



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schacht, R.: Eine sterbende Kunst

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

Denn auch heute war uns der Gedanke gekommen, derselbe Gedanke, der sich uns aufdrängte, als wir einst über die fahlen Berge Galiläas ritten und drunten die leeren Ufer des Genesareth sich aufstauten, derselbe Gedanke, den man hat, wenn man in Stratford-on-Avon in Shakespeares niedriges Haus eintritt: der Gedanke, ob es einen Sinn hat, der Welt des Geistes nachzugehen an ihren irdischen Stätten. Gewiß, den Geist selber findet man nicht in diesen Dingen, aber vielleicht etwas anders: ein Stückchen Erde, das so unbedeutend es auch sein mag, doch umwoben ist von der Erinnerung gewaltiger Schicksale, und das vielleicht gerade deshalb, weil wir darin nur dürftige Spuren der geistigen Welt, die es geboren hat, finden, uns den Begriff zu wecken vermag, daß die Welt des Geistes in ihren materiellen Symbolen nur geahnt und niemals mit Händen ergriffen werden kann.



Eine sterbende Kunst

Don Dr. R. Schacht



Es würde nicht nur interessant, sondern auch von mannigfachem Vorteil sein, wenn wir einmal eine Literaturgeschichte bekämen, die nicht von der Psychologie und Geschichte des Kunstwollens, sondern von der des Kunstbedürfnisses ausginge. Beides fällt keineswegs immer zusammen. Kunstbedürfnis hat bei jedem nur einigermaßen kultivierten Volke auch der Ungebildteste; von einem Kunstwollen dagegen kann man vernünftigerweise nur reden, wo mit bewußt angewandten Mitteln ein klar erkanntes Ziel erstrebt wird. Oder, anders ausgedrückt, die Entwicklung des Kunstwollens gründet sich auf ästhetische Erörterung der Form. Nun aber kann die Form ein fruchtbares Eigenleben entwickeln, das Nachahmer und Epigonen unrettbar in seinen Bann zieht, aber auch in eine imponierende Einsamkeit treiben kann, dem Auge des Literaturhistorikers indessen die Entwicklung des Bedürfnisses, wie sie sich zuzeiten starker formaler Entwicklung in der sogenannten niederen Literatur ausdrückt, verdeckt. Eben die Psychologie dieser niederen Literatur, der Sensationserfolge usw. darzustellen und zu deuten, das würde die Aufgabe dieser neuen Literaturgeschichte sein. Erst sie würde uns übrigens auch zu einer richtigen Würdigung der Volksdichtung verhelfen.

Über den Begriff der literarischen Volkstümlichkeit bestehen nämlich in Laien- und zuweilen auch in Fachkreisen recht verwirrte Begriffe. Die landläufige Meinung geht dahin, daß der Unterschied von höherer und niederer oder Volksliteratur lediglich in der verschiedenen Weite des Bildungshorizontes bestehe. Diese Meinung, die zum Teil durch die Art erzeugt worden ist, wie unsere großen Schriftsteller bei uns populär „gemacht“ werden, ist grundfalsch. Jeder weiß aus eigener Erfahrung Bücher zu nennen, die ihm in jugendlichem Alter großen Eindruck gemacht, ja ihn tief beeinflusst haben, ohne daß sie recht verstanden wurden; andererseits kann das Gegenteil, daß dem Verständnis der Jugend ausdrücklich angepaßte Werke als langweilig gemieden werden, jeden Tag beobachtet werden. Um ein Beispiel zu nennen: Goethes „Faust“ ist eines der populärsten Bücher, obwohl es gleichzeitig eines der schwierigsten ist. Es geht also nicht an, das Volksbewußtsein einfach mit dem des Kindes zu identifizieren und das Volk dadurch bilden zu wollen, daß man es vom Einfachen zum Schweren leitet und letzteres durch Kommentare zugänglich zu machen sucht. Der Mann aus dem Volke ist kein Kind, sondern ein erfahrener und ausgereifter Mensch, der sich nicht bilden, sondern sein Kunstbedürfnis befriedigt sehen will.

