



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Maßgebliches und Unmaßgebliches

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

marfischen Zeitung eine Artikelserie, die sich dann noch längere Zeit hinzog; auch andere mischten sich ein und alle bestätigten, daß die von Dorick hervor-gehobenen Gründe stichhaltig seien. Für Hebbels Verfasserschaft kommt hauptsächlich der Schluß des Aufsazes in Betracht, das Bewerten einer Fabel, wodurch die Auseinanderetzung, des trockenen Tones satt, sich plötzlich auf-schwingt. Auch die Art der Polemik stimmt mit dem, was wir in dieser Hinsicht aus Hebbels Mitarbeit am Dithmarscher und Eiderstedter Boten kennen. Es ist darum wohl kein Trugschluß, wenn ich hinter dem Pseudonym „Dorick“ auch hier Hebbel vermute und in dem vorstehenden Artikel jenen „publizistischen Aufsatz“ gefunden zu haben glaube, durch den Hebbel „noch ganz in der letzten Zeit“ seiner Wessalburener Jahre „Aufmerksamkeit“ erregte. Es hat etwas Versöhnendes, daß er von seinem Vaterland mit einem warmen Wort der Verteidigung scheid, wie sehr er sich auch freute, den engen Verhältnissen ent-fliehen zu können.

Maßgebliches und Unmaßgebliches

Kunst

Hans Cornelius: Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer prak-tischen Ästhetik. Zweite, vermehrte Auflage. Mit 245 Abbildungen im Text und 13 Tafeln. Leipzig, B. G. Teubner.

Der Grundgedanke des Verfassers würde in wenig Worten etwa folgendermaßen zu formulieren sein: Sämtliche bildenden, d. h. im Raume schaffenden Künste, wie verschiedene Ziele sie auch verfolgen und mit wie ver-schiedenen Mitteln sie arbeiten, die eine durch Zeichnung oder Auftragen von Farben auf einer Fläche darstellend, die andere die kör-perliche Gestalt von Objekten meist ohne Farbe wiedergebend, die dritte überhaupt nicht „darstellend“, sondern räumliche Struk-turen, sei es zu praktischen Zwecken, sei es ihrer unmittelbaren, nicht imitativen Form-wirkung halber erzeugend, — sie alle haben doch das gemein, daß sie eine bestimmte Raumanschauung, den Eindruck bestimmter räumlicher Verhältnisse hervorbringen wollen. Um diese Absicht zu erreichen, müssen sie ge-wisse Regeln befolgen, welche in den psycho-logischen Gesetzen der Raumwahrnehmung be-gründet sind. Die Zahl der Regeln wird

aber dadurch eingeschränkt, daß auch der Archi-tekst und der Plastiker sich nicht begnügen können, die intendierte Raumbvorstellung und also den Kunstgenuß für die allseitige, gleichsam am-bulatorische Betrachtung des Werkes zu er-möglichen, sondern daß sie die Pflicht haben, Bauwerke und Skulpturen so zu gestalten, daß von einem einzigen Punkte aus die Form voll und richtig erfaßt wird. Die Füllungen, Teilungen, Überschneidungen usw., die uns in Gemälden und flächenhaften Ornamenten die ideellen oder wirklichen Raumverhältnisse erkennen lassen, sind daher ebensogut beim Anblick von architektonischen und plastischen Gebilden als „Raumklärungs“- oder „Raum-ableungs“-Mittel von Bedeutung. Es wäre kein Vorzug, sondern ein Fehler, wenn eine Kunstschöpfung dieser Art, von allen Rich-tungen aus gesehen, gleich gut wirken würde. Der Künstler muß sein Werk bilden mit Rück-sicht auf einen im Vorhinein fixierten Stand-punkt des Beschauers oder es dürfen diesem Beschauer höchstens einige wenige, sozusagen gleichberechtigte Standpunkte angewiesen wer-den. Die wahrhaft künstlerische Impression liefert das „Fernbild“, bei dem man nicht nur die Luftstellung gegenüber dem Kunst-werke, sondern sogar die Blickrichtung un-

verändert festhält und gleichwohl oder vielmehr gerade durch Erfüllung dieser „Ansichtsforde- rung“ der höchsten ästhetischen Wirkung teil- haftig wird.

