt. Sittenberger gehört also nicht zu diesen Kunsttrichtern. Daß mit der bühnenmäßig geführten Handlung eine hinlänglich vertiefte Darstellung des Seelenlebens vereint werden kann, ist zweifellos, und daß es so sein solle, ist das Recht seiner Forderung. Es gehört zu seiner dramatischen Theorie, aus der noch einiges mit unmaßgeblichen Zwischenbemerkungen und Fragezeichen hervorgehoben sein mag.

Sittenberger nennt sich, wie wir sahen, einen Realisten, er ist jedenfalls ein gemäßigter, mit dem sich reden lassen wird. Das Drama soll individuelle Gestalten haben, aber es braucht nicht „auf typische Bedeutung ihrer Gebilde zu verzichten,“ „der Typus als solcher“ ist unbrauchbar für die Kunst, nicht aber der „typische Mensch,“ diesen darzustellen ist die „Erfüllung der Kunst.“ Die „rein typische Kunst,“ also die zu vermeidende, zeigt sich „in den Anfängen des Dramas bei allen Völkern.“ So faßt er auch das griechische Drama auf, es strebe dem „Realen“ zu, dieses werde aber nicht vollkommen erreicht. Dies mag im großen und ganzen richtig sein. Aber den Satz, daß dieses Verhalten der Griechen nicht auf einer künstlerischen Absicht, sondern auf einem Mangel an Können beruhe, halte ich für falsch. Die Griechen sind, wenn sie wollen, die größten Realisten, auch in Sittenbergers Sinne, aber die typische Gestaltung entspricht ihrem Kunstbedürfnis und beruht auch auf einem bewußten Willen. Der Beweis wäre nicht schwer zu führen. In der Renaissancebewegung, sagt Sittenberger, knüpften die Italiener an die Antike an, aber sie schritten in Wirklichkeit vorwärts, die neudeutsche Renaissance der Weimarer war hingegen ein Rückschritt, den wir ihnen nicht nachmachen sollen. Dies kann man mit den Einschränkungen, die Sittenberger selbst an Goethes *Götz* oder *Faust* macht, gelten lassen. Daß er Schillers „Darstellungsart,“ eben diese klassizistische, nicht für nachahmenswert hält, muß ebenfalls Zustimmung finden, die Literaturgeschichte steht, wenn man z. B. an Körner denkt, auf seiner Seite. Aber wenn er trotzdem Schillers Dramen noch Wirkung zugesteht und diese auf die „Genialität“ des Dichters zurückführt, so wäre darauf zu erwidern, daß eine strengere Analyse diesen etwas vagen Begriff recht oft durch jenen verlangten „Realismus“ ersetzen könnte und müßte. Sehr beachtenswert ist, was Sittenberger über die nach unsern heutigen Ansprüchen erforderliche Art, den Dialekt im Drama zu verwenden, sagt. Abgesehen von dem unverfälschten Dialekt einzelner Bühnenstücke, z. B. der Hauptmannschen Weber, giebt man gewöhnlich einen „Kompromißdialekt.“ Wie sieht dieser aus? Er kramt unverständlich in Außerlichkeiten, giebt einzelne Idiotismen neben Ausdrücken der Schriftsprache, behält zufällige Formen, die am schwersten verständlich sind, bei, giebt aber den volksmäßigen Ausdruck in der Syntax preis. Man soll gerade umgekehrt das Einzelne weglassen und den Ausdruck im ganzen umgestalten nach der Art, wie das Volk denkt und spricht, konkret, in Bildern und Gleichnissen, nach der sinnlichen Bedeutung der Worte. Abstrakte Denkweise in häuerlichen Dialekt wörtlich übersezt wäre geradezu lächerlich. Man sieht, der Realist entfernt sich in der That sehr weit von den modernen Naturburschen. Er trifft ganz mit Goethe überein, der es in seinem *Götz* ebenso gemacht hat, wie noch heute jeder Norddeutsche empfinden kann, wenn er zum erstenmale an den Mittelrhein kommt und die Menschen dort sprechen hört.

