

EDUARD ENGEL

Was
bleibt?

DIE WELTLITERATUR

Eduard Engel

Was bleibt?

Die Weltliteratur

Mit 25 Bildnissen und einer Handschrift

1. bis 10. Tausend



Verlegt bei Koehler & Amelang · Leipzig

1928

Copyright 1928 by Koehler & Amelang, G. m. b. H., Leipzig
Druck von F. E. Haag in Leipzig L 1 / Printed in Germany

Inhalt.

Erster Teil. Grundfragen.

| | Seite |
|--|-------|
| Vorwort | 9 |
| Erster Abschnitt: Wo ist der Maßstab? | 13 |
| Zweiter Abschnitt: Das Urteil | 18 |
| Dritter Abschnitt: Völkische Bedingtheit des Urteils | 27 |
| Vierter Abschnitt: Wandel in der Zeit | 37 |
| Fünfter Abschnitt: Wissenschaft und Zeitung | 64 |
| Sechster Abschnitt: Ruhm | 78 |
| Siebenter Abschnitt: Die Zeit | 102 |
| Achter Abschnitt: Vom Bleibenden | 110 |
| Neunter Abschnitt: Das Bleibende und die Schule | 126 |

Zweiter Teil.

Das Bleibende in der Weltliteratur. Morgenland, Hellas, Rom.

| | |
|--|-----|
| Zehnter Abschnitt: Das Morgenland. 1. Egypten — Assyrien — China — Japan — Indien | 133 |
| Elfte Abschnitt: Das Morgenland. 2. Hebräer — Araber — Perser | 144 |
| Zwölfter Abschnitt: Die Hellenen. 1. Griechisches Menschentum — Homer | 164 |
| Dreizehnter Abschnitt: Die Hellenen. 2. Aeschylos — Sophokles — Euripides | 191 |
| 3. Aristophanes | 216 |
| 4. Iliad — Fabel — Prosa | 221 |
| Vierzehnter Abschnitt: Die Römer. 1. Die Dichter | 232 |
| 2. Die Prosa | 248 |

Die Dichtung der neuen Völker Europas.

| | |
|---|-----|
| Fünfzehnter Abschnitt: England | 253 |
| Sechzehnter Abschnitt: Frankreich | 312 |
| Siebzehnter Abschnitt: Italien, Spanien, Portugal — Skandinavische Länder — Holland — Rußland | 354 |
| Achtzehnter Abschnitt: Deutschland. 1. Bis zum 18. Jahrhundert | 382 |
| Neunzehnter Abschnitt: 2. Deutschland. Das 18. Jahrhundert | 404 |
| Zwanzigster Abschnitt: 3. Deutschland. Das 19. Jahrhundert bis 1870 | 435 |
| Einundzwanzigster Abschnitt: 4. Deutschland. Von 1870 bis heute | 477 |

Dritter Teil.

Die Maßstäbe.

| | Seite |
|--|-------|
| Zweiundzwanzigster Abschnitt: Vom Schönen und von der Kunst | 507 |
| Dreiundzwanzigster Abschnitt: Das Keimnenschliche | 522 |
| Vierundzwanzigster Abschnitt: Der wertvolle Mensch | 532 |
| Fünfundzwanzigster Abschnitt: Der Schöpfer | 548 |
| Sechszwanzigster Abschnitt: Die Persönlichkeit | 569 |
| Siebenundzwanzigster Abschnitt: Der Ausdruck | 581 |
| Achtundzwanzigster Abschnitt: Der Ton | 595 |
| Neunundzwanzigster Abschnitt: Die Form | 606 |
| Dreißigster Abschnitt: Spannung | 631 |
| Einunddreißigster Abschnitt: Die Gattungen: Roman — Novelle — Lied — Lustspiel | 647 |
| Zweiunddreißigster Abschnitt: Die Gattungen: Das Trauerspiel | 653 |
| Dreiunddreißigster Abschnitt: Sittlichkeit und Freude | 659 |

Verzeichnis der Bildnisse:

| | | | |
|---------------|-----------|--|-----|
| Goethe * | Titelbild | Dante + | 353 |
| Homer + | 192 | Leopardi | 368 |
| Aeschylos | 193 | Cervantes | 369 |
| Sophokles + | 208 | Waltther von der Vogelweide + | 400 |
| Aristophanes | 209 | Luther * | 401 |
| Vergil | 256 | Lessing * | 416 |
| Chaucer * | 257 | Schiller * | 417 |
| Shakespeare ° | 272 | Kleist * | 448 |
| Defoe ° | 273 | Annette von Droste * | 449 |
| Burns ° | 304 | Storm * | 464 |
| Byron | 305 | Keller * | 465 |
| Molière * | 320 | Handschrift von Goethes „Freudvoll und leidvoll“ | 426 |
| Voltaire ° | 321 | | |
| Muffet ° | 352 | | |

Die mit * bezeichneten Bilder sind dem „Corpus imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Berlin entnommen.

Die mit + bezeichneten Bilder stammen aus „Boermann, Kunstgeschichte“, aus „Wiese und Percopo, Geschichte der Italienischen Literatur“ und aus „Vogt und Koch, Geschichte der Deutschen Literatur“ und wurden vom Bibliographischen Institut in Leipzig freundlicherweise zur Verfügung gestellt.

Die mit ° bezeichneten Bilder aus „Engel, Französische Literaturgeschichte“ und aus „Engel, Englische Literaturgeschichte“ hat der Verlag Friedrich Brandstetter, Leipzig, freundlichst überlassen.

Allen Genannten sei auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt!

Dreißigster Abschnitt.

Spannung.

Interessiert uns! (Lessing).

Alle Kunstgattungen sind zulässig, mit Ausnahme der langweiligen. (Voltaire).

Lessing gebraucht das zu seiner Zeit eben aufgekommene greuliche Schwammfremdwort ‚interessieren‘ halbspöttisch zu seiner scharfgespitzten Mahnung an die Dichter, die sich über die teilnahmslose Lesermwelt beklagen. Es handelt sich in diesem ganzen Abschnitt um eine Grundempfindung des kunstgenießenden Menschen, ja des Menschen überhaupt: Ich will angezogen, angespannt, gefesselt werden; du Künstler fessele mich! Wie du das vollbringst, ist deine Sache, ich lasse dir jede Freiheit; aber verlange du nicht, daß ich mich zu dir neige, dir zuhöre, bei dir verweile, dich und deine Werke an mein Herz nehme, wenn du nicht alles oder doch das Allermeiste dazu tust.

Die Geschichte der Weltliteratur beweist auf jeder Seite: ohne Spannung durch das Kunstwerk selbst gibt es keine Dauer. An den Leser darf keine höhere Forderung gestellt werden als die, sich nicht gegen die Spannungswirkung des Gegenstandes absichtlich oder gar böswillig zu sträuben. In den gesund einfältigen Zeitaltern, ja noch bis ins vorletzte Geschlecht hinein sprach kein Mensch davon, daß der Leser irgendwelche andre Aufgabe habe, als zu lesen und sich fesseln zu lassen; so wenig wie die griechischen Zuhörer der Homerischen Gedichte, die Deutschen des Nibelungenliedes etwas andres zu tun verpflichtet wurden, als willig zuzuhören.

Erst in einem so über- und verbildeten Lesergeschlecht wie dem heutigen, das sich nicht von seinen künstlerischen Urtrieben, sondern von dem verstiegenen Redeschwulst unkünstlerischer Literaturprofessoren leiten läßt, konnte der grundlegende Wert der Spannung durch Gegenstand und Kunstform verkannt, wohl gar verhöhnt werden. Schreiber, die unfähig wären, eine Spannung wie die in der Geschichte vom ‚jungen Lämmlein weiß wie Schnee‘ zu erfinden, sprechen überheblich ab über den ‚groben Spannungsreiz‘ eines Kunstwerkes und fordern: der Leser müsse sich in das Werk ‚einfühlen‘. Dies tut der Hörer und der Leser seit 3000 Jahren ohne jede Mahnung, unbewußt, zu seinem großen Vergnügen, nachdem sich der Künstler pflichtmäßig mit seinem Werk in den Hörer und Leser hineingefühlt hat. Die Forderung, nicht der Dichter müsse sich in den Leser, sondern der Leser müsse sich in das Werk einfühlen, kommt der Forderung gleich: nicht der Koch braucht seine Speisen schmackhaft zu bereiten, sondern der Esser muß sich in jedes Geföck hineinschmecken.