Diese bedeutamen Hauptideen, in welchen jedenfalls ein nicht zu unterschätzender Wahr- heitskern steckt, heben sich nun bei Cornelius von dem Hintergrunde noch weitergehender, aber auch in viel höherem Maße ansichtbarer Vorstellungen ab. Weil ein und derselbe Gegenstand sehr verschiedenwertige Ansichten, gute und sofort über seine Raumform orien- tierende wie schlechte, verzerrte und irreführende gewähren kann, sieht der Verfasser die wahre Aufgabe der bildenden Kunst darin, uns glück- lichere Bilder oder Gestalteindrücke von den Dingen zu verschaffen, als die zufällige Be- gegnung in der Wirklichkeit häufig darbietet. Auf diese Art verwandeln sich die im Grunde bloß technischen Regeln der Schilderung räum- licher Formen in letzte kunstästhetische Prin- zipien: die eindeutige, nicht zu verkennende Offenbarung einer bestimmten Gestalt ist das Wertvolle, auch wenn die Gestalt weder an sich schön ist, noch als die treffende, charak- teristische Darstellung eines natürlichen Vor- wurfes erscheint, und die tieferen Gründe des Wohlgefallens an Kunstwerken, die frei- lich je nach der Gattung der Werke ganz verschiedenen Bereichen angehören, hier die Treue der Darstellung, dort der direkte For- menreiz, noch anderswo die unmittelbar auf- gefasste Zweckmäßigkeit usw., werden bei dieser Betrachtungsweise ignoriert, die eigentlichen ästhetischen Faktoren also ausgeschaltet. Wie es aber Cornelius unterläßt, die Technik der Produktion von Gestalten, welche aus irgend- einem Grunde künstlerischen Reiz haben, von eben diesem Grunde zu sondern, so verschlägt es ihm auch nichts, ob die Raumbilder, welche die Kunst hervorruft, bloß geschickte Täu- schungen sind, wie z. B. der Eindruck man- cher architektonischer Bildungen, welcher ab- sichtlich von den objektiven Raumbhältnissen der Werke mehr oder weniger differiert, und wie gar das Raumbild der Gemälde- figuren, wo erst die Phantasie das zur tat- sächlichen Gleichheit mit dem gemalten Gegen- stande in räumlicher Beziehung Fehlende er- gänzen muß, oder ob einfach die Anschauung der Form, welche das Kunstwerk als realer

Gegenstand besitzt, auch im Beschauer erweckt werden soll. Diese Andeutungen müssen ge- nügen, auf das Bedenkliche in manchen Lehren von Cornelius hinzuweisen, dessen Buch trotz alledem zu den interessantesten und lesens- wertesten Erscheinungen unserer ästhetischen Literatur zählt.

Prof. Dr. Hugo Spitzer = Graz

Vom Schauspieler. Das Verhältnis zwi- schen Dichter und Darsteller ist beim Theater nicht immer das beste. Hat ein Stück Erfolg, so liegt das am Stück, d. h. der Erfolg ist das Verdienst des Dichters, fällt es durch, haben es die Schauspieler in Grund und Boden gespielt. In jenem Falle gibt der Autor gnädig zu, daß die Darstellung unter der „bewährten Leitung“ des betreffenden Regisseurs den Erfolg mit herbeigeführt haben könne, und spendet Darstellern und Leiter Könnchen oder Scheffel Lobes, je nachdem. Der Ver- fasser eines durchgefallenen Stückes bedankt sich wohl nur selten für die „vorzügliche“ Dar- stellung. Umgekehrt denken und reden die Schauspieler; einen Erfolg haben sie gemacht, einen Durchfall hat der Dichter verschuldet: „Ich hab's ja gleich gesagt, das war ja vor- auszusehen.“ Wo es doch beim Theater immer „anders“ kommt, und niemand weniger Kritik hat als der Schauspieler! — Woher dieser Gegensatz, dieses oft recht unerquickliche Ver- hältnis? Etwa daher, daß Dichter und Dar- steller verschieden zum Theater stehen, nicht dasselbe suchen, und nicht immer jeder das Seine findet? Ist das Theater als Begriff und als Wirklichkeit um der Dichter oder um der Schauspieler willen da? Ich behaupte, seinem Wesen nach um der Schauspieler willen, und muß versuchen, diese Behauptung zu be- gründen.

Die eigentümliche Aufgabe des Schau- spielers ist, kurz gesagt, die: aus zweien eins zu machen. — Eins machen, eine Einheit, ein Ganzes schaffen, soll doch aber jede Kunst? Freilich, aber kein Komponist z. B., kein Dichter, kein Bildhauer, kein Maler usw. bildet mit seiner greifbaren Körperlichkeit einen wesent- lichen, ja den wesentlichsten Teil jenes einheit- lichen Ganzen, das als Kunstwerk des Ohren- oder Augenscheins hörbar oder sehbar werden soll. Musiknoten sind willkürliche, sinnbild- liche Zeichen, und das in ihnen geschriebene