2

Was die Poesie ist und will, und was der Dichter, insbesondere der tragische, soll, wollen wir nun mit Berücksichtigung der in dem ersten Artikel besprochenen Werke von Bruchmann und Steiger zu ermitteln versuchen. Unansehbare, haarscharfe Definitionen giebt es nicht und wird es nicht geben, es kann sich immer nur um Verständigungen auf Grund der litteraturgeschichtlichen Thatfachen zwischen Menschen handeln, die über gewisse Voraussetzungen einig sind. Die Philosophen haben hier weniger genützt als solche Dichter, die zugleich über ihr Handwerk nachgedacht und sich geäußert haben, und die besten von ihnen haben sich über die nur annähernde Sicherheit und Brauchbarkeit ihrer Formulierungen nicht getäuscht. Unfre beiden Schriftsteller verfahren sehr verschieden. Bruchmann giebt auf Grund einer umfassenden Belesenheit ruhig und vorsichtig in einer gut getroffenen Auswahl von Ansichten sozusagen annähernde Werte und verzichtet darauf, das Lebendige in philosophische Kunstausdrücke einzuschließen, wir spüren in seinen Darlegungen noch etwas von dem warmen Hauche der poetischen Erzeugnisse, von denen sie handeln, und empfinden, daß da mit dem Verstande allein nichts auszurichten ist, und daraus ergiebt sich am Schluß etwas, was wir ungefähr so auch gewußt haben oder doch hätten wissen können, wenigstens spricht der Verfasser meistens so zu seinem Leser, daß dieser meint, die Gedanken seien auch mit sein Eigentum. Steiger hingegen hat Hegel wieder entdeckt und läßt Ich und Nicht-Ich, gegensätzliche Pole und Dreiklänge spielen, Kreise sich schließen, Empfindungen und Begriffe ausgehen, einmünden und zu sich selber zurückkehren, und wenn sich unfre Augen an dies Feuerwerk gewöhnt haben, so haben wir auch schon die Grundlinien einer neuen, dem Naturalismus der Modernen auf den Leib geschnittenen Kunstlehre in uns aufgenommen, die wir uns etwas näher ansehen müssen. Aber vorher wollen wir aus dem in Bruchmanns Werke verarbeiteten historischen Material einiges zusammenstellen, was uns als Stab und Stecken dienen mag.

Wenn auch die Poesie nicht zum Zweck der Nachahmung entstanden ist, wie die Griechen, z. B. Aristoteles meinten, so haftet ihr doch natürlich häufig der Charakter der Nachahmung an. Die Poesie entspringt einem Ausdrucksbedürfnis, einer Empfindung, einer Steigerung des gewöhnlichen Empfindens, die sie auch bei andern bewirken will. Der Dichter will sich aussprechen, einen Stimmungsüberschuß los werden; damit er auf andre wirken könne, muß er diese Steigerung in einer auf andre Eindruck machenden Weise ausdrücken, durch Auswahl seines Themas und durch eine von der gewöhnlichen abweichende schmückende oder charakteristische Redeweise. Die Natur wird z. B. durch Menschlichkeit gesteigert (Personifikation), der Mensch in seiner Erscheinung oder Wirksamkeit erhöht. Dabei kann der Ausdruck höchst einfach sein. In Goethes Über allen Gipfeln oder in den Versen des Faust: Wenn über