Wer gegen die beherrschende Gewalt der Spannung in der Dichtwortkunst, in allen ihren Gattungen, in den anspruchslosesten wie in den höchsten, ein Wort spricht, der beweist, daß ihm die Anfangsgründe aller wahrer Kunstwissenschaft fremd sind. Den tieffinnig tuenden Kunststümpfern, die geringschäßig von der Spannung reden, sollte man kurz erwidern: Saure Trauben!

Man würdige nur, was es bedeutet, einen Leser oder den Hörer im Theater zu fesseln. Zu fesseln woran? An etwas Unwirkliches: an Menschen und ihre Schicksale, von denen selbst bei der größten Teilnahme im Unterbewußtsein immer gefühlt wird: dies alles ist nur erfunden, dies alles lebt nicht so blutwarm wie ich und du und wir. Wer gibt sich denn im wirklichen Leben ohne zwingende Not mit Menschen ab, die einen nichts angehen, die einen nicht durch irgendeinen Zug spannen und fesseln? Nur die gesellschaftliche Höflichkeit legt uns mehr als uns lieb die Pflicht auf, teilnehmend, gespannt zu erscheinen. Dem uns nicht spannenden Kunstwerk gegenüber haben wir nur die eine Pflicht, unsre dem Raub ausgesetzte Zeit, also Lebenszeit, und unsre mißhandelten Geisteskräfte vor sinnloser Vergeudung zu retten: durch Wegwerfen des uns nicht an sich spannenden Buches oder durch schnelle Flucht aus dem Theater.

Halb oder ganz komisch heißt es bei dem feinen Kunstforscher Volkelt: ‚Ich will keineswegs alles Vorhandensein von Erwartung und Spannung während des künstlerischen Verhaltens (des Aufnehmenden) verboten haben.‘ Was hätte der Professor Aristoteles hierzu gesagt? Was hat er gesagt? Z. B. dies (Dichtkunst, 6): ‚Die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung, nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben (ποίησις καὶ βίον). Auch Glück und Unglück besteht in Handeln, und das Endziel ist Handlung, nicht (ruhende) Beschaffenheit . . . Folglich sind die Begebenheiten und die Fabel (μῦθος) der Endzweck der Tragödie . . . Ohne Handlung kann es keine Tragödie geben, wohl aber ohne (besondere) Charaktere . . . Dazu kommt, daß die eindruckvollsten Bestandteile der Tragödie Züge der Fabel sind, nämlich die Spannungen (περιπέταιαι) und die (überraschenden) Erkennungsauftritte . . . Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel. Den zweiten Rang nehmen die Charaktere ein, den dritten die Betrachtung (διάνοια).‘ Heute heißt es geschwollen: die Psychoanalyse.

Aristoteles urteilte ganz wie ein unbefangener, ungelehrter griechischer Zuhörer, also sachgemäß; der sonst so geistvolle und selbständige Volkelt lag ein wenig im Banne modischer Schmoderei (‚Snobismus‘) und Literatensliteratur.

* * *

Es gibt kein echtes, kein bleibendes Kunstwerk ohne Erwartung und Spannung im Kunstwerk selbst und im Aufnehmenden. Für die Erzählung und das Drama leuchtet dies ohne lange Beweisführung ein, zumal wenn wir Spannung im allerweitesten Sinne nehmen. Es gibt nicht bloß Spannung durchs äußere Tun, sondern auch oft, noch mehr, durchs Innenleben der vor uns stehenden Menschen. ‚Nicht da allein ist Handlung, wo sich der Frosch die Maus ans Bein bindet und mit ihr herumspringt‘ (Lessing). Aristoteles würde, ein wenig entsetzt über Lessings lustiges Bild, dem Gedanken nicht widersprochen haben, denn auch Innenleben ist Innenhandlung. Wer z. B. die ungeheure Spannung in Goethes Tasso nicht fühlt, mit dem führe man keine Kunstgespräche. Die allerfeinsten Spannwirkungen werden durch die Charaktere, nicht durch die Geschehnisse erzeugt.

Wenn Odysseus (Odyssee 22, 35) auf den Hochsitz springt, seinen furchtbaren Bogen spannt und der frechen Freierschar zuschreit:

Ha! ihr Hunde, ihr wähtet, ich kehrete nimmer zur Heimat
Aus dem Lande der Troer . . .
Nun ist über euch alle die Stunde des Todes verhänget! —

so packt uns zwar auch diese Handlungswende; gewaltiger jedoch wirkt der Blick, der uns diese neue Seite der Heldenseele erhellt: die des unbarmherzig strafenden Richters und Rächers. Und wenn sich Gretchen am Schlusse des Kerkerauftritts dem zu spät erscheinenden Retter entzieht:

Gericht Gottes, dir hab ich mich übergeben!

so knüpft und löst sich unsre höchste Spannung durch die unerwartete Offenbarung, daß in diesem sanften, willfährigen, anschmiegsamen Kinde eine heldische Weltüberwinderin geschlummert hat und in grimmster Todesnot wachgeworden ist.

* * *

Man hat sich beim Betrachten der Spannung immer auf Erzählkunst und Drama beschränkt. Die Unentbehrlichkeit der Spannung für das Kunstwerk ist, weil es sich um ein Urgefühl des Menschen handelt, ein durchgehendes Gesetz, gilt daher auch für das Lied. Man nenne das kleinste Lied, das zarteste Erzittern einer Sängerseele, man prüfe die scheinbar losesten, spannungslosesten Ergüsse von Hölderlin, Novalis, Goethe, Eichendorff, Mörike, Keller, Storm, dem großen Lyriker Hebbel; von Burns, Shelley, Tennyson, Musset, Leopardi — es gibt kein Lied ohne ‚Erwartung und Spannung‘.

Über allen Gipfeln ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Raum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Wo hier die Erwartung und Spannung ist? Wenn ihr's nicht fühlt —!

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Brust!

Deutlich hör- und fühlbare Erwartung und Spannung schon bis zu dem Einschnitt ‚Ach, ich bin des Treibens müde‘; gesteigerte bis zu dem anspannenden Fragezeichen; gelöste und gesättigte durch die zwei Schlußverse.

Man prüfe in derselben Weise Gedichte wie: Storms ‚Das macht, es hat die Nachtigall —‘, Hebbels Gebet: ‚Die du über die Sterne weg —‘, zahllose kleine und kleinste Gedichte von Heine, die Schlußstrophe von Kellers ‚Abendlied‘ (Augen, meine lieben Fensterlein), — ich breche gewaltsam ab, denn wo wäre das Ende?

* * *

Die echte Spannung schöpft ihren natürlichen und künstlerischen Reiz nicht so sehr aus den Begebenheiten selbst, wie aus den sie herbeiführenden Zügen der Menschennatur. Die Begebenheiten an sich sind zum großen Teil unabhängig von den Seelengeprägten (bei Aristoteles: ἦθος). Sie befriedigen den groben Kunstgeschmack und werden allzeit die wichtigste Rolle spielen, wo ein Schreiber um den Erfolg bei der groben Menge wirbt. Wie sich die Seelengepräge im Zusammenstoß mit den äußern Begebenheiten verhalten, das erzeugt die edle, die künstlerische Erwartung und Spannung, die uns in diesem Abschnitt, einem der entscheidend wichtigsten unsers Buches, beschäftigt. ‚Auf der Bühne ist nicht der sichtbare Tod tragisch (hier: erschütternd), sondern der Weg zu ihm‘ (Jean Paul). Gewiß, aber keineswegs bloß auf der Bühne, sondern auf jedem Kunstgebiet. Und der Weg zum Gipfel der Spannung, der Weg von Knoten zu Knoten, bis zum letzten, zum festesten, führt von Erwartung zu zitternder Erwartung, von gelinder Spannung zu fiebernder Spannung.

