



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Lesen, Schreiben und Sprechen

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

zutreten.“ Nebenbei bemerkt, teilte dieses militärische Fachblatt seinen gläubigen Lesern mit, daß die Schiet Furt, wo die Hauptkolonne Bullers (diesmal die rechte) zunächst über den Tugela gelangte, auf den Karten nicht verzeichnet sei. Das Gegenteil ist der Fall. Oder sollte der Br. A. noch schlechtere — englische — Kriegskarten haben als der Schreiber dieser Zeilen?

(Fortsetzung folgt)



Lesen, Schreiben und Sprechen



rei Bücher über den Wert des Lesens für weitere Zwecke der Bildung liegen vor mir, ein deutsches, ein französisches und ein englisches; sie sind aus einer größern Sammlung nach öfter wiederholter Sichtung als letzter Rest zurückgeblieben. Aus den übrigen ließ sich nichts lernen, und die meisten enthielten sogar viel Verkehrtes. Davon zu reden, würde also keinem nützlich sein.

Von dem Druckwerk nicht als Unterhaltungsgegenstand, sondern als Quelle der Bildung handelt der Grazer Germanist Schönbach und zwar mit Beschränkung auf unsre neuste Litteratur, in einem zuerst vor zwölf Jahren erschienenen Buche, das inzwischen in seiner sechsten Auflage beim zehnten bis zwölften Tausend angelangt ist (Über Lesen und Bildung, Graz, Leuschner und Lubensky). Ein schmaler Erfolg für die Qualität des Werkes und kein günstiges Zeugnis für das Bildungsbedürfnis der Leservelt! Was Bücher wirken können, lehrt Emersons Beispiel. Er verbrachte sein Leben in einer kleinen Stadt in der Nähe von Boston, umgeben von der freien Natur und von seiner Bibliothek, und wenn er von da aus die große Welt betrat, z. B. auf einer zweimaligen Reise nach Europa, so zeigte sie ihm nichts neues, denn er kannte schon alles aus seinen Büchern. Schönbachs sechste Auflage ist stark erweitert. Ein Kapitel über die jüngsten Richtungen ist hinzugekommen; noch nie in seinem Leben, gesteht uns der Verfasser, habe er sich in einer so bedenklichen Gesellschaft von Büchern befunden wie damals, als er es ausarbeitete. Aber die Selbstüberwindung hat sich gelohnt. Man muß sagen, daß er jetzt den besten Überblick über die zeitgenössische deutsche Litteratur giebt, nicht so einseitig wie Nordau, eingehender und kritischer als Bartels. Gut sind dabei immer die ältern Zusammenhänge berührt, z. B. in dem neu hinzugekommenen Kapitel die als Vorfahren angerufenen Romantiker; die Gegenwart ist so ernsthaft und so wissenschaftlich behandelt, wie sie es nur verlangen konnte. Schönbach findet, daß das Gefühl für die Form in Dichtung und Prosa verloren gegangen ist, sodaß sich der Leser jede Nachlässigkeit und sogar wirkliche

Fehler des Stils gefallen läßt. Dichter, die keine ordentlichen Verse machen können, ergießen sich in freien Rhythmen, und die Technik unsrer Erzähler ist so unvollkommen, daß der deutsche Roman in der Weltliteratur die allerletzte Stelle einnimmt. Gut zu schreiben, ja nur korrekt, ist viel schwerer, als die meisten jungen Erzähler glauben; ihnen verdirbt den Stil ihre Eilfertigkeit und der Hochmut, der ohne Sprachgefühl jede dumme Phrase für Inspiration ausgiebt. Darum stellt Schönbach Gottfried Keller so hoch — „den größten deutschen Dichter in der zweiten Hälfte unsers Jahrhunderts“ —, der auch das Geringste in der Kunst nicht verschmäht, auf Unebenheiten der Sprache, hart zusammenstoßende Konsonanten, eintönige Vokale und ungelentken Satzbau Jagd macht.