uns im blauen Raum verloren usw., in Wer nie sein Brot mit Thränen aß haben wir keine Metapher, lauter empirische Dinge, herrlichste Poesie bei vollkommenem Realismus, eine Steigerung des Gewöhnlichen, die jedem zum Bewußtsein kommt. Die „Nachahmung“ ist nicht Zweck, aber wenn der Empfindungs Ausdruck sich nicht an etwas reales, dem andern bekanntes angeschlossen, könnte doch die Empfindung diesem nicht zum Bewußtsein kommen, und hierauf kommt es doch für alle Poesie an, nicht allein auf das, was der Dichter selbst empfunden hat. Weil die Menschen bisweilen etwas anderes als bloße Erfahrung wollen, so gehen die Dichter darüber hinaus in Phantasie und schönem Schein. Es giebt eine Schönheit, wenn wir sie auch nicht definiren können. Die Kunst soll im ganzen naturwahr sein, aber sie bleibt nicht bei der strengen Realistik, sie stellt auch dar, was unmöglich ist und nie Gegenstand der Anschauung war, aber sie soll sich der realen Mittel so bedienen, daß das Erscheinende die Täuschung hervorbringt, als sei es wirklich. Wenn das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit so mächtig ist, so könnte man vielleicht Schillers tiefe Einteilung der Poesie behalten: der naive Dichter stellt die Wirklichkeit dar, der sentimentalische das Ideal, satirisch oder elegisch (idyllisch). Aber nicht alle Dichter tragen dies „Rousseauisch gefärbte Schema“ in sich, und wenn Schiller außerdem will, daß der Dichter nicht die wirkliche, sondern die wahre Natur darstellen soll, so paßt das am wenigsten für unsre jetzige „Thatsachenwut.“ Auch in die drei großen Kategorien Lyrik, Epos, Drama läßt sich ja nicht alle Poesie streng einordnen, aber man behält sie dennoch bei. Vieles ist unbestimmt: die dialogische Form macht noch kein Drama, wie man an Platons Dialogen sieht; diese exponiren Gedanken, jenes Handlungen.

Hier brechen wir zunächst diese Betrachtungen ab. Sie sollten nur Bruchmanns Art und Weise veranschaulichen. Wer sich viel mit Poesie und Kunst beschäftigt, empfindet immer deutlicher: mit Beweisführung und absprechender Gesetzgebung kommt man da nicht weit, es ist schon viel, wenn man mit Worten ungefähr die Sache trifft. Die strengen Philosophen begnügen sich ja damit nicht, aber höchst lehrreich ist dafür das Verhalten eines so kunstverständigen und poetisch angelegten Mannes wie Wischer: der vielfach dekretirende Ton seiner ursprünglichen Ästhetik hat sich in der jetzt nach seinem Tode erschienenen Bearbeitung in ein abwägendes Betrachten der geschichtlich vorliegenden Thatsachen umgesetzt. Man wird ja im Alter klüger, und Klugheit ist bescheiden.

Hören wir nun Steigers Kunstlehre für die Modernen. Am Bache sitzt ein zerlumpter Hirtenknabe. Ihm wird weh ums Herz, er weiß nicht, warum. Da schnitzt er sich eine Flöte und bläst darauf sehnsüchtige Töne in den taufrischen Morgen hinaus, er macht nur eine kleine Anleihe bei der Natur und bedient sich der Frühlingsherrlichkeit, die er mit allen fünf Sinnen in sich aufgenommen hat, um seine Gefühle loszuwerden. Er ist der schaffende