Überall wirken hierbei Urempfindungen des Aufnehmenden mit Urgewalt als Urgesetze, obenan das vom Verlangen nach Eindruckswechsel, vom Reiz der Neuheit. Die Meisterwerke der künstlerischen Spannung erzeugen selbst beim Wiederlesen in längeren Zwischenräumen immer aufs neue das Gefühl, als lese man sie zum erstenmal. Aller Reiz aber der Neuheit bedarf eben jedesmal einer gewissen Wachstumszeit: an zwei aufeinander folgenden Tagen möchte ich Othello nicht lesen; beim alljährlich wiederholten Lesen dieses unvergleichlichen Kunstwerkes der Spannung gebe ich mich immer wieder der Hoffnung hin, es müsse Desdemonen gelingen, ihre Engelsunschuld zu beweisen. Nur scheinbar verzehrt sich der Spannreiz durch den Genuß eines Kunstwerkes; in Wahrheit bleibt er unvertilgbar, erneuert sich immer wieder, und es ist eins der tiefsten Worte Voltaires: ‚Je ne lis plus, je relis seulement.‘ Alles Klassische ist nicht zum Lesen, sondern zum Wiederlesen.

* * *

Das Gesetz vom Reiz der Neuheit ist mit einem andern unlöslich, gegenseitig bedingend verknüpft: mit dem der Einheit der Teilnahme, der Spannung in einer bestimmenden Richtung. ‚Der leitende Grundsatz sollte sein, daß der Mensch nur einen Gedanken zur Zeit deutlich denken kann; daher ihm nicht zugemutet werden darf, daß er deren zwei oder gar mehrere auf einmal denke‘ (Schopenhauer). Nach verschiedenen Seiten geübte und geforderte Spannung widerspricht dem Menschengesicht; sie ermüdet, sie stumpft, sie tötet die Teil-

nahme, also das wahre Leben einer Kunstschöpfung, das nicht aus versteinerten literaturgeschichtlichen Betrachtungen, sondern aus der freiwilligen Hingabe der Aufnehmenden besteht. In den Literaturgeschichten bleibt unendlich vieles von Papierbogen zu Papierbogen fortgeschleppt, darunter vieles Gerühmte, was in den Seelen der Literaturleser längst keine bleibende Stätte hat.

Selbst in den gestaltenreichsten Werken der bleibenden Erzählungs- und der lebendigen Bühnenkunst herrscht Einheit der Spannung. Wo Goethe vom ‚Faßlichen‘ bei Shakespeare und bei allen großen Dichtern spricht, da meint er dies so wortstrenge wie möglich. Der Leser oder Hörer soll den Inhalt und Gehalt eines Werkes fassen, mit zwei Fäusten, besser noch mit einer umfassen und festhalten können. Je wichtiger eine Dichtung, desto faßlicher muß sie sein und ist sie es unter den Schöpferhänden des großen Künstlers.

Wohl am faßlichsten, am straffsten gespannt sind die bleibenden Meisterwerke des Heldengedichts und des Dramas der Griechen. Wie einfach ist trotz den zahllosen Einzel- und Haufenkämpfen der Kerninhalt der Ilias: der Zorn des Achilleus (‚Menin aeide, thea . . .‘) gegen Agamemnon bei, vor und bis zu der Bestürmung Iliions. Wie auf einen Punkt gespannt die Odyssee: die Wundermär von dem einen viel umhergetriebenen Mann Odysseus (‚Andra moi ennepe, musa . . .‘), der endlich heimkehrt und die verbrecherischen Freier um sein Weib bestraft. Wie wenige den Gang der Ilias und der Odyssee bestimmende Gestalten. Mit einer wie kleinen Personentafel stehen alle Dramen von Aeschylos und Sophokles vor uns. Die längste, in der Antigone, enthält nur neun Menschen, wenn wir keinen Unterschied zwischen Königen und Dienern machen.

Shakespeare und Schiller sind von den großen Dramendichtern die mit dem mächtigsten Feldherrnstab über Menschenmassen auf der Bühne. Bei Goethe, mit Ausnahme des unförmlichen, wenig faßlichen Götz, dessen Spannungsband nach zu vielen Richtungen zerflattert, gibt es bei weitem weniger Personen als in irgendeinem Drama Shakespeares und Schillers. In dem gestaltenreichsten, Egmont, nur den dritten Teil der Menschen im Wallenstein (ohne das Lager), nur den fünften derer im Tell. Iphigenie und Tasso, selbst die Natürliche Tochter, mit ihren fünf und fünf und elf Personen, gleichen dem griechischen Drama. Ohne den Vergleich über eine andre Frage als die der brennpunktlich gesammelten Spannung zu erstrecken, muß erklärt werden, daß Iphigenie und Tasso die innerlich am straffsten gespannten bleibenden Bühnenwerke der neueren Zeit sind.

* * *

Was aber sind die prallste Spannung, die höchstgesteigerte Erwartung, wenn sie vom ‚Künstler‘, das heißt genauer vom Unkünstler, vom ‚Künsteler‘ erzeugt werden, nur um unsre Teilnahme zugunsten eines Helden zu vergewaltigen, der sie nicht verdient! Nur der wertvolle Mensch in dem früher umschriebenen Sinne darf Gegenstand der künstlerischen Spannung sein. Nur an ihm ist die

innere Form möglich; am Wertlosen kommt uns durch je kräftigere Spannungsmittel desto deutlicher und widriger zum Bewußtsein das Mißverhältnis zwischen Gehalt und Form.

Aber ich bitte dich, Freund, was kann denn dieser Misere
Großes begegnen, was kann Großes denn durch sie geschehn? . . .
Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche an?

In Gerhart Hauptmanns Einsamen Menschen herrscht eine Aufregung, als vollziehe sich ein erschütterndes Schicksal an einem gewaltigen Geisteshelden. Oberflächliche Zuschauermengen hatten sich wohl ein Jahrzehnt hindurch über die Gleichgültigkeit oder Nichtigkeit dessen hinwegtäuschen lassen, was einer albern aufgeblasenen Menschennull wie dem völlig wertlosen Johannes Voöerat widerfährt. Längst ist diese Täuschung verflogen; selbst die ehemalige Hauptmannsgemeinde gibt beklommen zu, daß die Einsamen Menschen, einst für den Abgrund dramatischen Tiefsinns erklärt, ein hohles Gelärm um einen offenkundigen Hohlkopf herum sind. Der wertvolle Mensch ist an sich spannend; er spannt die Aufmerksamkeit eines Jeden, der Verständnis für Menschenwerte hat. Der wertlose Mensch, der mich spannen will, versucht mich mit unredlichen Mitteln zu betrügen, also verwerfe ich ihn.