Konstück löst sich eben dadurch vom Komponisten ab; seine Person wird ganz gleichgültig, und der Geißte bedarf zum Genuße nicht einmal der tönenden Vermittlung von seiner oder dritter Seite: er liest mit den Augen und hört mit dem inneren Ohr. Ebenso ist es mit Dichter, Bildhauer und Maler: was kümmert uns die wirkliche Persönlichkeit des Dichters, wenn wir seine Werke lesen oder lesen hören, was der soundso aussehende Bildhauer A. oder Maler B., wenn wir ihre Plastiken und Bilder betrachten? Auch die nachschaffenden Künstler machen keine Ausnahme: es ist vollkommen gleichgültig, ob dieser Klavierspieler groß, jener klein ist, ob Violinist I einen Bart trägt und II nicht, ob der Sänger A. blond, der Vortragende B. braun ist usw. Ja, man brauchte Künstler dieser Art überhaupt nicht zu sehen; würde nur der Gehörzweck erreicht, auf den Anblick ihrer Körperlichkeit könnten wir verzichten, wenn — es ihnen und dem Publikum auf die Sache und nicht auf die Person und auf Persönliches ankäme! Zur Hervorbringung des einheitlichen Kunstwerks, der einheitlichen Leistung, müssen freilich alle jene Künstler mit ihrer Person da sein oder dagewesen sein, aber ihre Körperlichkeit bildet keinen unabtrennbaren Teil. Die angeschlagenen Klavier-, abgestrichenen Geigentöne, die gesungenen, gesprochenen, gelesenen Worte, die Bilder und Plastiken lösen sich in ihrer Gesamt- und Ganzheit vom Künstler ab, verselbständigen sich und treten zwischen ihn und das Publikum. Schließlich hält der moderne Phonograph den Klang der Instrumente und die menschliche Stimme mit einer Vollkommenheit fest, welche die Technik immer noch zu steigern trachtet. Ich kann Klang und Stimme in meinem Zimmer zu Gehör bringen; ich brauche den betreffenden Künstler niemals gesehen zu haben, weder in Wirklichkeit noch im Bilde, brauche nicht einmal zu wissen, wessen Spiel oder Stimme aus dem Schalltrichter tönt — vermag ich vom Mechanischen des Ganzen abzusehen, kann ich sehr wohl einen Genuß haben, freilich nur einen stellvertretenden, mittelbaren, einen Genuß aus zweiter Hand. Nun gibt es aber schon eine Verbindung von Phono- und Kinematograph, sprechende, singende und sich bewegende scheinbar „lebende Bilder“, eine zeitlich-räum-

liche Verbindung von Ton und Gebärde, eine mechanische Schauspielkunst, denn was ist die Schauspielkunst anderes als eine solche Verbindung? Aber diese phono-kinematographische, diese „biophone“ Kunst, ist eine zweite „Schauspielkunst“ und ohne Voraussetzung der „ersten“, unmöglich.

Ist die Körperlichkeit der wesentlichste Faktor bei der Schauspielkunst, so ist das Publikum die wichtigste Voraussetzung zur Ausübung derselben. Der Schauspieler „spielt zur Schau“, er will gesehen werden, sei es auch nur von einem einzigen. Ein auf die „Schau“ verzichtender Schauspieler ist ein Widerspruch in sich; nicht so der auf das Gelesene, Gehörte und Betrachtete verzichtende Dichter, Komponist, Maler und Bildhauer. Ihr Schaffen ist ein „Hervorbringen aus dem Schatz des Herzens“, ein Sich-befreien und -entladen von Eigenstem und Allgemeinsamem. Liebäugeln mit dem Publikum hat ihnen noch immer geschadet. Der Schauspieler aber spielt für ein und vor einem Publikum, und wenn er sagt, das Spielen sei ihm nur Mittel und Form sich auszupprechen, die wahre Bühne sei nicht die wirkliche, sondern sein einsames Zimmer und das ideale Publikum die eigene Phantasie, so ist er ein Ideologe, ein guter Mensch, aber ein schlechter Musikant. Man ist Schauspieler für die Bühne und auf der Bühne, oder man ist es überhaupt nicht. Hic Rhodus! Eine bloß rhetorische Begabung genügt für den Vortragskünstler, nicht für den Schauspieler. Der Unterschied zwischen Vortragspodium und Bühne darf nicht vermischt werden, Konzertsänger und Rezitatoren sollen nicht schauspielern, und Bühnenkünstler machen im Konzertsaal nicht immer eine glückliche Figur.

Der Schauspieler macht sein Geistig-Körperliches, seine Persönlichkeit, sich selbst zum Kunstwerk, ist Schöpfer und Geschöpf, Subjekt und Objekt, Ich und Nicht-Ich, Eins und Zwei, ganz und geteilt, oder wie man sich sonst ausdrücken will. Und in dieser seiner Persönlichkeit ist seine sehbare Körperlichkeit schlechthin unentbehrlich. Sie ist das eine Element, aus dem sein Genius das räumlich-zeitliche Kunstwerk des Augen- und Ohrenscheins*)

