



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



Maßgebliches und Unmaßgebliches

Literatur

Riesen und Zwerge. Märchen und Sage sind Spiele der freischaffenden Phantasie, doch auch die Phantasie bedarf des Anstoßes, wenn sie in bestimmter Richtung arbeiten soll, und erst wer diese Anstöße kennt, kann sagen, er habe die beiden Dichtungsarten ursächlich erklärt. Die Aufgabe ist bei den Sagen verhältnismäßig einfach: sie wurzeln in historischer Zeit und geschichtlichen Realitäten; ein Ort oder ein Vorgang irgendwelcher Art ist stets ihre Keimzelle. Eine solche Ursache kann sich unserer Kenntnis zufällig entziehen durch den Mangel einer Überlieferung oder durch die Unmöglichkeit, Sage und geschichtlichen Vorgang in glaubhafte Beziehung zueinander zu setzen — grundsätzlich ist bei der Sage die Aufgabe lösbar und in der Masse der Fälle auch einwandfrei gelöst.

Dagegen ist das Märchen eine Dichtform, deren Ursprünge weit vor aller Geschichte liegen. Wie es in kindlichen Gemütern am tiefsten haftet und in der Kinderstube seine liebste und eigenste Heimat hat, so stammt das Märchen als Gattung aus den Kindheitstagen der Menschheit. Daß auch bei ihm Realitäten irgendwelcher Art der Phantasietätigkeit ursprünglich die Richtung gegeben haben, braucht nicht bezweifelt zu werden — den Zusammenhang aufzuspüren und zweifellos nachzuweisen, kann jedoch hier nur in glücklichen Ausnahmefällen gelingen. Der Versuch dazu muß dennoch gewagt werden.

Gerade weil das Märchen eine uralte Form menschlichen Dichtens ist, wird man gut tun, bei diesem Versuch in der Zeit so weit zurückzugreifen, wie nur immer möglich. Das erste, was wir von unseren germanischen Vorfahren wissen, ist, daß sie in die meisten

der jetzt von ihnen bewohnten Gebiete in geschichtlicher Zeit eingewandert sind und daß sie dort fast überall eine ältere Bevölkerung verdrängt haben. Slawen, Römer, Kelten sind solche Vorkolonisten, die wir mit Namen kennen; in vielen Ortsnamen und einer vielerorts deutlich erkennbaren Rassenmischung haben sie Spuren ihres einst sehr ausgebreiteten Daseins auf deutschem Boden hinterlassen. Die Bodensfunde aber, die weiter zurückreichen, lehren, daß auch diese Slawen, Römer und Kelten nicht die ältesten Bewohner Deutschlands waren, sondern daß wieder vor ihnen an vielen Stellen ältere Einwohner gesessen haben, Ureuropäer verschiedener Rassen, von denen nur ein paar Geländennamen, ein paar Hundert Gräber, Funde von Metallspangen und Tongefäßen geblieben sind. Soweit wir zurückblicken vermögen, ist auf unserem uralten Boden ein Auf und Ab verschiedener Rassen und Stämme zu beobachten, ein Hin- und Herwogen der Völker, Besitznahme und Verdrängung und neue Anfüllung des Landes.

In kurzen Kampfzeiten haben sich Eroberer und Besiegte Aug in Auge geschaut, in viel längeren Zwischenpausen haben sie nur durch dunkle Überlieferung voneinander gehört, und das sind die märchenbildenden Zeiträume geworden. Der häufigste Weg, auf dem das deutsche Eroberervolk von den verdrängten Vorkolonisten Kunde erhielt, sind sicherlich Gräberfunde gewesen. Noch heutzutage werden z. B. am deutschen Oberrhein jährlich neue Gräberreihen aufgedeckt — wieviel häufiger mußten solche Funde sein in den Jahrhunderten kurz nach Verdrängung der Urbewohner, als diese Gräber noch viel zahlreicher waren und noch nicht so tief unter dem Schutt der Jahrtausende lagen wie heute,

noch nicht geschützt waren durch Besitzrechte und Denkmalpflege, wie in unserer alles polizierenden und regulierenden Kulturwelt!