Des Verfassers Kritik ruht auf einer so schweren Menge von Kenntnissen, daß es den Betroffenen nicht möglich sein wird, wider den Stachel zu löcken. Er hat auch ein Auge für die bildende Kunst, und aus ihrer Vergleichung mit der redenden zieht er mancherlei artige Anwendungen. Der Dichter soll nicht natürlicher sein wollen als die Natur, die in unsre Sinne eingeht, wie es thöricht ist, wenn die Maler mit Hilfe der Augenblicksphotographie dem Beschauer Bewegungen aufzwingen, die kein natürliches Auge wahrnimmt; unsre Sinne sind für uns die Grundlage der Künste und nicht die *camera obscura*. Von hier aus wendet er sich gegen das wissenschaftlich genaue Aufzählen der Einzelheiten in dem naturalistischen Roman, was ihn aber nicht hindert, an einer andern Stelle Hauptmanns Fuhrmann Henschel zu dem Besten zu rechnen, was unsre Zeit hervorgebracht hat. Man kann ihn überhaupt nicht engherzig nennen; so sucht er z. B. bei Sudermann alles nach Möglichkeit zum Besten zu kehren, und immer wieder hebt er hervor, daß er zu schreiben versteht, was die Jüngern, die ihn anzugreifen pflegen, meistens nicht können. Viel Eigentümliches enthält ein Kapitel über Ibsen, der hoch gestellt und als das Gewissen unsrer Gesellschaft aufgefaßt wird; mir sind die Bemerkungen über seine mit der isländischen Saga zusammenhängende Sprach- und Stilkunst einleuchtender gewesen. Gut sind Schönbachs Gedanken über den Künstlergrundsatz *l'art pour l'art*. Man kann, meint er, namentlich einem Großstadtpublikum durch Suggestion und Zeitungskritik alles Mögliche beibringen, sodaß es schließlich Flecke für Figuren und eine Farbensammlung für ein Bild hält. Aber zu einem Kunstwerk gehört doch, daß es von Menschen mit normalen Sinnen und einem gewissen Bildungsgrade verstanden und genossen werden könne, „eine gewisse Fähigkeit allgemeiner Geltung,“ die die Kunst für die Künstler nicht zu haben braucht. „Man könnte sich denken, daß für die Köche Speisen zubereitet würden, deren Reize den durch beständiges Kosten stumpf gewordenen Gaumen noch zu kitzeln vermöchten; diese würde dann kaum jemand anders genießen wollen.“ So denkt er auch über die „Poesie für Dichter“; das gebe kleine Intimitäten, aber keine wirksame Kunst, nicht Gedichte, sondern nach August Wilhelm Schlegel bloße Einbildungen von Gedichten.

Mit dem Grundsatz *Part pour Part* hängt ein zweites Zeitgebilde eng zusammen: die Kunst soll das ganze Leben durchdringen, gewissermaßen stilisieren, was zunächst für die schaffenden Künstler und ihre Stellung sehr wertvoll sein würde. Auch manche Kunstschriftsteller predigen ja so, als hätten wir keine nähern Bedürfnisse, und rechnen alles Kunstinteresse ihrer Zeitgenossen noch für gar nichts. So lange aber Brot und Fleisch für Geld gekauft werden müssen, meint mit Recht der Verfasser, wird es außer den vielfachen Millionen niemand möglich sein, das Leben anders als in einzelnen hohen Augenblicken zur Kunst umzubilden. Eine solche Kunstwirtschaft würde aber auch zum völligen Bankrott führen; fortschreitende Verfeinerung und Genußsucht würden bald alle Kräfte geschwächt haben, die zur Verteidigung jeder menschlichen Kultur nötig sind.

Die echte Dichtung ist das Dauerhafteste, beständiger als die vornehmsten Wissenschaften, die sich immer verändern. Diese Dichtung kann, wie Schönbach anderwärts im Anschluß an eine Definition Jakob Grimms („das Leben selbst, gefaßt in Reinheit und gehalten im Zauber der Sprache“) bemerkt, nie etwas anderes darstellen als „ein Ideal des Lebens, eine höhere Stufe, von der aus gesehen die Dinge der Welt in einer großen Ordnung zusammenhängen.“ Nun meint er an einer dritten Stelle, die Menschen seien heute durch die Leserei der unbedeutendsten Belletristik so träge geworden, daß sie den Vers als unangenehmes Hindernis empfänden; darum müßten Lyrik und Epos verkümmern, und alles schließe in den Roman um. Hiergegen ist zu erinnern, daß doch zunächst die Dichter mit Versen, die nicht als Hindernis empfunden werden, den Anfang machen müßten. Scheffel hat seiner Zeit jeder gern gelesen, und das war noch nicht die höchste Gattung der Poesie. Rosegger dagegen wäre gewiß nicht der glückliche Verfasser von einundvierzig Bänden und der fruchtbarste Schriftsteller der Gegenwart (S. 190) geworden, wenn er, anstatt Erzählungen zu schreiben, bei den Poesien, von denen er ausging, geblieben wäre. Ich habe schon oft ausgesprochen, daß es doch nicht zu verwundern sein würde, wenn eine Zeit, die so Ungeheures auf ganz andern Gebieten leistet, plötzlich einmal keine Dichter mehr hervorbringen wollte. Das ist dann aber noch lange kein zureichender Grund für den Verfall der schönen Litteratur überhaupt. Gute Prosa wird keinem im Traume beschert, sie fordert viel Arbeit, und daran fehlt es in den meisten Fällen, wo das Talent lange ausreicht.