*) Dieses Merkmal ist die einzige, unüberschreitbare Grenze der Schauspielkunst

gestaltet. Das andere ist das phantasiereiche Geschöpf des Dichters. Die Gefühle dieser ideellen Person sind natürlich nicht die des Schauspielers; Furcht, Mitleid, Liebe, Haß, Zorn, Stolz, Demut usw. hat er als Mensch gewiß schon oft empfunden, ob er sie aber auch beim Studieren und namentlich beim Spielen einer Rolle, d. h. als Künstler empfindet, darüber gehen die Meinungen bis zum schroffsten Gegensatz auseinander. Hier sei nicht weiter darauf eingegangen, sondern nur bemerkt, daß vom Schauspieler nicht zu fordern ist, er solle das was er ausdrückt wirklich fühlen; er soll nur den Schein erwecken, als ob er das was er ausdrückt wirklich fühlt. Nicht darin bestehen Kunst und Aufgabe, auszudrücken was er fühlt, sondern was er nicht fühlt, sich nur in der Phantasie vorstellt (Lange, „Das Wesen der Kunst“ I, 107). Das eigentliche „Schaffen“ freilich geht auch beim Schauspieler im Unbewußt-Bewußten vor sich, nur sein Ergebnis wird als raum-zeitliche Erscheinung seh- und hörbar, d. h. als im wirklichen Raume, stetig doch unterbrechbar, Moment nach Moment „sekunde“ Tätigkeit, die als solche eine ewige Gegenwart ist und doch beständig zur Vergangenheit wird.

Ich hoffe nicht für einen Anwalt des Schauspielergößenwahns gehalten zu werden, wenn ich nach alledem behaupte: das Werk auch des größten Dichters dient dem Schauspieler als solchem nur als Material, das mit seiner Körperlichkeit durch geistige Synthese zur Plastik des schauspielerischen Kunstwerkes verarbeitet werden soll. „Hamlet“, „Tartüff“, „Faust“, „Wallenstein“, als Stücke wie als Rollen, sind für den Schauspieler nichts als Gelegenheitsurfachen, nichts als Mittel zum Zweck. Und jede Phantasiegestalt eines Dramatikers lebt ein sichtbares, wirklich-unwirkliches Leben nur im bewegten, sprechenden Leibe des Schauspielers. Insofern ist der Schauspieler Herr über den Dichter, und ich sehe nicht, wie diesem Schlusse zu entgehen ist, wenn man zugibt, daß die Schauspielkunst eine spezifische Kunst ist. Vom Standpunkt des Dichters ein „Diener am Wort“, von

gegen den Pantomimus, von dem sie sich, wie von Tanz und Mimus (Charaktertanz) nur dem Grade, nicht der Art nach unterscheidet.

seinem eigenen ein Herr — das ist der Schauspieler! — Über Rang und Wert seiner Kunst ist damit noch nichts gesagt, nur sein Wesen scheint mir treffend ausgedrückt.

Man wird sagen, dieses „Erst komme ich“ und „Ich bin ich“, sei die Lösung des „Komödianten“. Aber erstens erkennen die Schauspieler ihre Abhängigkeit vom Dichter im allgemeinen sehr wohl an, verlangen aber dagegen, auf ihrem eigentümlichen Gebiete als selbständig respektiert zu werden (Debrient, „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“ I, 357); zweitens ist dies Verlangen durchaus nicht dasselbe wie das eifersüchtige Streben des „Stars“, alles was „gut und teuer“ ist selbst zu spielen und jedes Stück mehr oder weniger in Soloszenen und Monologe zu zerpfücken; und drittens hat es noch keinen „Vollblut“schauspieler gegeben, der nicht in dem oben entwickelten Sinne „Komödiant“ gewesen wäre. Der Begriff ist überhaupt so wenig einfach, daß er am Schlusse eines zu anderem Zwecke geschriebenen Aufsatzes nur gestreift werden kann und künftiger Untersuchung vorbehalten bleibe. Dr. Max Büfing-Friedenau

Musik

Hermann Kreisshmar: „Geschichte des neuen deutschen Liedes.“ 1. Teil: von Albert bis Zelter. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1911.

In der Musikgeschichte mangelt es noch immer an Büchern, die nicht nur den Fachmann interessieren, sondern die auch dem kunstfreudigen Laien als Lektüre empfohlen werden können. Unter den wenigen Musikhistorikern, die für ein größeres Publikum schreiben, steht Hermann Kreisshmar heute an erster Stelle. Die besondere Anziehungskraft seiner Schriften beruht neben einem ganz ungewöhnlich schönen und klaren Stil darin, daß Kreisshmar das musikalische Thema, das er behandelt, nie mit einem pedantischen Pfahlaun absteckt, sondern im Gegenteil von seinem Gebiet nach allen Seiten Umschau hält, wo sich etwa Beziehungen zu jenem finden, und wo wiederum Einwirkungen von ihm zu bemerken sind. Neben den anderen Künsten ist es besonders die Politik, die Kreisshmar zur Beleuchtung seines musikwissenschaftlichen Vorwurfes mit heranzieht. Deshalb verschlägt es auch nicht viel, wenn ihm gelegentlich einmal ein historisches

Versehen unterläuft; die Art, wie Kreisshmar seine Thematata behandelt, sichert seinen Schriften schon allein eine hohe und bleibende Bedeutung.