* * *

Eins der wirksamsten Mittel der künstlerischen Spannung ist der Gegensatz. Solang es eine Kunst gibt, hat sie sich dieses Mittels bedient. Groß und Klein, Gut und Böse, Häßlich und Schön, Froh und Trübe, Glücklich und Elend —: es gibt keine bleibende Dichtung ohne diese und andre Gegensätze. Schon der Reiz zum Vergleichen erzeugt Spannung; jedes starke Betonen eines Zustands weckt die Vorahnung eines jähen Umschwungs, verstärkt den Eindruck des Umschwungs: all dies gehört ins Betrachten der Spannung. Unzählige Beispiele aus den bleibenden Meisterwerken, besonders den dramatischen, drängen sich auf; nur wenige können hier herausgehoben werden. Welche Gegensätze sind Achilleus und Thersites, der listenreiche schwache Menschensohn Odysseus und der tölpelhafte Riese Polyphem, die zügellose Wüßtheit der Freier und ihre unmittelbar folgende Todesangst, Shylocks Frohlocken kurz vor dem ihn vernichtenden Umschwung (4, 1), Don Juans rauschendes Festmahl mit dem steinernen Gast an der Pforte, Geßlers ‚Ich will!‘ in der Sekunde, an deren Ablauf ihn der Pfeil durchbohrt, — das ‚düstre Schweigen‘ des hoffnungslosen Volkes in Wagners Lohengrin, diemeil des Helden Schifflein sich dem Ufer naht —; der Leser ergänze selber! Die da von der eigentlichen Verwerflichkeit der Erwartung und Spannung naserümpfend reden, sie sind dringend zu ermahnen, einmal in schnellem Flug die gesamte lebendig gebliebene Weltliteratur, einschließlich des Musikdramas, an sich vorüberziehen zu lassen, von der Novelle ‚Joseph in Egypten‘ im ersten Buch Mose bis auf — Ibsens Nora: vielleicht wird ihnen dann doch die blanke Tatsache auf- und einleuchten: überall

wo eine gewaltige Wirkung eintritt, die bleibendes Kunstleben verbürgt, da arbeiten schroffe Gegensätze am Spannen des künstlerischen Gewebes.

* * *

Warum und wovon leben die besten Märchen ihr unsterbliches Leben? Seit Jahrhunderten, einige seit Jahrtausenden, sind sie geblieben und werden, wenn nicht eine völlige Verwüstung der Kinderseelen durch verrückte Unterrichtsverwaltungen verübt wird, so lange, ja länger bleiben als die edelsten Kunstdichtungen. Wer auf die Frage: Was bleibt? eine ebenso belehrende wie knappe Antwort hören will, dem sei gesagt: vor allem andern die Märchen. Und das letzte Geheimnis ihrer Dauer, ihres sich an jedem zum Sprachverständnis erwachenden Kinde neu entzündenden Lebens heißt Spannung. Spannenderes als die geliebtesten Märchen haben die größten Meister der Wortkunst nicht erfunden. Das doch offenbar tote Schneewittchen im Sarge, das zu ewigem Schlaf verzauberte Dornröschen, die fast gegen alle Erwartung im letzten Augenblick errettete Frau Blaubarts — Spannenderes gibt es in den größten Meisterwerken der dramatischen Dichtung nicht.

Jedes Kind ist ein geborener Dramatiker; all seine Wortkunst geht aufs Dramatische. Es verlangt von einer guten Geschichte, einem ‚recht schönen Märchen‘, genau dasselbe, was wir Große im Theater von einem wirksamen Stück verlangen: Spannung, nichts so sehr wie Spannung. Es will aus einer kurzen klaren Einleitung erfahren: Wer? Wo? Was? Wie? Es will den dramatischen Knoten schürzen, spannen, immer fester, scheinbar unauflöslich zusammenziehen sehen. Es verlangt die Steigerung des Spannens bis auf eine höchste Spitze, von der herab dann eine jähe, überraschende Lösung ans glückliche Ende führen muß, wo die Guten belohnt, die Bösen bestraft werden.

Erzähle ich dem Kinde: Der böse Peter, der den guten Hund Bello geprügelt hatte, bekam keinen Kuchen und mußte beim nächsten Ausflug der Eltern zuhause bleiben; der gute Hans hingegen, der dem Bello ein Stück Zucker gegeben, wurde von den Eltern mitgenommen und bekam unterwegs ein Stück Pflaumenkuchen, so hört das Kind aus Gewohnheit, Höflichkeit oder in der Erwartung, daß die Geschichte doch vielleicht noch spannender werde, bis ans Ende zu. Aber es ist gelangweilt, und könnte es seine Gefühle zu einem literarischen Urteil verdichten, so würde es sagen: Diese sehr erbauliche Geschichte entbehrt des Spannungsreizes, es fehlt ihr der ‚Falke‘, es fehlt das Wunderbare. Das Kind wartet auf das Wunderbare grade so, wie Ibsens Nora in ihrem Puppenheim auf das Wunderbare wartet, das doch nicht kommen soll.

Gattungsunterschiede macht das Kind beim Märchenhören oder -lesen nicht. Ist die berühmte Forderung eines der besten Erzähler aller Zeiten, Lafontaines, erfüllt: ‚Erzählet was ihr wollt, erzählet aber gut‘, nämlich spannend, so heißt das Märchen schön, und es ist schön. Man prüfe hiernach alle berühmteste Märchen: die besten halten den Anforderungen an eine straffgespannte Fabelführung und reizvoll überraschende Lösung Stand, die schlechten versagen.

Da ist z. B. Rotkäppchen: kann man sich eine verzweifelter gespannte Lage denken als die gegen Ende des ‚vierten Aktes‘, nachdem der Wolf die Großmutter und das Rotkäppchen verschlungen hat und übersatt schnarchend im Bette liegt? Offenbar droht hier das verbrecherische Laster zu obsiegen. Aus reicher Märchenerfahrung weiß das Kind, der fünfte Akt wird den guten Schluß bringen; aber es weiß nicht wie, und hieraus entspringt der dramatische Spannungszreiz. Und nun geht der Vorhang zum fünften Akt auf: ‚Zufällig kam ein Jäger vorbei‘, — ha! lacht das Kind: es fühlt den Umschwung, die Wende der Spannung, die περιπέτεια und die κάταρασις des Aristoteles; denn auch diese hochgelehrt klingenden, im Grunde schlichteinfältigen Redensarten von der ‚Peripetie‘ und der ‚Katharsis‘ lassen sich zwanglos auf die guten Märchen anwenden.

Die aufregendste Spannung, die an die Künste der beiden Dumas und Sardous erinnert, ist die im Schlußakt des französischen Märchens vom Blaubart. Eine grauigere Todesnot der schuldigen Heldin ist nicht auszudenken. Welch ein Verzweiflungsschrei: ‚Schwester, siehst du niemand?‘ Aus fernen Knabentagen erinnere ich mich der furchtbaren Spannung, unter der mir, auch nachdem ich dieses echtgallische Greuelmärchen längst kannte, an dieser Stelle beim Wiederlesen die Pulse schlügen. Der Ketter naht fast zu spät: ein Spannungsfehler durch Übertreibung, den wir selbst an einem klassischen Drama rügen müßten.

Im ‚Kumpelstilzchen‘ handelt es sich um eine bis an die Grenze des Tragischen streifende Märchenposse. Die Spannung ist die eines scheinbar unauflösbaren Rätsels: ein völlig unbekannter, ganz unerhörter Name soll von einem armen Weib erraten werden, dem das Nichterraten das Leben kosten wird. Keine Möglichkeit, ihn zu erraten; alle erdenkbare Mittel sind angewandt und fruchtlos erschöpft. Ja das ist Spannung, nahezu Folterspannung. Und wie lustig überraschend, wie nach allen Regeln eines echten Lustspiels wird die Lösung, die Entspannung herbeigeführt, indem der kleine teuflische Kobold selbst seinen Namen verrät: der verratene Verräter, der betrogene Betrüger.

Nicht die feine Charakterzeichnung verbürgt die Dauer der Märchen, sondern die hochgespannte Erwartung der Geschehnisse. Handlung, immer neue Handlung zwingt zum Aufhorchen; Handlung nährt die Neubegier und damit das Leben des Werkes. Hierdurch wird das große Gesetz vom Wertvollen Menschen als dem Unentbehrlichsten in der Kunst nicht etwa aufgehoben: alle Helden der beliebtesten Märchen sind mit einer verblüffenden Selbstverständlichkeit wertvoll, ohne daß viel Mühe auf das Herausheben des Wertvollen verwandt wird. Was für Werte stecken im Däumling, im Aschenputtel, im Rotkäppchen, Hans im Glück, Doktor Allwissend, Zaunkönig und in Duzenden anderer. Wer wohl wird in dem Wettringen ums Lebenbleiben siegen: die Märchen oder die angeblichen Meisterwerke unsrer aufs ‚Einfühlen‘ rechnenden ‚subtilen Psychoanalytiker‘ von heute, für heute, ach nur für heute —?