Künstler! Was heißt das anders, als daß Stimmung nicht nur Ursache, sondern auch der eigentliche Lebensgehalt des künstlerischen Schaffens ist, und daß alle Thorheiten, die seit Aristoteles über die Kunst als Nachahmung der Wirklichkeit geredet worden sind, auf dem Mißverständnis beruhen, als sei dem Künstler darum zu thun, was die Natur mustergiltig vorgebildet hat, noch einmal kleinlich und unzulänglich nachzustammeln! Da hätten wirs also: der Hirtenknabe ist der Künstler und das Paradigma, aus dem man die Regeln der Kunstlehre einfach abstrahirt. Ja, wenn die Sache so einfach wäre! Wir könnten den Hirtenknaben mit einem einzigen schlichten, beinahe trivialen Satz Bruchmanns ganz außer Funktion setzen: „Natürlich darf man nicht vergessen, daß sich die Anfänge der Poesie von ihrer Blüte unterscheiden müssen; was der Botokude singt, wird uns nicht sehr poetisch vorkommen,“ der Botokude wäre dann ungefähr der Hirtenknabe, aber wir wollen Steiger etwas tiefer in seine eigne Theorie folgen. Ob bei dieser Entäußerung der Stimmung der Architekt, so etwa sagt er, und der Musiker außer dem Rohstoff, der dort sicht- und tastbar, hier bloß hörbar ist, so gut wie nichts aus der äußern Natur entlehnen, ob der Bildhauer die farblose Körperlichkeit der Dinge, der Maler ihren farbigen Flächenschein benutzt, ob der Dichter mittels der durch das Wort entfesselten Phantasie die ganze Außen- und Innenwelt an sich reißt: eins ist klar, alles das ist nur der sinnliche Niederschlag ihrer künstlerischen Stimmung. Möglich, daß sie, um ihre Gefühle auf den Betrachter oder Hörer genau so zu übertragen, jene Stoffe gebrauchen müssen, für sie sind die Stoffe nur das Mittel, und ihre Stimmung muß ihnen erst das künstlerische Leben geben. Steiger merkt also nicht, daß er mit dieser mehr als „möglichen“ Voraussetzung seiner ganzen Theorie bereits das Urteil gesprochen hat. Oder müssen wirs ihm noch mit seinen eignen schöngewählten Beispielen beweisen? Der Leser folge einer kurzen Betrachtung eines wirklich poetisch geschriebnen Kapitels: Die Welt als Ich. Adam erblickt die schlummernde Eva, sein Herz schwilt in Sehnsucht und Liebe, er kann nicht anders, er muß es sich laut vorsagen, wie schön sie ist, er ruft es den Tieren des Waldes, den Wolken und Winden zu, wie lieb er sie hat usw. So wird Adam der erste Lyriker. Nach Jahren, als Cain und Abel auf die Freite gehen, erzählt ihnen der Vater die ganze Geschichte seiner Liebe, wie er sie zuerst geküßt habe usw., nun wird er der erste Epiker. Und als er dann den Söhnen auf ihr Bitten alles, was er ihnen eben erzählt, in Worten, Geberden und Mienen leibhaftig vormacht, ist er der erste Dramatiker geworden. Aber wo steckt denn, fährt Steiger fort, das Geheimnis dieses erstaunlichen Erfolgs? Der Leser kann sich ja denken, ohne daß wir Steigers kunstvolle Schilderung weiter ausziehen. Er meint: Was in der Erzählung nur ein Phantasiebild war, jetzt ist es sinnliche Wahrnehmung eines Gegenwärtigen geworden, dadurch daß Adam als lebendiger Mensch vor seine Söhne tritt, vor ihren

Augen steht und geht, redet und schweigt, umarmt und küßt! Ja, ist denn nun aber das, was Adam wenigstens als Epiker und Dramatiker that, Nachahmung oder nicht? und hätten seine Söhne denselben Eindruck gehabt, wenn Adam, anstatt sich an die Wirklichkeit zu halten, ihnen einfach etwas vorgejodelt oder vorgetanzt hätte, wodurch er ja seiner „Stimmung“ sich genau so vollständig hätte entladen können? Nun können wirs kurz machen. Der Lehrsatz, daß es einzig und allein auf die Stimmung ankomme, daß sie nicht bloß Triebfeder (was ja keiner leugnen will), sondern auch Inhalt der Kunst sei, ist ja für die Modernen, die ächzenden und achzenden Dichter oder die krügelnden und fleckenden Maler ungemein bequem, suggestiv könnte man sagen. Aber den „andern,“ dem Publikum, für das doch die Kunst bestimmt ist, liegt an der Stimmung, die der Künstler gehabt haben muß, verzweifelt wenig, es will sie selbst haben, es fragt nach dem, was ist, nach einem Verhältnis des Kunstwerks zu der Erfahrung, der Natur, dem Stoffe, und zur Bezeichnung dieses Verhältnisses steht der Sprache kein anderer Begriff zu Gebote als der des Nachahmens, womit selbstverständlich unendliche Verschiedenheiten der Art und des Grades bezeichnet werden können. Wenn z. B. L. von Hofmann oder Franz Stuck durch ein paar bunte Farbensflecke einige dunkle Striche ziehen und das Waldsee oder Abendfrieden nennen, so haben wir vielleicht kein Recht, an der subjektiven Aufrichtigkeit ihrer künstlerischen Stimmung zu zweifeln, denn auch zeichnende Kinder und Primitive meinen ja bestimmte Gegenstände darzustellen. Damit aber von allen Übrigen diese Gegenstände für Bäume, Wasser oder Himmel gehalten werden, müssen sie in einer unserm Wirklichkeitsbedürfnis entsprechenden Weise der Natur angenähert sein. Das ist so gewiß, wie daß ein Pusterohr nur dann ein Pusterohr ist, wenn es ein Loch hat.