In dem vorliegenden Werke tritt dies besonders zutage. Eine Geschichte des neuen deutschen Liedes scheint zunächst auf allgemeines Interesse wenig Anspruch zu haben, zumal wenn wie hier die Notenbeispiele bis aufs äußerste beschränkt sind. Das Lied, könnte man meinen, nimmt wegen seiner, im Verhältnis zu den anderen musikalischen Gattungen sehr kleinen und beschränkten Form, in der Musikgeschichte eine ziemlich untergeordnete Stellung ein, da bei ihm von historischer Entwicklung sowie prägnanten Stilsperioden wohl nur in bescheidenstem Maße die Rede sein kann. Kreisshmar weist nun sehr anschaulich nach, daß dem keineswegs so ist. Wie er schon bei früherer Gelegenheit immer wieder betont hat, daß das Lied als die ursprünglichste und volkstümlichste musikalische Form eine ganz besondere praktische und auch wissenschaftliche Pflege erfordert, so nennt er es auch zu Anfang dieses Buches „den Hauptkanal, durch den höhere Kunst ins Volk fließt“ und macht „eine Generation, die in hochmütiger Beschränktheit drauf und dran ist, Musik mit Konzert zu identifizieren,“ an einer späteren Stelle eindringlich auf die Meisterschaft aufmerksam, die auch das einfachste Lied enthalten kann.

Der erste große Förderer des deutschen begleiteten Sololiedes findet sich in Heinrich Schütz, der auch der Schöpfer des deutschen geistlichen Konzertes und der deutschen Oper ist. Dessen Neffen Heinrich Albert verdankt das Lied seine feste Stellung, die es nun schon fast dreihundert Jahre in der deutschen Kunst behauptet. Bei etlichen Liedern Alberts zeigt sich ein deutlicher Einfluß der polnischen Tanzweise, die auch später neben dem französischen Tanzlied wiederholt auf das deutsche Lied einwirkte. Die verschiedenen Lösungsversuche der Frage, ob dieses unbedingt volkstümlich bleiben oder ob es mit der Entwicklung der höheren Kunst Schritt halten sollte, geben der Liedkomposition des siebzehnten Jahrhunderts ein bewegtes Aussehen. Daß die in Text und Musik nach möglichster Einfachheit strebenden Liedersammlungen Johann Nists große Verbreitung fanden, ist „für das Kulturbild, das

Deutschland gegen Ende des Dreißigjährigen Krieges bot, wichtig und günstig“. Diese Lieder enthalten vielfach getreue Schilderungen des damaligen Volkslebens, so daß, „wer nach älteren Beiträgen zur Dorfgeschichte sucht, fortan die Hamburger Liedersammlungen nicht beiseite lassen darf.“ In einigen dieser Sammlungen trifft man „den selben Geist, der die Kirneshilder der Teniers, Brouwer und Ostade belebt“. Gegenüber den Hamburgern strebt die sächsische Liederschule eine höhere Kunst im Liede an. Einer ihrer besten Vertreter, Christian Dedekind, erinnert in der Stimmung seiner Lieder an Brahms und an Schubert. Für die Beliebtheit des Liedes in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts spricht der Umstand, daß es gern als Einlage in Moderomanen verwendet wurde. Im Ausgang des Jahrhunderts erlebte das deutsche Lied einen jähen Niedergang, der es schließlich in Vergessenheit geraten ließ. „Auch dieser Fall beweist wieder, daß Kunstgeschichte nicht bloß ein Segen, sondern eine *conditio sine qua non* für die Künste ist.“ Anlässlich der Besprechung der Kompositionen von Karl Zelter, „dem Vater einer neuen, freien und großen Liedkunst,“ führt Kreisshmar auch den positiven Beweis, daß die praktische Verwertung der Musikgeschichte der schaffenden Kunst schon zu wirklichem Heile verholfen hat.