Wie viel man lesen soll, was und wie, z. B. nicht ohne Merkbuch, wie auch Hilty rät, und noch vieles andre findet man verständig erörtert. Als Haupteindruck wird auf den Leser die Sicherheit und die Tiefe des Wissens wirken. Eine solche Belesenheit ist staunenswert. Der Verfasser hat zugleich seine frühern kleinern Schriften erscheinen lassen (Gesammelte Aufsätze zur neuern Litteratur); etwa die Hälfte davon handelt über amerikanische Prosalitteratur, in deren Kenntniß es nicht viele Deutsche mit ihm werden aufnehmen können. Seine Schätzung von Emerson und Hawthorne geht mir

viel zu weit — Schönbach ist eben überhaupt eine Natur, die anerkennt, solange es nur irgend möglich ist —, aber seine Behandlung ist immer belehrend und dabei höchst unterhaltend. Die Kapitel über Cooper und den amerikanischen Roman der Gegenwart würde außer ihm kaum jemand so geschrieben haben; die wegen mancher Einzelheiten lesenswerten Aufsätze zur Litteratur Deutschlands und Oesterreichs hätten andre auch schreiben können. Dem ersten Buch, das in jedem Falle das bedeutendere ist, hat der Verfasser Listen empfehlenswerter Bücher auf 25 Seiten angeschlossen, zu denen er sagt: „Darum verzichte ich gern auf die mir an sich ganz unmögliche Vollständigkeit, bekenne, daß mir gewiß vieles Gute und Lesenswerte entgangen ist, und bin zufrieden, wofern nur das Aufgenommene sich als brauchbar bewährt.“ Das erste und zweite wird kein Verständiger bemängeln. Was das dritte betrifft, so begreife ich nicht, wie ein Mann von seinem Urteil und Geschmack in diesen wiederholt geprüften Verzeichnissen so viel geringes Zeug (der Ausdruck ist kaum stark genug) hat stehen lassen, wo er auf jeder Seite hätte streichen können.

Guter, korrekter und dabei treffender Prosa Ausdruck, den unsre Schriftsteller so oft vermissen lassen, ist für einen Franzosen, der für etwas gelten will, noch keine Tugend, sondern ein unerläßliches Erfordernis. Er hat vor den unsern voraus, daß er auf eine lange Reihe von Mustern zurückgeht, nach denen er sich bilden kann, während unsre moderne Prosa höchstens hundertfünfzig Jahre alt ist. Aber die Menge thut es nicht; das Entscheidende ist, daß der deutsche Geist der Regel widerstrebt, und daß der unreife Schriftsteller jeden Einfall für eine Eingebung nimmt. Wo sind heute die Grenzen zwischen Poesie und Prosa, die Lessing mit Mühe gesteckt hat? Die freien Rhythmen unsrer Modernen sind meistens keine Dichtung, sondern ein wohlfeiles Surrogat dafür, und ihre impressionistische Prosa taumelt so absichtlich in das Reich der Poesie hinüber, daß sie es sich manchmal sogar noch durch die Art des Druckes bescheinigen läßt, in der das Sakrudiment für sich erscheint, wie eine Verszeile. Eine neuerlich erschienene „Poetik“ eines Universitätsprofessors (dessen Name nichts zur Sache thut) erteilt uns am Schluß die erbauliche Belehrung, daß die Antithesen und Wiederholungen in Lessings Prosadialog aus der poetischen Harmonie, die sich in Versmaß und Reim ausspreche, hervorgegangen seien. Wenn also in Minna von Barnhelm Just dem Wirt eine Standrede hält, ihm darin dreimal sagt: „Herr Wirt, er ist doch ein Grobian,“ und dann schließt mit den Worten: „Pfiu, Herr Wirt, so guten Danziger zu haben und so schlechte Mores!“ so lehrt darüber unser Professor, das sei nichts andres, als wenn auf mehrere Stollen der Abgesang folgte. — Was hätte wohl Lessing selbst zu solcher Verklozung seiner Stilmittel gesagt!

In Frankreich erscheinen bisweilen kleine Bücher über den Prosastil, aus denen auch wir manches lernen können, denn die Grundregeln des Ausdrucks gelten für alle Kultursprachen, sonst könnten wir ja z. B. das Lateinische gestrost den Philologen überlassen — Lehrbücher, die aber nicht pedantisch ge-

geschrieben sind, sondern fein und unterhaltend, sodaß schon die bloße Lektüre ein Vergnügen ist. Ein solches ist *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* von Antoine Albalat (Paris, Armand Colin et Cie). Es will ein rein praktisches Buch sein (wie es noch keins gebe, sagt der Verfasser in der Vorrede), das mit Umgehung der veralteten Rhetorik und ihrer unfruchtbaren Klassifizierungen den ehemaligen *prisonniers de la rhétorique de collège* zeigt, wie jemand bei mäßiger Anlage zu einem eignen Stil kommen könne. Sein Gegenstand ist der einfache, natürliche, frische Ausdruck, der mühelos entstanden scheint und doch tiefes Studium voraussetzt; er läßt sich nach des Verfassers Überzeugung lehren, und das geschieht nun mit Anwendung auf die zwei Arten, die für das heutige Leben am wichtigsten sind, die Erzählung und die in ihrer Vollenendung dem Porträt nahekommende Beschreibung.