Die in Goethes und Schillers Briefwechsel so wichtig genommene Frage nach dem Recht des Verzögerns (z. B. in dem gemeinsamen Aufsatz ‚Über epische und dramatische Dichtung‘ vom Dezember 1797) beantwortet sich leicht, wenn man das Urgesetz von der Notwendigkeit der Spannung anerkennt und richtig würdigt. Das künstlerische Verzögern — nur dieses, nicht etwa ein an sich noch so reizvolles Abschweifen von der fortschreitenden Handlung — ist gleichbedeutend mit dem Sammeln neuer Spannungskraft. Beim Bogenspannen macht der spannende Arm eine rückläufige Bewegung. Dieses Vergleichsbild zwingt das nächstliegende Beispiel herauf: die Verzögerungskunst Homers im Gipfelpunkt der Begebenheit (Odyssee 22, 393—494). Die Freier liegen erschlagen, wir erwarten gespannt das Wiedersehen mit Penelope; da folgen noch erst hundert Verse über die Bestrafung der Mägde, des Ziegenhirten Melantheus, das Durchräuchern des blutbefleckten Saales.

Homer steigert die Wirkung dieses Höhepunktes seines ganzen Werkes durch ein letztes verzögerndes Atemholen. Zweiundzwanzig Gesänge haben auf diesen Gipfel abgezielt; aber der erhabene Künstler, dem wir die Odyssee verdanken, der eine Dichter, nicht ‚die Volksdichtung‘, nicht der ‚Bearbeiter von Einzelliedern‘, oder wie sonst die blutlose Vermuterei von gelehrten Nichtkünstlern sich redensartlich ausdrückt, der wird nicht ungeduldig, der überstürzt nichts, der fühlt sich grad in diesem Augenblick seherisch ein in die Seelen seiner Hörer und schmeckt gleich ihnen die süße Befriedigung aus, die dem höchsten Spannen und wirksamsten Entspannen entspringt.

Oder man genieße die hohe Kunst des einen wahren Künstlers des Nibelungenliedes an der Stelle, die jener in der Odyssee ebenbürtig gegenübersteht: die vielen gemächlichen Strophen im sechzehnten Abenteuer, die der Ermordung Siegfrieds voraufgehen.

Die ganze Ilias bewegt sich um einen Brennpunkt und strebt nach einem Zielpunkt: des Achilleus Zorn gegen Agamemnon und die ihm gefügigen Unterführer des Griechenheeres. Doch hat das Gedicht von diesem Zorn nicht vergessen, daß Zorn oder Freundschaft der zwei führenden Fürsten nicht das höchste Ziel der Begebenheiten ist: als die Zwietracht zwischen Agamemnon und Achilleus erloschen, steigert der Dichter unsre Spannung auf ein würdigeres Ziel, das über aller Feindschaft der Häuptlinge aufragt: das Schicksal Ilioms. Um Achilleus oder Hektor geht der letzte Kampf, diese beiden edelsten Vorkämpfer der zwei Feindesheere werden ihn entscheiden. Doch bevor sie zu diesem vierten, letzten Entscheidungskampf auftreten, führt uns der Dichter, gewaltsam die gespannteste Handlung unterbrechend, an den Sitz der Götter, aus deren Händen die Schicksalslose rollen.

Als sie nunmehr zum vierten die sprudelnden Quellen erreicht,
 Jezo streckte der Vater (Zeus) empor die goldene Wage,
 Legt' in die Schalen hinein zwei finstere Todeslose,
 Dieses dem Peleionen und das dem reißigen Hektor,
 Faßte die Mitt' und wog: da lastete Hektors Schicksal
 Schwer zum Hades hin. (Ilias 22, 209).

Und dann folgen noch beinahe anderthalbhundert Verse, verzögernde, wenngleich hochgespannte, bis wir endlich das Schicksal walten sehen. Der Dichter schildert den Kampf der beiden Helden so, daß wir bis zum letzten Schwertstreich an die Möglichkeit des Sieges oder des Entrinnens des Trojaners glauben. Das ist künstlerische Spannung, das ist meisterliche Steigerung, das erzeugt den unerläßlichen Glauben an die Notwendigkeit der Menschen und ihrer Schicksale.

* *

Ohne die rastlos sich steigende Spannung, also ohne das Zuspitzen aller unsrer Seelenkräfte in eine Mittelrichtung zwischen zwei so gut wie gleichen Möglichkeiten, gibt es keine höchste Kunstwirkung. Des Aeschylos Agamemnon könnte durch die Schreckensrufe Kassandras gerettet werden; wird er es werden oder wird er untergehen? — Des Sophokles Ajax kann nach menschlichem Ermessen aus seiner Wahntobsucht zu lichter, befreiender Ruhe erlöst werden. Wird dies geschehen, oder wird das Schicksal seines Menschenwesens ihm das dunkle Los werfen, und welches? — Wie steigert der Dichter unsre schmerzlich liebevolle Spannung ob Antigonens Geschick noch da, wo Kreon schon den Befehl zu ihrer Tötung gegeben:

Führt ab sie ohne Säumen; habt ihr dann im Schoß
Des Gruftgewölbes sie versenkt, wie ich gesagt
So überlaßt sie ihrer Einsamkeit; sie mag
Nun sterben, oder leben so im Grabgemach;
Wir bleiben rein an dieser Jungfrau; ihr wird bloß
Der Umgang abgeschnitten mit der Oberwelt. (885—890).

Wer weder aus der Geschichte noch aus der Kenntnis des Dramas — und einmal liest jeder doch Goethes Egmont zum erstenmal — nichts über das Schicksal des hochgemuten Niederländers weiß, warum sollte der nicht selbst nach dem angstvoll gespannten Gespräch zwischen Dranien und Egmont, ja noch inmitten des Auftrittes zwischen Egmont und Alba die Hoffnung eines guten Ausgangs hegen?

Ist noch eine Steigerung des Spannens möglich, nachdem Othello im letzten Auftritt zur vollen Erkenntnis seiner grauenhaften Verblendung durchgedrungen ist? Das Stück ist doch aus, der Richter aus Venedig hat dem Unglückseligen das Urteil gesprochen, — was kann noch folgen? Aber weder unser Rechts- noch unser Kunstgefühl sind gesättigt: so endet kein tragischer Held von der Mannes-, von der Schicksalsgröße Othellos. Und da nimmt er das Wort zu einer letzten Ansprache:

In euren Briefen, bitt' ich,
Wenn ihr von der unseligen Tat berichtet,
Sprecht von mir, wie ich bin, beschönigt nichts . . .
. . . Dann müßt ihr melden . . .

Mit diesen Worten macht uns der Dichter im Tiefsten erbeben. Was will er dem Räte Venedigs melden lassen? Es kann nichts Unbedeutendes, Flaches

sein; doch wohinaus zielt seine Abschiedsrede, die seines Abschieds von aller Vergangenheit, vom Leben? Sogleich sind wir noch einmal, nach all den Hoffnungen und Straffungen des an uns vorbeigeschrittenen ungeheuren Dramas, des erschütterndsten in der gesamten Weltichtung, aufs äußerste gespannt, mit jener Spannung, die, wir wissen es, nicht länger als wenige Atemzüge dauern kann und die, auch das wissen wir, den wahren Abschluß dieses Trauerspiels, die volle Reinigung von Furcht und Mitleid bedeuten wird; denn so spricht einer, den schon die Todesfittiche beschatten —:

Und fügt hinzu: Als einstmals in Aleppo
 Ein böser Türk' im Turban einen Bürger
 Venedigs schlug und unsern Staat verhöhnzte,
 Pakt' an der Keh! ich den beschnitten Hund
 Und traf ihn — so! (Er ersticht sich mit seinem Dolch.)