Die Liedkomposition des achtzehnten Jahrhunderts wird im allgemeinen mehr als die des vorausgegangenen durch einzelne Dichter beeinflusst; vor allem durch Günther, durch Gottsched und durch Friedrich von Hagedorn. Auf musikalischem Gebiete hat es neben Joh. Ernst Bach, dem Vater der musikalischen Ballade, Joh. Adam Hiller, dem Schöpfer des deutschen Singspieles, und manchen anderen wohl das meiste Joh. Abraham Peter Schulz zu verdanken. Er ist der Hauptrepräsentant der Berliner Schule, der wichtigsten dieses Jahrhunderts, deren Programm, ähnlich dem der Hamburger, möglichste Knappheit und Gemeinverständlichkeit in der Melodie verlangt. Schulz gesellte noch die Forderung nach künstlerisch wertvollen Texten dazu. Neben ihm steht Joh. Friedrich Reichardt, „der erste große Goethekomponist und der geistig bedeutendste Kopf in der Endzeit der Berliner Schule, dessen Reformen der Ausgangspunkt für die

gewaltige Entwicklung des Liedes im neunzehnten Jahrhundert geworden sind.“

Dr. Erich Fischer = Berlin

Kultur und Länderkunde

Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart. Teil I, Abteilung 1 der Enzyklopädie „Die Kultur der Gegenwart“, herausgegeben von Paul Hinneberg. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Verlag von Teubner, Leipzig 1912. 18 M.

Als vor sechs Jahren der stattliche Einleitungsband des großen Sammelwerks zum erstenmal erschien, hat wohl niemand daran gezweifelt, daß er schnelle Verbreitung finden werde*). Wer das Buch in die Hand nahm, hat es gewiß nicht so bald fortgelegt. Wem wäre es nicht Genuß, sich von den berufensten Kennern ihres Faches in knappen, klaren Zügen ein Bild von den grundlegenden Faktoren unseres Kulturlebens entwerfen zu lassen? Entsprechend der von Wilhelm Bergs in seinem einleitenden Aufsatz gegebenen Bestimmung der Kultur als der Erhebung des Menschen über den Naturzustand durch die Ausbildung und Betätigung seiner geistigen und sittlichen Kräfte, wird uns zur Kennzeichnung ihrer allgemeinen Grundlagen eine Übersicht über das moderne Bildungswesen geboten, zunächst in einer schönen allgemeinen Betrachtung von Friedrich Paulsen, dann im einzelnen in Abhandlungen über die verschiedenen Arten der Schulen und Hochschulen, über die Museen, die Ausstellungen, die Musik, das Theater, das Zeitungswesen, das Buch, die Bibliotheken als den wichtigsten Bildungsmitteln, um schließlich in einer Arbeit von Hermann Diels über die Organisation der Wissenschaft auszuklingen.

Die zweite Auflage hat im Vergleich mit der ersten dadurch eine Bereicherung erfahren, daß die Artikel über das Volksschulwesen von Schöppa, über die mathematische, naturwissenschaftliche und technische Höchschulausbildung von v. Dyk und über das Zeitungswesen von Bücher erheblich erweitert wurden und ein neuer Artikel über technische Museen aus

*) Eine ausführliche Besprechung findet sich in den Grenzboten 1907, Bd. I, Heft 5, S. 241.

Grenzboten II 1912

der Feder v. Dyks seine Stelle fand. Die Literaturangaben weisen auch hier und da Vervollständigungen auf. Da das Buch ein ausführliches Register von Namen und Stichworten enthält, wird seine Bedeutung als Nachschlagewerk gesteigert. Seine Ausstattung entspricht in ihrer Bornehmtheit und Gediegenheit dem Inhalt. So mag es allen, die es noch nicht kennen, in jeder Beziehung aufs wärmste empfohlen sein! M. K.

In zweiter Auflage erschien kürzlich **Friedrich Nagels** politisch-geographische Studie „Das Meer als Quelle der Völkergröße“ (München und Berlin, 1911, R. Oldenbourg). Das Büchlein des verstorbenen Altmeisters geographischer Wissenschaft ist in den Jahren entstanden, da die Überzeugung von der Wichtigkeit deutscher Seegelung sich in weiteren Kreisen eben durchsetzte. Heute, wo das Problem der Herrschaft auf den Wellen der Ozeane nach den Ereignissen des letzten Jahrzehnts sich für die europäische und europäisierte Staatengesellschaft immer mehr zur Lebensfrage auswächst, darf die Neuauflage erst recht allgemeiner Aufmerksamkeit empfohlen werden. Wer die Gedankengänge kennt, mit denen Nagel in seiner „Politischen Geographie“ das geographische Gegebene und das historisch-politische Werden verknüpft, dem werden diese Blätter sachlich nichts Neues, aber ein neudurchleuchtetes Bekanntes vor die Seele führen. Nagels Betrachtungsweise bietet eine der wissenschaftlichen Grundlagen für jede künftige völkergeschichtliche Gesamtanschauung. Durchgesehen und im Sinne des Meisters behutsam ergänzt von Hans Helmolt, dem bekannten Herausgeber der nach geographischen Gesichtspunkten orientierten Weltgeschichte, ist das Schriftchen weithin klärend zu wirken berufen; verstehen wir doch noch immer nicht alle und nicht ganz das Lied, das der Seewind uns in die Ohren pfeift.