Der wesentliche Unterschied zwischen Volks- und literarischer Dichtung ist vielmehr der, daß der Volksdichter (als Typus) spricht oder singt, während der Literat, der Kunstdichter schreibt. Dieser Unterschied, den ich wesentlich nenne, scheint zunächst rein äußerlich zu sein; in Wahrheit ist er so fundamental wie etwa der zwischen Maler und Bildhauer. Volksdichter und Literat arbeiten in wesentlich verschiedenem Material. Allerdings ist dieses beide Male in der Sprache gegeben, aber es wird doch grundverschieden behandelt. Jedermann weiß, daß man vieles nur mündlich sagen kann, weil es schriftlich schief herauskommen würde, daß in anderen Dingen wiederum Briefe besser wirken als mündliche Unterredung. Kein guter Redner läßt eine frei gehaltene Rede, die gezündet hat, im Wortlaut drucken, weil Gesprochenes anders wirkt als Geschriebenes, und mancher gute Prosalector wird beobachtet haben, daß es Werke gibt, die geradezu laut gelesen werden müssen, andere, die, wenn sie wirken sollen, nicht selten einer Änderung des Wortlautes bedürfen, und wieder andere, die, ohne daß sie im sogenannten papierenen Stil geschrieben wären, das Vorgelesenwerden überhaupt nicht vertragen.

Als Dogma für den heutigen Kunstdichter gilt ja eigentlich, daß er beim Schreiben an ein Publikum überhaupt nicht zu denken habe, sondern nur „für die Kunst“ oder für sich schreibe. Ohne nun über Berechtigung oder Nichtberechtigung dieses Dogmas streiten zu wollen, kann man doch soviel sagen, daß daraus der häufige Mißerfolg unserer Künstler erklärlich wird: das Kunstwollen entspricht eben in keiner Weise mehr dem Kunstbedürfnis. Erst wo dieses befriedigt wird, ist eine nachhaltige Wirkung der Kunst möglich. Tatsächlich haben denn auch die meisten großen Erzähler ursprünglich für einen

ganz bestimmten Kreis geschaffen. Dabei hat dann die Vorstellung, ob sie sich diesen Kreis als lesend oder hörend dachten, bewußt oder unbewußt, sehr bedeutend auf ihren Stil eingewirkt.

Der Schreiber, der mit dem Leser rechnet, kann sich Abschweifungen erlauben, Episoden, lange Reden, lyrische Schilderungen, er kann Briefe einschleiben oder sich in eingehenden Analysen ergehen. Das bezeichnendste Beispiel dieser Leseliteratur bieten wohl die Romane des siebzehnten Jahrhunderts. Ganz anders der Erzähler. Er hat unter allen Umständen zu verhindern, daß die Zuhörer ermüden oder davonlaufen und so ist er zur Kürze, zur Konzentration, zur Klarheit, andererseits zur höchsten Lebendigkeit gezwungen. Lange Beschreibung ist unnütz, da sie zu rasch vorübergeht, um aufgenommen zu werden. In all dem scheint zunächst, gegenüber den reichen Mitteln des Schreibers, eine Verarmung zu liegen. Aber die ausgleichende Bereicherung liegt im Material: in der lebendig wirkenden Rede. Durch Geste und Mienenspiel, durch Tempowechsel und Tonfall, durch Rhythmus und Akzent vermag er Wirkungen zu erreichen, die der Schreiber nur mit größter Umständlichkeit erlangen kann. Es ist also eine durchaus ebenbürtige und eigenartige Kunst, mit der wir es hier zu tun haben, und die eingehende Pflege wohl lohnen würde, die ihrer freilich auch dringend bedarf.