Der Schriftsteller soll den Eindruck einer Sache so geben, wie die Natur selbst, er muß also nach der Natur arbeiten und darf zunächst, um nur das Relief herauszubekommen, sich auch nicht scheuen, es roh und derb auszudrücken. Dann erst kommt die Rücksicht auf die Schönheit, die Harmonie, die für sich allein den Stil, der keinen kräftigen Inhalt hätte, nur noch fader machen würde. Das wird ungefähr Albalats Leitsatz sein. Er ist aber keineswegs ein Naturalist, sein höchstes Muster ist Homer, und ihm, dessen Beschreibung beinahe die Sache selbst sei, widmet er ein ganzes Kapitel; ebensowenig ist er ein Anhänger des modernen Realismus, aber man soll seiner Ansicht nach von ihm nehmen, was taugt. Die beiden Goncourt, Zola und andre haben die Satzbindung aufgegeben und reihen in Partizipien und Zwischensätzen lauter Einzelheiten aneinander; was sollte daraus werden, wenn jemand das nachahmte? Diese Schulrichtung mit ihrem beschreibenden Impressionismus zerstört Rede und Stil. Eine gute Periode nach klassischer Art ist schwerer, aber auch verdienstlicher, denn sie kann alles ausdrücken, was die moderne Beschreibung erstrebt, und sie hat außerdem noch einen ästhetischen Formwert. Der Verfasser will nicht auf ein bestimmtes Muster verpflichten, jeder mag womöglich alle kennen lernen und wählen, aber eine Form, sagt er, ist unerläßlich für jeden, der gut schreiben lernen will, sie ist allgemein und zeigt überall ihren Einfluß, es ist die logische, akademische Fügung, deren sich die Klassiker bedient haben. Diese großen Stilisten hätten alle abgebrauchten Phrasen gemieden und ihre Gegenstände mit frischen Augen angesehen, und wer so originell schreiben wolle, wie es ihm nach seiner Anlage möglich sei, der könne diese Kunst von ihnen bis zu einem hohen Grade lernen, ohne in Nachahmung zu verfallen. Manche Autoren würden in dieser Hinsicht wenig Nutzen bringen, der unerreichbare Lafontaine, der vornehm steife Boileau, Molière mit seinem tausendfältigen Inhalt und der unnahbare Corneille. Er selbst schlägt vor Montaigne, Bossuet, Rousseau, Chateaubriand, den Vater der Beschreibung, und von den Neuern Flaubert, einen der letzten, der der Architektur der Rede ihr Recht gegeben hätte, und der, wie man weiß, ungeheure Mühe auf sein Schreiben verwandte; gelegentlich weist er auf Daudet hin,

die lettres de mon moulin verdienten, ein Schullesebuch zu werden. Auch Fénelon gehört noch zu seinen Klassikern, er schreibt rein, aber er hat schon z. B. in seinem Telemach zu viel Trivialitäten. Das wahre Relief hat Bossuet, der ungefucht das Material darbietet zu einer Sammlung von Redewendungen, die das Gegenteil von banal sind. Voller Banalitäten, ganz style eliché schreibt dagegen trotz ihres lebhaften Geistes George Sand. Schon frühere haben ihr die Vorliebe für verbrauchte Bilder vorgeworfen; der Verfasser korrigiert zur Belehrung seiner Leser Proben von ihr und einigen andern Schriftstellern, ihrem Freunde Jules Sandeau, Thiers und Mérimée, mit dem Bemerkten, daß man das nicht mit allen z. B. nicht mit Pascal oder la Bruyère so machen könne.