Deckt man nun heute ein solches Grab auf, in dem der Urbewohner ausgestreckt am Grunde liegt, dann macht man immer aufs neue die Erfahrung, daß die Erdarbeiter, die mit Spaten und Hacke ihr Bestes an der Sache getan haben, beim ersten Anblick des Skeletts erstaunt ausrufen: „Das ist aber ein langer Mann gewesen!“ Hält man dann etwa den Oberschenkelknochen des Skeletts neben den des Arbeiters, so zeigt sich regelmäßig, daß der Tote keineswegs von langer Gestalt gewesen sein kann, meist ist er kürzer als die an der Grabung Beteiligten. Die Täuschung entsteht dadurch, daß sich der Tote beim Schwinden der Muskelbänder gleichsam gestreckt hat: der Schädel ist hintenüber gefallen, die Fußknochen vornüber, so daß der Mann im Grab einen längeren Raum einnimmt, als einst im Leben. Stießen in grauer Vorzeit naive Kinder unseres Volkes, die nicht gewohnt waren, eine Sinnes-täuschung sogleich durch den Versuch zu berichtigen, auf einen solchen Toten, so blieb der Eindruck unforgiert bestehen und er wurde formuliert, wie ihn unsere Kinder heute noch formulieren: „Hier liegt ein Riese begraben“. Die Riesenformen der Steinsetzungen, die Ungeschlachtheit der bei den Toten gefundenen Waffen und Geräte waren geeignet, diesen Eindruck zu verstärken, und wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir hier einen der Anstöße erkennen, der die Märchenphantasie zum Glauben an die Riesen der Vorzeit anregte.

Tatsächlich ist jedes Eroberervolk den Vorbewohnern überlegen gewesen, sonst hätte es sie ja nicht besiegt, und da die Vorzeit ihre Kämpfe durch rohe Körperkraft entschied, ist im allgemeinen anzunehmen, daß die Sieger auch an Körperlänge den Besiegten „über“ waren. Nun sind die besiegten Vorbewohner in den seltensten Fällen völlig vernichtet oder ganz aus dem Lande verdrängt worden. Das Herrenvolk hatte Raum genug in den fruchtbaren Talebenen, auf dem besten Boden des Landes, und kümmerte sich wenig darum, wer und was in den Wäldern, auf den

Bergen und in abgelegenen Talwinkeln sein Wesen trieb. Hier mochten zurückgedrängte Reste der Vorbevölkerung noch lange ein Schattenleben fristen, hier mochten Germanenkinder beim Spiel und Beerensuchen, in Stimmungen, die der Phantasietätigkeit günstig waren, Gruppen der Urbewohner antreffen, die ihnen im Vergleich mit den eigenen hochgewachsenen Eltern zwerghaft klein erschienen — eine Quelle des Glaubens an Zwerge scheint damit aufgedeckt.

Die Vermutung läßt sich weiter stützen. Nur eine Bevölkerung, die lange im gleichen Lande sitzt, kann sich eine gute Kenntnis der Bodenschätze erwerben. Das Eroberervolk bleibt lange Zeit, namentlich was Metallfunde angeht, auf die Angaben angewiesen, die die Vorbevölkerung ihm macht. Ein stammesfremder Mann ist darum typisch in jedem Erobererdorf der Welt: der Schmied. Deutsche Dichtung nun stellt den Schmied als Zwerg dar, so sehr das der Erfahrung unserer Gegenwart widerspricht: Mime als Zwerg in Richard Wagners Siegfried ist das bekannteste von vielen Beispielen hierfür. Ihre Kenntnis der Bodenschätze konnten die Vorbewohner auch noch verwerten, wenn sie vom Eroberervolk in die Wälder und Berge zurückgedrängt waren, und wie leicht konnte es dann geschehen, daß einmal Germanen die Vorbewohner am Schmelzfeuer überraschten. Das Feuer wurde beim eiligen Rückzug flüchtig überdeckt und die nachstöbernden Störenfriede fanden unter Holzkohlenresten und Schlacken staunend das blinkende Metall — ganz wie es das Märchen beim Zwerg findet.