Dr. W. M. Becker = Darmstadt

Literatur

Ein Drama. Abisag von Sunem. Drama in vier Aufzügen von Ulrich Gröden. (Leipzig, Paul Bayer, 1912.)

Das erste Buch der Könige (in der katholischen Bibel heißt es das dritte) beginnt mit

81

der Geschichte von der schönen Absag, die den alten König David wärmen sollte; vielleicht das Widerwärtigste für unser verfeinertes Empfinden im ganzen Alten Testament. Der Dichter dieses Versdramas (die Jamben werden nicht durch den Druck kenntlich gemacht) hat es jedoch verstanden, die Begebenheit alles Anstößigen in dem Maße zu entkleiden, daß einer, der den Bibeltext nicht gelesen hat, es nicht einmal ahnt, die willenlose Despotenflavin in eine reine, edle Jungfrau, ja in die Heldin des Dramas umzuschaffen, zu welchem die Erhebung des Prinzen Adonja in den letzten Tagen Davids und seine Ermordung nach Salomos Thronbesteigung den Stoff liefern. Manche Kritiker werden vielleicht zu viel Modernes finden, sowohl in der Liebe des unglücklichen Prinzen und Absags Gegenliebe, als auch in der kräftigen Ablehnung der Leute, welche den kriegerischen Geist mit der Friedensschalmei und mit Schlaffenlandsidealen einzuschläfern suchen, und in Charakteristiken des Volkes wie der folgenden: „Ufa: Das Volk steht auf Adonjas Seite. Trabant: Das Volk steht nie. Ufa: So? Was tut's denn, du Schlaupf? Trabant: Es tortelt rechts, es tortelt links, weiß nicht, wohin. Halt' ihm zur rechten Zeit den rechten Köder vor, die Nase, und hinterdrein rennt dir der ganze Haufe.“ Allein, wer die Bibel kennt, der weiß, daß in ihr solche Charakteristiken, solche politische Gegensätze keineswegs fehlen, und die romantisch-sentimentale Liebe, die stärker ist als der Tod, findet ja ihre Verherrlichung im Hohen Liede, dem Gröden die Wechselgespräche seines Liebespaares zum Teil entnimmt. Ob sich diese Tragödie zur Auf- führung eignet, weiß ich nicht, weil ich von Theaterfachen nichts verstehe; aber jeder nicht durch naturalistische Marotten voreingenommene Leser wird ihr ein paar Stunden der Nahrung und Erhebung verdanken.

Carl Jentsch

Beiträge zur Fabrication von Denksprüchen. Menschen von durchdringender Einsicht und zugleich von natürlichem Formtalent haben zu allen Zeiten eine Vorliebe für den Aphorismus, die schlagende Wahrheit in Gestalt eines kurzen Spruches, entwickelt, und schon früh begegnen uns freie Sammlungen

solcher bunten Steinchen, gleich einer Fenster- auslage unorganisch, nur mit Rücksicht auf Farbenwechsel zusammengestellt. „Was?“ sagt Hans Taps, dem's wohlgeht und der sich also manchmal langweilt, „das imponiert den Leuten? Mache ich ja alle Tage, habe bloß noch nicht daran gedacht, daß man's aufschreiben könnte.“ Nun tat er es und das gab treffliche Büchlein, unwillkürliche Selbstbekenntnisse von Wert für die künftig wohl einmal hellhörigere, nicht philologisch verballhornte Kulturgeschichte. Fangen wir zu kurzer Auslese mit dem an, was Hans Taps über seine eignen Motive zur aphoristischen Schriftstellerei, über Eitelkeit, Stolz, Selbstbewußtsein u. dergl. — an anderen beobachtet hat. Wobei zu vermerken, daß hier keine etwa böswillig erfonnenen Proben, sondern vom deutschen Büchermarkt her belegbare „Denksprüche“ mitgeteilt werden. Wohl: Das Freisein von Fehlern kann zur Größe eines Mannes wesentlich beitragen. — Selbstüberschätzung macht unzufrieden und erzeugt den Wahn, zu Höherem geboren zu sein. — Eitelkeit ist der Charakterfehler, der den Schein über das Wesen stellt (wobei Mangel an Urteil unter die Charakterfehler fiele). — Eitelkeit leiht dem Schmeichler willig das Ohr. — Wichtigtuerei ist eine Form der Eitelkeit, die namentlich oft im öffentlichen Leben in Erscheinung tritt. — Berechtigung zum Selbstgefühl steht in direktem Verhältnis zu den vorhandenen Leistungen. Verpflichtung zur Bescheidenheit im umgekehrten. — Das Mißtrauen, hinter anderen zurückgesetzt zu sein, beruht häufig auf der Erkenntnis, daß man es wohl verdiente, so behandelt zu werden (auf der „Erkenntnis“ natürlich nie; das Ganze ist Gewissenstrost eines Launischen). — Ein echter Mann, der sich des eigenen Wertes bewußt ist, will die Gunst einer Frau nur der Anerkennung verdanken, auf die er Anspruch hat (geschrieben von jemand, der erweislich keiner Satire fähig war). — Wohl jenen, die Macht wünschen, um Segen verbreiten zu können. — Mache deinen schuldigen Dank nicht von dem Erfolge abhängig, den jemandes Bemühungen in deinem Interesse hatten (was in der Praxis eine Strafe auf erfolgreiche Bemühungen bedeutet hat). Hans Taps ist hier schon bei der Weltweisheit im allgemeinen