Denn das wollen wir uns nicht verhehlen: diese Kunst ist infolge unserer weitgehenden, vielfach unheilvoll wirkenden Bücherbildung nahezu am Aussterben. Sollte sie wirklich ganz verschwinden, so würden wir uns damit nicht nur reicher künstlerischer Möglichkeiten, sondern auch eines vorzüglichen Mittels der Jugendbildung berauben. Als Führer zur Neubelebung mögen nun die kürzlich in der verdienstvollen Sammlung „Die Märchen der Weltliteratur“ (Diederichs, Jena) erschienenen „Plattdeutschen Märchen“ dienen. Diese Publikation hat, abgesehen von ihrem inneren und wissenschaftlichen Wert, zwei große Vorzüge vor den meisten ähnlichen. Einmal hat sich der Sammler, Wilhelm Wiffen, nicht mit der stenographischen Aufzeichnung der Märchen begnügt, sondern ist bemüht gewesen, unter allen Varianten jedesmal die künstlerisch beste Fassung herauszuarbeiten, wodurch die Sammlung auch in weitere Kreise Eingang zu finden geeignet ist, zweitens aber hat er, was für unsere Zwecke besonders wichtig ist, von jeder literarischen Färbung abgesehen, so daß die Vorzüge des echten Erzählerstiles durchaus klar hervortreten. Dazu war vor allem die Bewahrung des Dialekts nötig. Denn unser Schrifthochdeutsch beruht ja völlig auf literarischer Grundlage, kann also dem echten Erzählerstil nicht ohne weiteres als Medium dienen, und es ist unglaublich, wie viele künstlerische Feinheiten durch eine Übertragung aus dem Dialekt in das Hochdeutsche verloren gehen. Das haben bei einzelnen Stücken auch die Brüder Grimm empfunden (Machandelboom, Fischer und syne Fru), bei den meisten sind sie jedoch durchaus literarisch verfahren. Dadurch hat der Stil vielfach beträchtliche Einbuße erfahren, was jeder gespürt haben wird, der einmal versucht hat,

Grimmsche Märchen wirkungsvoll zu erzählen. Die Anführung von Beispielen muß ich mir hier versagen, eine Nachprüfung wird dem Leser aber die überraschendsten Ergebnisse zeigen. Aus ganz dem gleichen Grunde vermag auch Musäus, bei dem die literarische Färbung allerdings noch viel weiter geht, keine lebendige Wirkung mehr auszuüben, es sei denn auf literarhistorisch gebildete Feinschmecker. Die Wifferschen Märchen dagegen sind im reinsten Erzählerstil gehalten und können geradezu eine Offenbarung für denjenigen werden, der bemerkt hat, wie hinderlich uns unsere literarischen Gewohnheiten beim Erzählen werden. In den Dialekt wird man sich ohne Mühe hineinlesen, für den Anfänger sind überdies ein vortrefflicher grammatischer Abriss und ein Wörterverzeichnis beigegeben.

Ich müßte halbe Stücke ausschreiben, wollte ich einen Begriff geben von der naiven Kunst, der lebendigen Schönheit und köstlichen Kraft, die in dieser Sammlung hervortreten, und eine Analyse, die auf alle Feinheiten des Stiles einginge, würde den Raum einer kleinen Broschüre einnehmen. Ich muß mich daher auf ein paar Andeutungen beschränken. Die realen Grundlagen des Erzählerstiles sind oben kurz berührt. Die Erzählung ist ein in gleichmäßiger Stetigkeit Fortschreitendes; alles, Exposition, Detail und Schilderung, Verknüpfung und Verwicklung, hat sich diesem Stilprinzip unterzuordnen. Die Exposition ist durchweg von der größten, denkbaren Knappheit. Meist werden nur die wichtigsten Personen aufgeführt. „Es ist mal ein König gewesen, der ist mal spazieren gefahren im Wald. Und da trifft er ein hübsches Mädchen, die geht barfuß.“ Damit setzt sofort die Handlung ein. Das Volksmärchen braucht nicht viel Voraussetzungen, Personen und Verhältnisse sind typisch (was seine Charakterzeichnung nicht ausschließt) und werden sofort von der Phantasie ausgestattet.