Albalat ist im Grunde seiner Seele Klassiker, wie es jeder gut schreibende Franzose sein muß; die Sprünge der Modernen werden drüben bei weitem nicht so bewundert wie bei uns. Wie einsichtig er über sie urteilt, mag eine kleine Probe aus dem Kapitel élocution veranschaulichen; es ist vom ersten und vom zweiten Wurf und vom Korrigieren die Rede, dann folgt ein Kapitel über Änderungen und den dritten Wurf. „Es giebt sicher Schriftsteller, die wenig oder gar nicht korrigieren. Zola könnte nicht alle Jahre einen Band von fünfhundert Seiten schreiben, wenn er seine Wendungen aufs neue vornähme. Der Romanschreiber Balzac korrigierte seinen Stil nur auf den Druckfahnen, und Stendhal bemühte sich immer seine tiefste Verachtung gegen alle litterarische Formarbeit kund zu geben. Man kann sich darüber seine Gedanken machen. Sicher ist, daß, wenn Balzac uns zwei oder drei formvollendete Bücher wie Flauberts Madame Bovary geschrieben hätte, er heute ebenso berühmt wäre wie mit den fünfzig, die er uns hinterlassen hat. La Bruyère hat uns einen Band geschrieben, der länger leben wird als alle Zolas. Übrigens darf es in einem Buche über die Kunst zu schreiben wohl ausgesprochen werden, daß man keineswegs zu schreiben braucht wie Balzac, und daß man auch noch besser schreiben kann als Zola oder Stendhal. Den Stil soll man bei den großen Meistern der Form lernen, die im Schweisse ihres Angesichts gearbeitet und immer aufs neue an sich verbessert haben. Gegen diesen Satz läßt sich gewiß nichts einwenden.“ In lebendiger Methode mit einer Menge von Beispielen zeigt Albalat den Unterschied der frischen, eigentümlichen und der verbrauchten Ausdrucksweise, des Omnibusstils. Diesen kennzeichnen nicht etwa einfache, gewöhnliche, oft gebrauchte Ausdrücke, sondern solche, die man durch einfachere ersetzen kann, ja ersetzen muß, weil diese noch einfacheren die einzig wahren sind, die man immer wieder anwenden muß, und hätte man sie tausendmal gebraucht; für „es regnet“ wird man niemals etwas andres sagen als „es regnet.“ Lamartines hereditäre Schilderung seiner verstorbenen Mutter ist farblos, ganz Klischee, warum? weil sie nur aussagt, was dieser Frau mit vielen andern gemeinsam, nichts was ihr ausschließlich eigen ist; dies hätte anders ausgedrückt, vielleicht auch schon anders wahrgenommen werden müssen.

Zu einer guten Erzählung oder Beschreibung ist nicht erforderlich, daß

der Inhalt erlebt oder der Gegenstand gesehen sei. Albalat giebt zwei schauerlich schöne Schilderungen von einem Manne, der im afrikanischen Wüstenlande schrittweise versinkt, und von einem Häuptling auf Sumatra, der von den Feinden seines Stammes gefangen genommen und in einen Schlamnteich gesteckt wird, um langsam darin zu ersticken; sie geben dem Eindruck nach die volle Wirklichkeit mit allem täuschenden Detail, und doch haben die beiden Schriftsteller nichts ähnliches selbst wahrgenommen. Was erleben andererseits oft Menschen, die nicht imstande sind, den einfachsten Bericht darüber zu erstatten! Die Kunst des Schriftstellers besteht also darin, daß er sich eine Sache so lebendig vorstellt, als hätte er sie vor sich, und daß er dann den dieser Vorstellung möglichst nahekommenen Ausdruck findet. Das wahre Gedächtnis besteht ja auch nicht darin, daß man sich an alles erinnert, sondern daß man weiß, wo die Dinge zu finden sind; wäre es zuverlässig, so brauchte man keine Gelehrten mehr.

Außer seinen Grundbedingungen macht der gute Stil noch äußerliche Forderungen (concision, harmonie). Aus den betreffenden Kapiteln interessiert uns vielleicht folgendes. Jede Häufung, jedes Zuviel ist schlimmer als ein scheinbares Zuwenig, eine Kunst, die einen Augenblick des Nachdenkens fordert. Dieser Satz hat für uns ebensolche Geltung, denn jede Schreibweise läßt sich eher ertragen als die breite Geschwägigkeit. Man soll ferner nicht dieselben Ausdrücke innerhalb kurzer Zwischenräume wiederholen, abgesehen von den mancherlei unvermeidlichen kleinen Worten, die keine Synonymen haben; Chateaubriand und Flaubert in seiner letzten Periode waren darin so streng, daß sie nicht zweimal dasselbe Wort auf einer Seite duldeten. Der Verfasser entscheidet nach meinem Gefühl richtig, man solle die Wiederholung zu vermeiden suchen, wenn sie auffallend und lästig ist, weil sie dann als Nachlässigkeit empfunden wird, man solle sie sich erlauben, wenn durch ein andres etwa schwächeres Wort der Sinn verändert werden würde (dies ist schon Pascals Meinung); in der Antithese hat die absichtliche Wiederholung selbstverständlich ihr besondres Recht. In Deutschland halten manche Stilisten diese Beschränkung der Wortwahl für pedantisch. Aber wie leicht kann man sich einen kleinen Zwang auflegen, und wohin käme man, wenn jeder, um sich das Besinnen zu ersparen, seinen Wortschatz immer mehr einengte? In Frankreich giebt es Schriftsteller, die sich auf die Wiederholung sogar etwas zu gute thun. Über den Lauteffekt aufeinanderstoßender hartklingender Konsonanten, gleichlautender Vokale, gleicher oder ähnlich lautender Silben urteilt der Verfasser so, wie sich auch ein sorgfältiger deutscher Schriftsteller, wenn er einmal etwas recht gutes schreiben wollte, verhalten würde. Es giebt ja Verbindungen, die so scheußlich klingen, daß es auch ein rohes Ohr empfindet. Wird aber das zugegeben, so muß der anspruchsvollere Geschmack als der feinere und nicht als pedantisch angesehen werden. Eine andre Bemerkung betrifft das Französische allein. Die guten Schriftsteller des siebzehnten Jahrhunderts gebrauchten im Überfluß trotz ihres harten Klangs *qui* und *que*; natürlich, denn sie haben noch lateinische Kon-