Lange können Eroberer und Besiegte im gleichen Land zusammenwohnen, ohne sich jemals zu sehen. So ist es heute auf Ceylon: das indische Eroberervolk rings an den Küsten hat die Beddas ins gebirgige Innere der Insel zurückgedrängt und jedes Volk meidet die Berührung mit dem andern aufs strengste. Aber wirtschaftlich sind beide aufeinander angewiesen und so stellt der Bedda nachts seinen Honig, seine Web- und Flechtwaren vor die Türen des Inders, und nimmt dafür Salz, Getreide und Reis mit, die ihm der Inder am Abend vorher als Tauschware bereitgestellt hat. Solches Zu-

sammenleben ohne eigenliche Kenntnis von einander hat gewiß auch einst in Teilen Deutschlands stattgefunden, und lauschende Germanenkinder können von dem huschenden Schleichvolk der Wälder Anregung für die Gestalten ihrer Märchen geschöpft haben. Wollten sie neugierig wenigstens eine Spur der nächtlichen Besucher erfassen, so streuten sie wohl, wie das Märchen nicht müde wird zu erzählen, den „Wichtelmännern“ Sand oder Asche auf den Weg vorm Haus in den Wald hinein, und wenn sie dann am Morgen nachzusehen kamen, hatten schon die gefiederten Hausgenossen, die gemeinhin am frühesten auf zu sein pflegen, ihre Spuren in den Sand gedrückt: daher die Märchen von den Zwergen mit Hühner- oder Entenfüßen.

Gewiß soll man die Versuche rationalistischer Erklärung nicht überspannen — ein Stück weiter helfen sie doch in ein Gebiet hineinschauen, das sich geschichtlicher Erhellung entzieht.

U. S.

Kunst

Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. F. Bruckmann N.-G. München 1915. 10 M. geh., 12 M. geb.

Ein neuer Wölfflin ist ein Ereignis. Der bedeutende Kunsthistoriker kargt mit seinen Gaben, und es sind allemal reife Werke, die er in gemessenem Abstand der deutschen Öffentlichkeit vorlegt. Auch diese „Systematik“ wurde seit Jahren nach einer Andeutung und wenigen zerstreut erschienenen Vorarbeiten erwartet. Nun liegt das Werk vor, aber mancher wird erstaunt sein, wenn er es aufschlägt. Es zeigt nicht die übergreifende abstrakte Allgemeinheit, die sein Titel vermuten läßt. Fast möchte man sagen, der Untertitel trafe eigentlich das Wesentliche besser. In der Tat kommt der Kern dieser Untersuchungen mit dem Thema der ersten Arbeit Wölfflins überein: es handelt sich um den Übergang und wesenhaften Unterschied zwischen Renaissance und Barock, nun aber nicht mehr so, daß die Analyse jeweils die entscheidende Drehung am einzelnen Stilmotiv aufwies, sondern unter ganz allge-

meinen begrifflichen Gegensätzlichkeiten wird die wesenhafte Verschiedenheit dieser beiden großen neuzeitlichen Stile zur Anschauung erhoben. Und so sehr ist die antithetische Logik dieser Begriffspaare in den Vordergrund geschoben, daß der konkrete Beleg, so sehr er die Hauptsache ist, doch etwas zufällig Beispielfhaftes nicht los wird. Andererseits springt das Belegmaterial nicht in der Geschichte herum. Wenn auch gelegentlich Beispiele aus anderen Epochen hinzugezogen werden, so steht doch gerade der Gegensatz von Renaissance und Barock fest im Mittelpunkt der Betrachtung. Und so bekommt die Darstellung ihre eigene logische Pikanterie dadurch, daß, wie durch vorbestimmte Fügung, ein dialektisch einleuchtendes System von Gegensätzlichkeiten, die sich beinahe auseinander deduzieren lassen, auf einen ganz bestimmten Fall der sonst aller Logik gegenüber so spröden Wirklichkeit tatsächlich zu passen scheint.