angelangt. Er meint: Menschen vertragen gute Behandlung oft weniger als Tiere; jedenfalls sind Tiere weniger undankbar. Denn, fügen wir hinzu, man kann alle Tage auf den Hund, aber nur selten auf den Löwen kommen. Wolle Sympathie gebührt dem „Aphorismus“: Gerechten Vorwürfen, die von berufener Seite kommen, mit Grobheiten zu begegnen, ist roh. Armer Taps, hier hättest du wohl einmal lieber dem Schmeichler das Ohr geliehet! Weiter: Unwillkürliches Singen und Pfeifen, sobald man allein, bekundet wahre Heiterkeit, die ein Lohn eines guten Gewissens ist. Schon näher an des Lebens Unverstand dringt die sinnige Betrachtung: Füllt jemand die ihm durch Zügelung anvertraute Stellung nicht aus, so fehlt es ihm entweder an Begabung oder an Pflichtgefühl. In ersterem Falle ist er entschuldigbar, im letzteren ist er es nicht. Demgegenüber bleibt es unbegreiflich, wie so viele weit lieber ihren Charakter als ihre Fähigkeit angezweifelt sehen. Allerdings, allerdings. Aber wenn Hans Taps mich böse schilt, schadet es eher ihm als mir; nicht so jedoch, wenn er meine Fähigkeiten scheinbar mit Grund anzweifelt. Er notiert ferner: Die Urteile „Er ist auf idealem wie realem Gebiete gleich tüchtig“ und: „Seine Leistungen entsprechen ganz seinem sittlichen und geistigen Werte“ sind zweideutig wie ein Delphisches Orakel. — Weide die Leute, Hans, die sich so ausdrücken! Dafür ist wiederum in einem besonders dickbergoldeten Bande neben Gleichwertigem zu lesen: Wer etwas leisten will und an Ideen arm ist, muß diesen Mangel durch Fleiß ersetzen. Ebenda: Der Glaube ist der vornehmste Grundpfeiler der Wohlfahrt unseres Volkes, denn er steht höher als alle Vernunft. Die Gesinnung in Ehren, aber ist das für einen Grundpfeiler nicht eine allzuhohe Stellung? Endlich schulden wir einem ziemlich

hochsituierten Aphorismendenter den Wahrspruch: „Möchten doch hohle Schwäger ihre Gedanken ausschließlich auf dem Papier zum Ausdruck bringen, da könnte man sich doch vor ihnen retten.“ Es verstärkt nur die Eindringlichkeit, daß dieses Axiom das vierhundert-siebenzigste unter rund sechshundert ist.

C. U.

Ein Musterfall. „Die psychologische Grundlage, auf der meines Erachtens die Abgrenzung von ‚Vorbereitungs- und ‚Ausführungs-‘ handlungen ruht, besteht also darin, daß wir gezwungen, alle menschlichen Tätigkeiten zu ihrer Würdigung unter den Gesichtswinkel eines Erfolgs zu rücken, nicht vermögen, die in Hinblick auf einen solchen hier speziell mit verbrecherischem Charakter entwickelten Tätigkeiten in ihrer Beziehung auf diesen gleichmäßig mit solcher Unzweideutigkeit zu erkennen, daß wir einen Schluß auf seine gerade verbrecherische Qualität und damit auf ein ihm zugrunde liegendes verbrecherisches Motiv wagen dürfen und deshalb genötigt, von vornherein zwischen für uns in ihrer Beziehung zum Erfolg und damit zu einem Motiv unzweideutigen und zweideutigen Tätigkeiten zu scheiden, zur Feststellung dieser Beziehung den erfahrungsmäßig gewonnenen Wert des aus der Tätigkeit selbst erzeugten Eindrucks entscheiden lassen.“ Diese hundert-einundzwanzig vom Verfasser gesperrt gedruckten Worte findet man in einem Sachbandwurm zusammengedrängt bei Amtsrichter Dr. jur. **Max Rudolf Senf** in seinem neuesten Werke: **„Das Verbrechen als strafrechtlich-psychologisches Problem.“** Hannover, Helwingsche Verlagsbuchhandlung. Preis 4,50 M. 1912. Seite 100. Wer schreibt einen grammatischen Kommentar zu dieser juristischen Psychologie?

Heinrich Reuß = Hamburg