struktionen im Kopfe. Seit Rousseau tritt hier Ersatz ein durch Partizipia und andres, und bei Chateaubriand und Flaubert sind dann diese Worte so gut wie verschwunden. Die Sprache hat sich überhaupt von dem *génie latin* entfernt. Es giebt aber, bemerkt dazu der Verfasser, Worte, die in ihrer altertümlichen, griechischen, lateinischen oder exotischen Färbung einen besondern Klang haben, und die, wenn sie in einem schönen Stil zur Geltung kommen, eine wunderbare Wirkung machen — und dazu zitiert er als Beispiel aus Chateaubriands *Memoiren* ein Stück von *Une nuit à Rome* mit zahlreichen Fremdwörtern und Eigennamen. Die Wirkung einer solchen Prosa beruhe auf dem Zauber der Worte, die zum Teil so verführerisch klingen, daß sie zusammen mit ihren auffallenden Beiwörtern einen ganz eignen musikalischen Reiz ausüben. Diese Wirkung des fremden Worts kennt und übt man mit Absicht ja auch schon längst bei uns. Dem ganz unreifen Geschmack tönt da beinahe jedes feierlich. Dem feinern deutschen Schriftsteller ist es nicht so leicht gemacht, hier das zulässige Maß zu treffen wie dem Franzosen, der als *Romane* in der Anwendung dieser Ausdrucksmittel viel weiter gehn kann.

Das dritte unsrer Bücher, ein von einem amerikanischen Universitätsprofessor verfaßtes Lehrbuch der Redekunst, ist praktisch von Anfang bis zu Ende, höchst unterrichtend in Bezug auf amerikanische Verhältnisse und auch für unsre Bedürfnisse in einigen Punkten beachtenswert: *Principles of public speaking* by Guy Carleton Lee (New York and London, Putnams sons, the Knickerbocker press). Die sieben ersten Kapitel beschäftigen sich mit der Stimmbildung, der allgemeinen Schulung eines Redners und allen erdenklichen Außerlichkeiten: der Haltung, den Gesten, wie er sitzen oder stehen, wie er die Füße setzen soll, wenn er auf der Plattform auf- und abwandelt, wie er die Zuhörerschaft begrüßt und ihre Beifallsbezeugungen entgegennimmt, wie er sein Konzept zu halten hat. Alles das würde man bei uns dem Zufall und dem einzelnen Ermessen überlassen. Hier sind die Vorschriften durch Beispiele und sogar durch Abbildungen erläutert. Die letzten fünf Kapitel behandeln die öffentliche Debatte, ganz nach amerikanischem Zuschnitt, und am Schluß bekommen wir noch eine für praktische Zwecke gemachte Auswahl von Stücken berühmter amerikanischer Reden. Die neun zwischen diesen Partien liegenden Kapitel enthalten das, was wir in einer derartigen Rhetorik erwarten und behandeln würden. Das Geschichtliche wird kurz abgemacht; erst wo die Redner Amerikas in Betracht kommen, dehnt sich die Erzählung etwas. Als die letzten großen Kongressredner werden drei aufgeführt, die dem Zeitalter vor dem Sezessionskriege angehören: Webster aus Massachusetts als Typus Neuenglands, Calhoun als Vertreter des Südens und Clay aus Kentucky als charakteristischer Sproß einer der mittlern Landschaften. Dann folgen, aus der nächsten Zeit, Everett, ein Mann des feinsten Studiums, und der Volksredner Phillips, endlich noch ein ganz hervorragender aus dem Norden, Sumner, und ein ebensolcher aus dem Süden, Stevens. Als größten Kirchenredner der jüngstvergangnen Zeit nennt er Beecher. Wie sich zu dieser Vergangenheit nach des

Verfassers Meinung die Gegenwart mit ihren Talenten und Leistungen verhält, wird aus seinen Worten nicht deutlich. Einmal sagt er, kein andres Zeitalter und mindestens kein andres Land hätte so viel Staatsmänner, die alle sprechen könnten und nur von wenigen aus frühern Zeiten darin übertroffen würden. Dann wieder heißt es, trotz allen Talenten gäbe es doch nur wenig bedeutende Redner und keinen, der nach allgemeiner Meinung den Rang einnähme, den man zu ihrer Zeit Webster, Clay und Calhoun zugesprochen hätte.