Die Erörterung geht vom Gegensatz des Linearen und Malerischen aus. Im Barock verschwimmt der Kontur. Der zeichnerische Stil der Klassik sah in Linien, der malerische des Barock in Massen. Das Lastbild wird ersetzt durch das Sehbild. Erst damit wird eine Schönheit des Körperlosen möglich. Der zweite Gesichtspunkt, unter dem sich der Gegensatz beider Stile betrachten läßt, ist der von Fläche und Tiefe. Die Renaissance komponiert in parallel geschichteten Flächen, das Barock geht auf eigentliche Tiefenkomposition. Ferner gliedert sich das klassische Kunstwerk in der geschlossenen, in sich selbst begrenzten Form, während die offene Form des Barock überall über sich selbst hinausweist und unabgegrenzt erscheinen will. Die Klassik betont ausdrücklich die Horizontalen und Vertikalen, das Barock verschleiert diese Gliederung. Die Symmetrie behält es bloß in der Baukunst bei. Das Verhältnis zwischen Raum und Füllung wird erst bei ihm ein scheinbar zufälliges, das Bild verleugnet den Rahmen, dessen Abschluß doch insgeheim wohlbeabsichtigt ist. Die Figur verliert die Konsonanz mit den begleitenden architektonischen Formen. Ja, das Verhältnis steigert sich überhaupt zum Gegensatz zwischen betontem Gesetz und zur Schau gestellter Freiheit. Den Werten

des Seins in der Renaissance stehen im Barock die Werte der Veränderung gegenüber. Trotzdem ist gerade die klassische die Komposition, die innerhalb der Einheit eine Vielheit der Elemente in relativer Selbständigkeit beläßt, während im Barock die Elemente in die einheitliche Dynamik des Ganzen hineingerissen sind. Dem gegliederten Formensystem der Klassik steht der unendliche Fluß des Barock gegenüber. Dort sind die Akzente koordiniert, hier dem einheitlichen Gesamtmotiv untergeordnet. Unmittelbar einleuchtend ist, daß sich alle behandelten Gegenpaare schließlich auf das eine hin wenden lassen, das Klarheit und Unklarheit oder betonte und verschleierte Klarheit einander gegenüberstellt. Hier gewinnt namentlich die Lichtbehandlung des Barock, etwa bei Rembrandt, eine besondere Bedeutung.

Alle diese Antithesen, die sich unter fünf hauptsächlich Gegenpaare ordnen, werden in der lichtvollen Weise, die wir an Wölfflin bewundern, an einem reichen Schatz von Einzelbeispielen belegt, die als Illustrationen dem Buche beigegeben sind. Dabei geht meist der Weg von der Malerei über die Plastik zur Architektur. Die Einheit des Stiles übergreift also sehr wohl den Unterschied in den künstlerischen Bedingungen der besonderen Kunstzweige. Schon innerhalb dieses Kernes der Erörterung greift der Verfasser aber über die Immanenz der kunstgeschichtlichen Gegebenheiten hinweg, indem er unter der Spitzmarke: Historisches und Nationales allemal die klassische Formgebung zur romanischen, die barocke zur germanischen Naturanlage in besonders nahe Beziehung bringt. Ferner kompliziert sich die Problemlage, indem Wölfflin innerhalb des Stiles jeweils eine doppelte Motivation, einmal vom Ausdruck einer nationalen oder historischen Individualität her und dann einer solchen Unterschieden gegenüber indifferenten Besonderung des sozusagen rein optischen Kunstsehens unterscheidet. Und innerhalb dieser zweiten rein auf die Grundbedingungen der Darstellung, das Schema der Seh- und Gestaltungsmöglichkeiten gehenden Betrachtung ist wiederum die imitative von der dekorativen Funktion dieser Begriffe zu trennen.