Was wir noch wissen müssen, wird beiläufig nachgeholt, wenn es anfängt in Wirkung zu treten. Wie köstlich ist der folgende Anfang einer wunderbaren König Drosselbart-Variante: „Fritz von Preußen wollte sich verheiraten und wollte die österreichische Prinzessin haben. Und da schreibt er ihr einen Antragsbrief.“ Das weitere geht schon gleich in Erzählung über: „Da schreibt sie ihm zurück: so ein povres Land wie Preußen, da frißt man ja nichts als gesalzenen Hering, dafür bedankt sie sich.“ (Nebenbei ein interessantes Beispiel, wie die Volkspheantasie historische Beziehungen umdeutet: die Prinzessin ist die anfangs feindliche, stolze, schließlich überwundene Maria Theresia. Vergleiche über diesen Punkt das achtzehnte Kapitel des 1907 hier (Heft 48) warm empfohlenen, jetzt in zweiter verbesserter Auflage vorliegenden Buches von D. Böckel „Psychologie der Volksdichtung“, Teubner 1913.) Man vergleiche mit diesem prächtigen Eingang die langwierige und blasse, opernhafte Einleitung von Grimms „König Drosselbart“. Eine Verabredung, ein Vertrag wird, wo es irgend angeht, in dramatische Rede und Widerrede aufgelöst, und was man an Homer und Goethe als Kennzeichen edelster epischer Kunst gerühmt hat: die Auflösung

der Schilderung in Handlung, das finden wir genau wieder in der Technik der Primitiven.

Eine weitere Notwendigkeit für den Erzähler ist es, der Erzählung den Anschein des Willkürlichen, Einmaligen, Spontanen zu nehmen. Das echte volkstümliche Märchen ist alles andere als eine Improvisation, es geht vielmehr durchaus auf Festigkeit der Form aus und ist bei aller scheinbaren Kunstlosigkeit doch besser in sich geschlossen als beispielsweise die Kunstmärchen der Romantiker. Diese Festigkeit wird erreicht durch sorgfältige Vorbereitung, Aneinanderreihung und Wiederholung. Da sucht etwa Hans den Vogel Fenus (Phönix) und fragt eine alte Frau, wo er ihn finden kann. Nun wird der Bescheid nicht geradezu erteilt, sondern in zwei Stationen, und so, daß wir den Weg, den der Held geht, deutlich verfolgen können. „Geh nur in die Stadt“, antwortet die Alte. Und nun wird angeknüpft. „Und dann geh so weit, bis du vor das alte Schloß kommst.“ Wieder wird verknüpft: „Vor dem Schloß steht eine Schildwache, die frage nur aus. Die kann dir näher Bescheid sagen.“ Nun die zweite Station: „Als Hans vor das Schloß kommt, ja, sagt die Schildwache, der Vogel Fenus ist hier. . . . Erst kommst du in eine Stube, da steht ein Esel. Und in der zweiten Stube steht ein Tisch, da liegt ein Brot drauf und ein Schwert. Und in der dritten Stube steht ein Bett. Da liegt eine Prinzessin drin, die ist verwünscht und schläft, sie schläft schon tausend Jahr. Und da in der dritten Stube, da ist auch der Vogel Fenus. Der sitzt in einem Bauer, und das Bauer hängt unter der Decke.“ — Man beachte das stetige Vorwärtsschreiten und die große Klarheit der Schilderung, die bis in die Wortstellung hinein fühlbar wird, zugleich bemerke man, wie das Überraschende (die schlafende Prinzessin) vorbereitet wird, und wie die Erzählung so vieler anscheinend nebensächlicher Dinge die Erwartung aufs höchste spannt. Aber dieser Weg muß noch besser eingeprägt werden. Deshalb wird, wenn Hans nun ins Schloß kommt, alles noch einmal erzählt. Mit Recht sind diese Wiederholungen meistens wörtlich und formelhaft gehalten, sie dienen dazu, einen Vorgang in mehrere anschauliche Stücke zu zerlegen und einzuprägen, oft ist die Wiederholung ein Mittel, den Schlusseffekt spannend hinauszuschieben. Bewundernswert ist auch, wie alle Dinge und Vorgänge auf die einfachste, aber anschaulichste Art behandelt werden: die Dinge nie ruhend, sondern wirkend, die Vorgänge stets als lebhaft Geschehendes. Dazu die treffende Charakteristik der Personen durch kleine gesprochene Sätze, die mit der Erzählung, wo es nötig ist, durch jenen echt volkstümlichen unvermittelten Übergang aus direkter in indirekte Rede aufs engste verwoben werden und dem ruhigen Erzählerton einen frischeren Einfluß erlauben.