Von den drei historischen Gattungen wird die Prozeßrede mit Recht kurz behandelt, weil sie heute mehr technisch als künstlerisch ist. Daß die Parlamentsrede bei der geschäftsmäßigen Art, wie jetzt die Politik geführt werden muß, ihre frühere Bedeutung nicht behaupten konnte, ist in Amerika so klar wie bei uns. Dagegen ist die Prunkrede der Alten in allerlei neuen Anwendungen wieder aufgelebt, die an Wichtigkeit gewinnen, je mehr jene zurückgeht; der Redner kann hier mit seinen Gaben viel mehr ausrichten und zu einem persönlichen Einfluß gelangen, den ihm keine der andern Gattungen verschafft. *Demonstrative oratory* ist also für einen Amerikaner, der im politischen Leben eine Stelle einnehmen will, die Hauptsache. Gelegenheiten zu solchen Reden bieten die Gedächtnisfeier für einen Verstorbenen und der Jahrestag eines großen Ereignisses, ferner wird jeder Schulanfang durch eine Rede bezeichnet, die oft politisch und selten rein didaktisch ist, und an der weite Kreise teilnehmen können (*the commencement oration*). Ohne einen dieser Anlässe wirkt und belehrt die *expository address*, und im Anschluß an ein materielles Vergnügen, das aber wahrscheinlich von dem Redner weniger genossen wird als von seinen spätern Zuhörern, geht der in England und Amerika immer beliebter gewordne *after-dinner speech* vor sich. Dies ist eine scheinbar ganz zwanglose Äußerung über dieses und jenes; man hat gewissermaßen den, dessen Meinung über etwas man zu hören wünscht, zu Tische geladen, und er bleibt natürlich nicht der einzige Sprecher. Aber wehe dem, der hier unvorbereitet kommen wollte. Ein vollgeessenes Publikum ist ohne Nachsicht und das undankbarste Auditorium, es sieht die Rede als eine Störung an oder als eine Zumutung an die Aufmerksamkeit, die in solchem Zustande nicht die beste sein kann. Es giebt dem Redner auch keine Anregung zu Improvisationen, zeigt ihm keinen Nagel, an dem er einen Einfall aufhängen könnte — also rät der Verfasser, hier nichts dem Augenblick zu überlassen, alles sorgfältig vorzubereiten bis auf die Wendung und das einzelne Wort, bis auf die Anekdoten, die bei einem solchen *after-dinner* in gewähltester Sprache vorzutragen sind. Ein vorzüglich gewähltes Beispiel, die Rede eines Südstaatlers über die Veränderungen in seiner Heimat seit der Aufhebung der Sklaverei, gehalten vor einem Publikum von Neuengland, eindrucksvoll und vollendet in jedem Worte, macht es uns vollends klar, daß der *after-dinner* nur vor der Konvenienz als Augenblickseingebung gilt. In Wirklichkeit entfaltet sich hier eine auf das feinste gepflegte Blüte und das Beste der modernen amerikanischen Beredsamkeit.

Überhaupt aber lernen wir den Verfasser als einen ausgesprochenen Gegner alles Naturalisierens kennen, und hierin wird er mit seinen einsichtigeren Landsleuten in Übereinstimmung sein. Seine Ansichten über die allgemeine Schulung sind wohlüberlegt, und seine Ansprüche an die Vorbereitung für den einzelnen Fall gehn sehr weit. Die beste Vorschule für den Redner wäre die Unterhaltung, aber wo ist die zu finden? Eine verschwundene Kunst. Mann und Frau greifen zu ihrer Morgen- und Abendzeitung, schweigen einander an, denken und bilden sich ihre Meinung; dabei braucht man nicht zu sprechen. Echt amerikanisch. Laut lesen ist eine vorzügliche Übung, man sollte diese Kunst in allen Volksschulen pflegen; in andern Kreisen aber läßt sie sich auf die aller verschiedensten Arten verwenden. Wer ausdrucksvoll liest, redet beinahe. Darum ist der Verfasser dem speech-reader geneigt; er giebt ihm Anweisungen, wie er sein Manuskript schreiben und wie er es halten soll, und er findet die Fiktion des Extemporierens, die der freigehaltnen Rede zu Grunde liegt, nicht zum Genuß der Zuhörerschaft erforderlich. Für die Predigten empfiehlt er sogar das Lesen, nur im Tone des Sprechens und bei einiger Vertrautheit mit dem Wortlaut des Manuskripts; aber dann soll man das Lesen auch nicht verbergen wollen, denn eine ganze Gemeinde würde sich doch nicht täuschen lassen.