Dieser Grundsatz von der Stimmung als Inhalt des Kunstschaffens ist also praktisch wertlos, und da er falsch ist, auch als Gedankenspiel ohne weiteres Interesse. Wir wollen nun einige von Steigers Ausführungen, die manchen zusagen werden, an uns vorüberziehen lassen. Musik sei ganz innerlich und unsinnlich, sie stehe den bildenden Künsten wie Ich und Nicht-Ich in schroffstem Gegensatz gegenüber, beide seien in einer Persönlichkeit unvereinbar. Hier hat die kenntnislose Konstruktion alle historische Erfahrung übersprungen, der Verfasser weiß also nichts von den zahlreichen musikalischen Malern der italienischen Renaissance und der neuern Zeit. Hat er auch nie die Bekanntschaft eines Malers gemacht, der ein Instrument spielte und sang? Mit größerem Rechte könnte man vielleicht sagen: Musik und Malerei gehören zusammen, oder kennt Steiger keine holländischen Bilder? Nach ihm soll der Architekt die ganze Außenwelt seiner Kunst dem Ich entnehmen; Statik, Mechanik, naturnachahmendes Ornament scheinen ihm also ganz unbekannte Größen zu sein. Anstatt zu jammern, daß heutzutage die Steine ein buntscheckiges Klauer-

welsch reden, beobachtet er „das stille Werden der Dinge, die langsam aber sicher eine neue Blütezeit der Baukunst vorbereiten. Wir warten alle auf den Meister, der das Eisen reden lehrt.“ Wir ebenfalls, aber bis jetzt vergeblich. Wir wollen ihm aber auf das Gebiet der bildenden Kunst nicht weiter folgen, er hat von ihr flüchtige Eindrücke aufgenommen und verarbeitet sie zu den seltsamsten Schilderungen, in denen alles durcheinander wirbelt, was zu ordnen und zurechtzustellen viel mehr Worte fordern würde, als der Leser Geduld hätte, sie anzuhören. Man darf annehmen, daß sich auch die Modernen, für die der Verfasser schreibt, über diese Dinge an sich, wenn darnach ihr Sinn steht, lieber aus andern Büchern unterrichten werden. Aber er will daraus auch die neue Zeit, die nächste Zukunft verstehen lehren, und dieser Lektion müssen wir allerdings noch geduldig standhalten. Man nannte das früher Philosophie der Geschichte.

(Schluß folgt)



Ein Neulutheraner



ie erfrischend wirkt doch eine geschlossene, sich selbst klare, kräftige und vollkommen aufrichtige Persönlichkeit! Wenn man auch ihre Welt- und Lebensauffassung nicht teilt, vielleicht sogar bekämpfen muß, und ganz andern Zielen zustrebt als sie, hat man doch seine Freude an ihr. Eine solche Persönlichkeit ist der dem Namen nach unbekannte deutsche Geistliche in Nordamerika, dessen Aufzeichnungen V. Rymarski unter dem Titel: Ephemeriden des Iseh Schachefeth. Aus dem Tagebuch eines Einsamen ausgewählt, vorm Jahre bei C. Bertelsmann in Gütersloh in zwei Bänden herausgegeben hat. Iseh Schachefeth heißt Mann der Schwindsucht. Was bei diesem Namen zu denken sei, will der Herausgeber der Einbildungskraft des Lesers zu erraten überlassen. Aus den eingestreuten Gedichten sieht man, daß ihm seine heißgeliebte junge Frau gestorben ist,*) und zwar, wie es scheint, in Deutschland, als er

*) Die Gedichte sind nicht durchweg tadellos in der Form, aber als Ausdruck starker und echter Empfindung wirkliche Poesie. Wohl die meisten, darunter sehr rührende und ergreifende, sind dem Andenken der Gattin gewidmet. Das folgende mag seiner Originalität wegen als Probe hier stehen, obgleich ich es nicht gerade für das schönste halte.

Bescheidner Geschmack

Man lobt des Lieben, Schönen viel auf Erden,
Es wird so manchem manches teuer werden.