Diese notgedrungen kurzen Hinweise, die sich leicht vervollständigen ließen, werden doch genügen, um dem Leser begreiflich zu machen, daß wir es hier nicht mit irgend etwas Vagern, Volkskunst genannt, zu tun haben, mit etwas ungeflacht Primitivem, das lediglich durch seine Frische

ergötzt, sondern mit einer klar ausgeprägten Kunst, von der zu wünschen wäre, daß sie unsere Schriftsteller, soweit sie wirklich volkstümlich schreiben wollen, auf das nachhaltigste beeinflussen möchte. Denn die heute beliebte, ursprünglich für ganz andere Kreise berechnete, umständlich breite Schilderung, ist alles andere als volkstümlich und der gegenwärtig überall eindringende Lyrismus der Tod aller Erzählerkunst, die wir doch auf die Dauer nicht werden entbehren wollen und unter keinen Umständen entbehren können, wenn wir das Volk wirksam zur Kunst erziehen wollen, sind doch die Werke unserer meisten volkstümlichen Schriftsteller nur solchen zugänglich, die bereits Bücher lesen können, die literarischen Umgang gewohnt sind. Das gilt auch z. B. für J. H. Fehrs, dessen im Verlag von A. Janssen, Hamburg, erschienene Werke in vier gut ausgestatteten Bänden vorliegen. Da haben wir den typischen Volksschriftsteller unserer Tage. Anspruchslos, schlicht, mit weichem Gemüt; der Stoffkreis: Ereignisse aus dem Dorf oder der kleinen Stadt. Und ich kann mir sehr wohl denken, daß dieser Dichter, den man übrigens mit Unrecht Reuter oder Brinckmann als ebenbürtig an die Seite stellen will, an traulichen Abenden im Familienkreise vorgelesen, recht liebenswürdige Wirkungen hinterlassen wird. Aber ins Volk eindringen, wirklich lebendig werden wird er nicht, weil er eben kein Erzähler ist, sondern ein Literat, der literarische Stoffe, ohne daß ein zwingender innerer Grund dafür vorhanden wäre, in unliterarischer, nämlich plattdeutscher Sprache behandelt und einfachen Leuten Gedanken unterlegt, nach deren Inhalt sie vielleicht unbewußt handeln, die sie jedoch so niemals äußern werden. Alles recht poetisch, hier und da mit einer Feinheit, die an Storm erinnert, aber alles andere als volkstümlich. Das Volk verlangt eine einfache Handlung in einfacher klarer Darstellung ohne Sentiment, es setzt eine richtige Psychologie voraus, will nicht alles umständlich vor sich ausgebreitet sehen. Die wahre Volkskunst wird nicht aus der Anpassung von oben herunter geboren, sondern von unten herauf, nicht für das Volk, sondern aus dem Volk, und nur die Wiederbelebung der aussterbenden Erzählerkunst kann zu ihrer Ausbildung helfen.