* * *

Bei Otto Ludwig, dem tiefsten Ergrübler und Zergrübler der letzten Geheimnisse der Erzähl- und der Handlungskunst, heißt es von der Spannung und der Überraschung: ‚Unterhaltend muß Geschichte und Vortrag sein; unterhaltend die Begebenheit, und unterhaltend die Figuren, unterhaltend der Figuren Dialog und Tun, unterhaltend der Autor selbst. Es muß für Spannung im allgemeinen gesorgt sein, an jedem einzelnen Stellchen und zugleich für Interesse des Details. Die Spannung auf das, was kommen muß, muß sich beständig in Interesse am Detail verwandeln und, wo dieses nachläßt, wiederum jene Spannung wirken . . . Die Erzählung muß so sein, daß wir wünschen, sie wäre wahr; sie muß spannen, d. h. das Gemütsvermögen so erregen, daß leidenschaftliche Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften . . . Alle (?) Wirkungen, die etwas von Überraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Überraschenden darin stumpft sich bald ab, und es bleibt nur das Absonderliche, Unvermittelte.‘

Eins der schönsten Beispiele für Otto Ludwigs Lehre bietet seine eigne entzückende Novelle ‚Aus dem Regen in die Traufe‘, ein erlesenes Meisterwerk erzählender Dichtung. Wir wissen, die ‚Schwarze‘ darf und soll nicht siegen über die beiden guten Liebenden, ja nicht über die ein wenig drachenhafte Mutter des Hannesle. Unsrer Spannung über den Ausweg, den Ausgang ist auf ihrem Gipfel; die Lösung, das ahnen wir, muß gewaltsam sein, nicht mit roher Körpergewalt, aber mit einem überraschenden Geisteskraftmittel. Und die Überraschung prasselt herein: sie ist ebenso fein wie derb, sie bringt die für das Menschengemüt befriedigendste aller Lösungen: die des betrogenen Betrügers. Durchaus entsprechend dem Geist und dem Ton dieser Novelle ist die Überraschung der Schwänke und Schnurren und Eulenspiegeleien: der Heiratsvertrag des fremden Gesellen ist ein Kleinod unsrer lustigen Literatur.

Aus der unabsehbaren Reihe der Beispiele der Spannungskunst durch Überraschung sei noch ein erlesenes kleines Meisterwerk herausgehoben, so recht ein

Musterbeispiel für Paul Heyeses Forderung des ‚Falken‘ in jeder künstlerisch wirksamen Erzählung. Man lese Boccaccios kurze Geschichte von dem Juden, der nach Rom pilgert, um sich dort über das Wesen des Christentums zu belehren und sich je nachdem zu bekehren oder in seinem Judentum zu verstocken. Wohl jeder Leser erwartet, spannungslos, die Lösung: durch das unchristliche Treiben im päpstlichen Rom entsetzt, wird der Jude als noch hartnäckigerer Widerchrist zurückkehren. Doch nein, er ist völlig zum gläubigen Christen geworden, denn — eine Kirche, die selbst durch das Lotterleben ihrer Vertreter nicht zerstört worden, die muß die einzig wahre sein.

Ganz ohne überraschende Wendung ist kein großes Kunstwerk; wehe jedoch der Dichtung, die nur von der Überraschung leben soll. Unsrer Wege sind nicht des Dichters Wege; ein Kunstwerk, dessen Verlauf sich ganz nach unserm Vermuten gestaltet, befriedigt uns weniger als eines mit schroff entgegengesetztem Ausgang. Der maßvolle Aristoteles erklärt es für sehr lobenswert, wenn sich eine dramatische Begebenheit *παρά τὴν δόξαν*, also ‚paradox‘, gegen die Vermutung des Zuschauers vollziehe. Aber die Überraschung darf durchaus nichts Willkürliches sein, sie muß trotz aller Seltsamkeit und Plötzlichkeit im lebendigen Zusammenklang mit den menschlichen Voraussetzungen des Kunstwerkes stehen. Ein Ziegel, der vom Dache fallend einen Menschen tötet, kann im Leben die Lösung eines verworrenen Knotens sein, — das Kunstwerk wird durch solchen Zufall nicht abgeschlossen, sondern selbst totgeschlagen. In der geschichtlichen Wirklichkeit endete Fiesko durch eine nachgebende Laufplanke: er ertrank. Für Schiller war dies ein unmöglicher Abschluß, und er ersetzte die kunstwidrige, wenngleich natürliche Überraschung des Ertrinkens durch die echtdramatische des Ertränkens.

Wer ein Musterbeispiel der unkünstlerischen Überraschung prüfen will, der lese Friedrich Halms Verserzählung ‚Die Brautnacht‘: eine Braut wird durch einen Zufall in eine steinerne Truhe eingeschlossen und bleibt verschwunden. Ein ähnliches, nie aufgeklärtes Ende findet die Heldin in der Erzählung ‚Sirene‘ eines leider vergessenen Erzählers Ludwig Starklof (1789—1850), in Heyeses Deutschem Novellenschatz. Wer die beiden Geschichten gelesen, der vergißt sie nie; trotzdem ist die dauernde Wirkung nicht künstlerisch, sondern rein stofflich. Man erinnert sich dieser grauenhaften Begebenheiten nur, wie man sich eines eignen ähnlichen Erlebnisses immerdar erinnern würde. Hier handelt sich’s um groben Mißbrauch der Spannung und Überraschung.

* * *

Seit einem Menschenalter streiten sich ungelehrte Leser und gelehrte Kunst-richter über den Wert eines Deutschen Erzählers, von dem mehr Bände im Umlauf sind als von irgendwelchem lebenden oder seit einem Jahrzehnt verstorbenen Schriftsteller. Karl May heißt der Erzähler, und es gibt eine beträchtliche Streitliteratur für und wider diesen Dichter; es gibt eine Kunst- und Bildungsfrage mit ihm als Mittelpunkt.

Karl May könnte in manchem andern Abschnitt dieses Buches besprochen werden; denn irgendwo muß von ihm die Rede sein, wenn man an berühmten Schriftstellern der Gegenwart untersuchen will: Was bleibt? Sein Ruhm, d. h. sein Genanntwerden, ist mindestens so groß wie der Gerhart Hauptmanns, und für einen sehr großen Teil des Deutschen Volkes, für die Jugend, besonders die männliche, ist er der meistgekante, meistgeliebte Schriftsteller, in viel höherem Grade als Gerhart Hauptmann für die reiferen Menschen. Der Verlag der Mayschen Schriften teilte im August 1924 mit, daß bis dahin nahezu vier Millionen Bände dieses merkwürdigen Erzählers (nur die Deutsche Ausgabe gerechnet) verkauft worden sind. Dagegen treten die größten Büchererfolge des letzten Menschenalters, nicht bloß in Deutschland, weit zurück.

Wo immer man der Massenbeliebtheit eines Schreibers begegnet, wie sie Karl May im Leben und nach dem Tode unbezweifelbar zuteil geworden, da ziemt es sich, ohne jede Voreingenommenheit zu prüfen, wodurch solche Beliebtheit erzeugt wurde und noch wird, und ob sie nicht irgendwie berechtigt ist. Es gibt in der gesamten Weltliteratur keinen Fall, daß eine lang andauernde Beliebtheit, ja die Berühmtheit nur eines Menschenalters — bei May handelt sich's schon um etwa 40 Jahre — ganz unberechtigt und unerklärlich wäre. Noch der falscheste Ruhm, die später unbegreiflichste Verbreitung eines künstlerisch wertlosen Buches, die seuchenartige Einbildung: ‚Dies muß man gelesen haben‘, sie alle haben irgendwelchen Grund, und keineswegs immer einen ganz verwerflichen. Goethe, natürlich immer wieder Goethe, hat über diese Frage zwei sehr einfach klingende, abschließende Urteile gefällt: ‚Was 20 Jahre sich hält und die Neigung des Volkes hat, das muß schon etwas sein‘, und ‚Wo ich große Wirkungen sehe, pflege ich auch große Ursachen vorauszusetzen‘. Kommende Geschlechter werden klarer sehen als die Zeitgenossen, warum Gerhart Hauptmann einstmals für berühmt galt und doch völlig versunken ist; das lebende Geschlecht ist gar wohl befähigt, schon jetzt ein stichhaltiges Urteil über Karl May und seinen Ruhm zu fällen.