Es ist zumal die Einleitung und der Abschluß, wo diese wirklich systematischen Erwägungen, freilich in einer sehr zusammengedrängten und wenig erschöpfenden Darstellung ihren Platz gefunden haben. Hier zeigt sich nun doch, wie sich die historische Wirklichkeit für die gewaltsame Festlegung auf eine antithetische Logik rächt. Das wird vor allem an der unbefriedigenden Behandlung der gelegentlich zugezogenen sogenannten Frührenaissance offenbar. Unter der Bezeichnung der „Primitiven“ wird sie trotz gelegentlicher Einschränkungen und Vorbehalte doch im Grunde dem Schema zuliebe ihres Eigenwertes beraubt und lediglich als Vorstufe auf die Klassik bezogen. Aber überhaupt muß sich, zumal die Einsinnigkeit der Bewegung von der Klassik zum Barock eine Umkehrung auch logisch ausschließen soll, sehr laut die Frage vernehmbar machen, wie sich denn dieser kunsthistorische Einzelfall, dem die Untersuchung gilt, in die übergreifende Entwicklung hineinfügt, wenn das Tertium nondatur des kontradiktorischen Gegensatzes tatsächlich den angezogenen empirischen Sachverhalt beherrscht. Diese Schwierigkeit führt denn auch mit zwingender Notwendigkeit den Verfasser auf eine Theorie einer kunstgeschichtlichen Periodik, die diesen Wechsel als typisch hinstellt. Auch das Altertum und nachmals die Gotik sollen diesen Schritt vom Klassischen zum Barock vollzogen haben. Da aber ist denn doch auf das Ansechtbare solcher Konstruktion aufmerksam zu machen, die sich der Geschichtsphilosophie Lamprechts mit ihren typischen Abfolgen und ihrer Liebhaberei für historische Gesetze immerhin nähert. Und vor allem wird fraglich, ob nun nicht die aufgezeigten Gegensätze doch allzu sehr auf den hier im Beispiel zugrunde liegenden Einzelfall einer solchen Abwandlung, eben der vom 16. zum 17. Jahrhundert, zugespitzt und festgelegt sind, um nun auch in der Tat der behaupteten Typik solcher Abfolgen zu genügen. Die verwunderliche prästabilierte Harmonie zwischen dem begrifflich einleuchtenden Gegensatz und der tatsächlich hier erfolgten historischen Veränderung würde durch solche Typisierung der hier analysierten Stilwendung an Glaubwürdigkeit gewinnen:

erwiesen und belegt ist sie jedenfalls vom Verfasser nur an dem immerhin sehr konkreten Einzelfall.

So weist gerade in seinen systematischen Grundlagen das bedeutende Werk über sich selbst hinaus. Es rührt an viele Fragen, die gegenwärtig die Geister bewegen, ohne sie doch bei der Kürze dieser rein systematischen Zusätze irgend erschöpfen zu können. Im Vorwort deutet Wölfflin an, daß das Buch ursprünglich anders beabsichtigt war. Darnach wäre es noch historischer geplant gewesen. In der Tat liegt in dieser Rich-

tung eine der möglichen Fortbildungen seiner Kernausführungen, die historischer und nicht systematischer Art sind. Gewiß wäre es zu hoffen, daß uns der Verfasser diese umfassende Geschichte der Entwicklung des modernen Sehens noch einmal schenkt. Aber schon die wenigen Bemerkungen machen uns doch auch auf eine wirkliche Systematik aus seiner Feder begierig, in der er in anderer Richtung das hier nur Angedeutete an kunsthistorischer Prinzipienörterung breiter auseinanderlegte.

Dr. M. H. Boehm



Allen Manuskripten ist Porto hinzuzufügen, da andernfalls bei Ablehnung eine Rücksendung nicht verbürgt werden kann.

Nachdruck sämtlicher Aufsätze nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlags gestattet.
Verantwortlich: der Herausgeber Georg Kleinow in Berlin-Nietherfelde West. — Manuskriptsendungen und Briefe werden erbeten unter der Adresse:

An den Herausgeber der Grenzboten in Berlin-Nietherfelde West, Sternstraße 56.
Korrespondenz des Herausgebers: Amt Nietherfelde 498, des Verlags und der Schriftleitung: Amt Bülow 8610.
Verlag: Verlag der Grenzboten G. m. b. G. in Berlin SW 11, Tempelhofer Ufer 15 a
Druck: „Der Reichsbote“ G. m. b. G. in Berlin SW 11, Dörfener Straße 36/37.

Wir bitten die Freunde der :: :: :: ::

Grenzboten

das Abonnement zum III. Quartal 1916

erneuern zu wollen. — Bestellungen

nimmt jede Buchhandlung und jede

Postanstalt entgegen. Preis 6 M.

Verlag der
Grenzboten

G. m. b. G.

Berlin SW 11.