Die Vorbereitung der einzelnen Rede kann hinsichtlich der Erfindung oder Stoffsammlung kaum zu gründlich sein; je besser jemand seinen Gegenstand kennt, einen desto natürlicheren Eindruck muß seine Äußerung darüber hervorrufen. Die nächsten Stufen der Ausarbeitung mit ihren einzelnen Forderungen übergehn wir und hören dann den Verfasser sagen: Wie jemand seine Rede halten will, ob ganz frei und scheinbar extemporiert, ob nach einem kurzen Konzept, ob vom vollen Manuskript gelesen, das mag der Einzelne bestimmen; jede Methode hat ihre Vorteile. Hier würde man bei uns die Grenzen enger ziehn. Aber der Verfasser erhebt noch eine Nachforderung, die seine Nachgiebigkeit einschränkt. Der Redner soll, während er spricht, denken. Er mag seinen Gegenstand noch so gut kennen und in Worten ausgearbeitet haben, *but there remains the control of active and clear thought while speaking.* Was der Gedanke eigentlich kontrollieren soll, die Worte in nochmaliger Prüfung oder ihre Wirkung auf die Zuhörer, ist nicht klar. Der Verfasser scheint sagen zu wollen, oder er hätte wenigstens besser gesagt: Jeder gute Redner muß so sicher und selbständig über dem Wortlaut seiner Rede stehn und so viel Macht über das Wort haben, daß er während des Sprechens ändern kann, was ihm der Augenblick rät. Denn er giebt uns nun noch zwei sehr gehaltvolle Kapitel über unvorbereitetes Sprechen, und wie man es lernen könne. Gutes Gedächtnis, Wortvorrat und die Fähigkeit, mit diesen Worten syntaktisch umzugehen, sind die Hauptfordernisse. Allerlei Vorschläge zur Stärkung des Gedächtnisses und ausgearbeitete Wortlisten zur Einübung seien der Aufmerksamkeit derer empfohlen, die sich bei uns mit der Verbesserung dieser Methoden beschäftigen. Nur eine einfache, treffende Bemerkung möchte ich mitteilen. Das sogenannte schlechte Gedächtnis ist meistens eine Folge schlechter Wahrnehmung;

wer es verbessern will, muß sich planmäßig zu scharfer Beobachtung zwingen; je genauer man eine Sache weiß, desto fester behält man sie. Zu der äußern Herrschaft über den Gegenstand und die Sprache, die ihn ausdrücken soll, muß die geistige kommen, d. h. die Fähigkeit, sich von einer Sache einen vollen Eindruck, ein Bild zu schaffen, und von diesem dann andern durch die geeigneten Worte eine Vorstellung zu geben. Mancher, der spricht, setzt seine Worte wie Mauersteine, und nicht jeder, der hört, nimmt auch schon mit einem oder mit zwei Worten ein lebendiges Bild in sich auf. Die Methode des Verfassers setzt zwar auf einer etwas höhern Stufe ein, aber sie ist elementar und verlangt keine Vorkenntnisse, auch dem einfachsten Manne werden ihre striking items einleuchten. Das aber unterscheidet dieses amerikanische Buch von den andern beiden, durch die man sich ganz von selbst in einen bestimmten Leserkreis versetzt fühlt.

Es sei erlaubt, bei diesem Anlaß auf eine kleine, durch wissenschaftliche Gründlichkeit und Klarheit der Fassung gleich ausgezeichnete Schrift aufmerksam zu machen, die uns lehrt, wie auf den deutschen Theatern gesprochen wird, und wie zwischen örtlich verschiedenen Aussprachen zu wählen ist. Die Aussprache der einzelnen Schauspieler ist während der Vorstellungen phonetisch aufgezeichnet und danach die „Aussprache der deutschen Laute“ dargestellt worden, mit Bemerkungen „über Tempo, Betonung und Tonfall.“ Dem Ganzen ist ein Wörterverzeichnis angegeschlossen. Das von Theodor Siebs herausgegebne Buch: Deutsche Bühnenaussprache (Berlin, Köln, Leipzig, Albert Ahn) ist die gemeinsame Arbeit dreier Theaterintendanten und dreier Universitätsprofessoren. Es ist für jeden, der sich mit unsrer Sprache beschäftigt, eigentlich unentbehrlich und kann auch über seinen nächsten Zweck hinaus allgemein nützlich werden. Man streitet oft über die Aussprache eines deutschen Wortes und über das Recht der Dialekte dem Hochdeutschen gegenüber. Nun hat man eine Instanz von einigem Gewicht, zu der jedem der Zutritt frei steht. u. p.



Auf Sizilien

Von Otto Kaemmel

(Fortsetzung)



ür den Nachmittag hatten wir eine Wandrung über die Achradina und durch die Neapolis in Aussicht genommen. Nebeneinander liegen da dürre, mit dürftigem Grase bedeckte steinige Hochflächen und üppige Gärten in den Villen und Latomien, mittelalterliche, frühchristliche, römische und griechische Reste, doch alle diese antiken Bauten sind jetzt verstümmelt, ihres Schmuckes beraubt, zwischen Strauchwerk, Altbäumen, Gärten und Ackerflächen verstreut, in einer ganz länd-