Streift man von Mays Berühmtheit, d. h. seinem Allgenanntwerden, das Zufallsbeiwerk ab, das jenseit seiner literarischen Bedeutung liegt, also den gehässigen Streit lieblos pharisäischer Richter seines jammervollen halbschuldigen Jugendlebens, so bleiben Bekanntheit und Beliebtheit seiner Schriften übrig, die gradezu beispiellos sind. Solche Wirkungen sind keine Zufallsfrucht; sie sprießen nur aus bestimmten Eigenschaften, die für die Stimmung der Lesermenge entscheidend sind.

Die wichtigste Eigenschaft der Erzählungen Karl Mays, der tiefste Grund ihrer noch immer fortdauernden, wohl gar anschwellenden Anziehungskraft für Hunderttausende meist jugendlicher Leser ist ihr behaupteter oder wirklicher Spannungsreiz. Die Jugend begehrt von ihren Lesebüchern nichts so sehr, ja nichts so ausschließlich, wie gespannt, gepackt, gefesselt zu werden. Daß Karl May dieses Verlangen erfüllt wie kein zweiter Schriftsteller der früheren oder späteren Vergangenheit, müssen wir Ältere, Gereifere, Anspruchsvollere der

lesenden Jugend einfach glauben. Es ist für uns nicht allzuschwer, diesen Spannungsreiz zu begreifen, zumal wenn wir uns an die ebenso mittelmäßig geschriebenen wie erfundenen oder Andern nacherzählten Jugendschriften von Hoffmann und Nieritz erinnern, die dazumal fast unser einziges Lesefutter waren. Die Deutsche erzählende Jugendbücherei ist viel dürftiger an wirklich guten Werken als namentlich die der Engländer und Amerikaner. Marryat, Cooper, Stevenson, Mark Twain, gestehen wir es uns offen, haben keine Ebenbürtigen in Deutscher Sprache. Karl May kommt den angelsächsischen Jugend-erzählern am nächsten, ohne einen von ihnen zu erreichen.

Die Jugend ist künstlerisch ganz anspruchslos: sie lechzt nach spannendem Stoff, nicht nach spannender Kunstform. Für sie gibt es kaum einen Unterschied zwischen dem unvergänglichen Robinson und einem beliebigen Roman von Karl May. Ja dieser spannt durch die Fremdartigkeit der Schauplätze — Morgenland, Ostasien, Nord- und Südamerika — und durch das reichbewegte Handeln vieler Menschen die jugendlichen Gemüter doch wohl stärker als der weit mehr innerliche und nur auf den Gegensatz zwischen dem Einzelmenschen und den Naturgewalten gestellte Robinson.

Ja noch mehr: zahlreiche nicht verächtlich beiseite zu schiebende Zeugnisse erwachsener und lebenserfahrener Menschen von nicht geringer Bildung bezeugen, daß ihnen die Schriften Karl Mays nicht bloß einen angenehmen Zeit-totschlag, sondern eine lebhaft fesselnde Unterhaltung in den Mußestunden nach ernster Geistesarbeit bedeuten. Man erinnere sich, daß Bismarck 1870 im Felde von seiner Frau keine gehaltvollen Bücher, sondern spannende Schmöker von Gaboriau, Ponson du Terrail und Montépin erbat und mit verhältnismäßigem Vergnügen las. Es muß Bücher dieser Art geben, es hat sie zu allen Zeiten gegeben und wird sie in Zukunft geben.

An Karl Mays bleibende Beliebtheit vermag ich trotz der verblüffenden Dauer und Weite seiner Berühmtheit nicht zu glauben. Alle Erfahrung lehrt, daß Lieblingsschriften der Jugend nicht am Leben bleiben, wenn sie nicht zugleich den höheren, ja höchsten Ansprüchen der Erwachsenen an Inhalt, Kunst und Spannreiz genügen. Jedes bleibende Jugendbuch war immer und ist noch jetzt zugleich ein Buch der Alten. Kein von den urteilsreifen Lesern fallengelassenes Werk bleibt dauernder Besitz der Jugend.

So wird es auch mit Karl Mays ungeheurem Lebenswerk geschehen. Seine bewegtesten Erzählungen entbehren für mich der künstlerischen, der einzigen auf die Dauer wirksamen Spannung. Mich spannt Robinson aufs höchste; mich spannt noch jetzt jedes gute Märchen; ich fürchte und hoffe und atme erlöst auf bei Schneewittchen, Rotkäppchen, Dornröschen, Rumpelstilzchen, Däumerling, Blaubart, Kalif Storch; aber kein noch so abenteuerreicher Roman Karl Mays hat mich je gespannt, und ich bin wirklich sehr leicht zu spannen, sehr willfährig jedem echten Spannungskünstler.

Die zwei Kunstgebrechen Karl Mays, die der künstlerischen Spannung Eintrag tun, liegen auf der Hand: die ewig wiederkehrende Ich-Form der Er-

zählung und die ermüdende Redseligkeit aller Personen, besonders des erzählenden Ich-Helden. Wo der Erzähler nicht der berichtende Zuschauer, sondern der Haupthandler selbst ist, da weiß der Leser, da fühlt selbst der jüngste: zum Außersten kann es niemals kommen, dem Erzähler selbst kann es auf keinen Fall ans Leben gehen, denn er erzählt ja alles in voller Gesundheit, ist also aus den drohendsten Gefahren immer mit heiler Haut davongekommen. Der jugendliche Leser weiß dies, vergißt es aber gern über dem gruselnden Stoff; der reife und literarisch geübte Leser wird durch diese unabweisbare Erwägung immer wieder entspannt.

Dazu kommt: Karl May ermangelt der künstlerischen Grausamkeit gegen seine Menschen, besonders seine Bösewichter. Ich mache ihm daraus keinen allzuschweren Vorwurf, denn — was meist übersehen wird — sein Ziel war nicht die hohe Kunst, sondern der freundliche Erfolg eines unterhaltamen und gütig erzieherischen Volksschriftstellers. Er ist zu geduldig, zu nachsichtig, ja oft zu lasch mit seinen verbrecherischen Gegenspielern. Man hat dem guten Karl May vorgeworfen, er liebe die bluttriefenden Abenteuer. Kein Vorwurf ist ungerechter und törichter; im Gegenteil, seine Romane spielen sich weit überwiegend in höchst tugendhaften, sittlich erhebenden Gesprächen ab, und die nie fehlende Büchse spricht nur selten ihr mahnendes, noch seltner ihr strafendes letztes Wort.

Auch der Vorwurf ist völlig unbegründet, daß Karl Mays Schriften sittliche Gefahren für die jugendlichen Leser bergen. Nie siegt bei ihm das Böse, nie wird der Edle zunichte; denn da der Held fast jedes Mayschen Romans er selbst, sein Verfasser ist, und da dieser Held obsiegen muß, um fernere Abenteuer erleben und erzählen zu können, da obendrein dieser Held ein Ausbund aller männlicher Tugenden ist, so wird jedes Buch Karl Mays zu einer Predigt vom Siege des Guten.

Spannend ist die Form: meist kurze Gesprächsätze; spannend das Abrollen: fast auf jeder Seite geschieht irgendetwas Neues, Überraschendes. Spannend schon die Umwelt, in der jeder Roman Mays spielt: die ferne wilde Fremde des Morgenlandes von Konstantinopel bis ins Innerste Asiens und Afrikas, oder des nordamerikanischen Urwaldes. Das ist der richtige Boden für die Phantasie des lesenden Knaben: dort kann man sich frei bewegen, dort immerfort etwas tun und erleben, ohne gegängelt, angezeigt oder eingesperrt zu werden. ‚Die Polizei störe die Freude nicht!‘, so mahnte Goethe angesichts der Furcht der harmlos spielenden Kinder auf dem Frauenplan vor seinem Hause. Auf den Spuren Karl Mays gibt es keine Freude-störende Polizei, da ist der Mensch, der Mann — und der heranwachsende Knabe fühlt den Mann in sich — noch ganz auf sich gestellt; in welchen andern Deutschen Jugendbüchern herrscht diese Freiheit von Schule und Polizei, wonach sich der Knabe sehnt?

Und endlich noch etwas scheinbar Außerliches, was zur Spannung in Karl Mays Schriften wesentlich beiträgt und ihre Beliebtheit bei der Jugend erklären hilft: sie haben einen gehörigen Umfang; sie sind Bücher, dicke Bücher, nicht Hefstchen wie die unsrer damaligen Hoffmann und Nieritz, die unsern Lese-

hunger mehr reizten als stillten. Es lohnte ja kaum, solch ein dünnes Heft anzulesen, in einer Stunde war es ausgelesen, und was dann? So viele neue Hoffmann und Nierke gab es ja garnicht oder kriegte man nicht, um sich gründlich satt zu lesen. Denk ich an meine Lesejugend zurück, so fühle ich noch heute die friedlose Unrast, die das Durchschmökern der elenden Heftchen mit ihren viel zu kurzen, zu stoffarmen Geschichtchen in mir erzeugte. Ich wurde nicht satt, und meinen Schulfreunden ging es ebenso kläglich; uns hegte die ewige Jagd nach einem neuen Heft, einem neuen Lesebrocken. Aber damals waren die 2—3 Silbergroschen für ein Heft Hoffmann oder Nierke schon eine für die Eltern oder für das kärgliche Taschengeld drückende, fast vernichtende Ausgabe. Der im letzten Halbjahrhundert, wenigstens bis zum Weltkriege, gewaltig anwachsende Wohlstand ließ die 4—5 Mark für einen dicken Band von Karl May erschwinglich erscheinen, und dann gab es ja noch den Tausch und das Wechselleihwesen.

Das heiße Verlangen nach einem dicken Buch, in das man ganz untertauchen kann, in dem man für lange geborgen ist, war in Zeiten, die noch nicht allzu weit hinter uns liegen, ein allgemeiner Trieb der lesenden Menschheit. Der nur einbändige Roman als die Regel, der mehrbändige als die Ausnahme — sie sind erst im letzten Menschenalter in allen Literaturländern, zuletzt in England, der herrschende Zustand geworden. Der heutige Durchschnittsleser hat höchstens für einen mäßigen Band Zeit oder Geduld; die Leser früherer Jahrhunderte hatten sehr viel Zeit und unerschöpfliche Geduld. Die meisten ihr Jahrhundert beherrschenden Romane waren vielbändig: schon der Don Quijote, der Amadis, die deutschen Wälzer: Asiatische Banise von Ziegler (910 Seiten), Herkules und Baliska von Buchholz (1800 Seiten), Lohensteins Arminius und Thusnelda (2800 doppelspaltige Seiten), das alles zwei Jahrhunderte vor Sues siebenbändigen Romanen. Die lesende Jugend ist noch im Urzustande der Lesewelt, und Karl Mays Romane entsprechen jenem Urzustande besser als die wertvolleren, aber zu dünnen Bücher anderer Deutscher und fremder Erzähler.

Man unterschätze beim Erforschen der Gründe eines Riesenerfolges solche äußerlichen Umstände nicht; es geht dabei durchaus nicht bloß literarisch und künstlerisch zu. So wäre z. B. die Marlitt mit ihrem Eroberungsroman ‚Das Geheimnis der alten Mamsell‘ nicht so glücklich gewesen, wenn er als Buch für 1 Taler 10 Silbergroschen erschienen wäre — im Jahr 1868! —, statt von Heft zu Heft der billigen Gartenlaube, deren zerhacktes Erscheinen ungemein viel zur Spannsteigerung beitrug. Man muß jene Zeit, die Samstagabende des Erscheinens jedes neuen Gartenlaubenheftes, selbst durchlebt haben, um zu wissen, wie Spannreizerfolge entstehen.

Karl Mays Lebenswerk gehört nicht zum Bleibenden im Sinne dieses Buches; es enthält keine ewigen Lebenswerte, so nicht den ‚Wertvollen Menschen‘, wie ihn die Lehre vom Bleibenden versteht. Aber daß es schon mehr als ein Menschenalter geblieben, ist eine Tatsache, und daß es noch eine Weile lebendig

bleiben wird, ist sehr wahrscheinlich. Er wird versinken, sobald ein Jugendschriftsteller auftritt mit gleicher oder reicherer Erfindung, strafferer Spannkunst, leidenschaftlicherer Darstellungsform. Das weitaufgetane Reich der umwälzenden Erfindungen: der Luftschiffe, Tauchboote, Todesstrahlen, die neue Stufe der großartigsten Entdeckungsreisen mit Hilfe aller jener neueren Werkzeuge, der belebende Antrieb des Aufbaustrebens nach dem Zusammenbruche des Vaterlands — es kann nicht ausbleiben, daß Schriftsteller mit stärkerem Können, tieferer Bildung, reicherer Gedankenwelt sich nicht für zu gut halten werden, für das Volk, für die Jugend künstlerische spannungsvolle Unterhaltungswerke mit hohen Zielen zu schaffen. Dann, aber nicht eher, wird Karl May versinken; aber dann hat er ja seine Aufgabe erfüllt und wird von einem neuen Dichtergeschlechte mit Recht abgelöst werden.

Einunddreißigster Abschnitt.

Die Gattungen.

1. — Roman. — Novelle. — Lied. — Lustspiel.

Alle Gattungen sind erlaubt, nur nicht die langweilige. (Voltaire.)

Vom Roman wurde im zweiten Teil dieses Buches bei so vielen Gelegenheiten gesprochen, daß hier, wo von den Hauptgattungen der Dichtkunst zusammenfassend zu handeln ist, nur sehr wenig zu sagen bleibt von dem ‚Zwillingsbruder des Dichters‘, wie Schiller den Roman genannt hat. Der Zahl nach beherrscht er die Literatur, d. h. den Büchermarkt. In jedem der drei oder vier Hauptländer erscheinen nicht tausend, sondern Tausende von Romanen Jahr für Jahr. Was beweist das? Aller Wahrscheinlichkeit nach ist diese Kunstform am leichtesten zu handhaben. An das Drama wagen sich Wenige, besonders wenige Frauen; ein gutes Lied gelingt der Frau so schwer oder so leicht wie dem Manne; im Roman versucht sich jeder, der sich zu dichten unterfängt, und jede.

Ja, der Roman — allgemein gesprochen, nicht der gute Roman — ist eine leichte Kunst. Irgendeine Fabel zu erfinden, ist nicht sonderlich schwer, denn ein Stück Roman bietet jedes Menschenleben dar. Der erlaubte Umfang ist so bequem, so dehnbar, daß er nicht als Fessel empfunden wird; und Menschen beliebig lang beliebige Gespräche miteinander führen zu lassen, ist offenbar leicht. Es gibt weibliche Handarbeiten, die viel größere Anforderungen an Geschmaç und Geschick stellen. Freilich, ganze Druckseiten mit einer Abhandlung über den nackten Leib des Weibes in feinfranzösischer Sprache zu füllen, ist nicht leicht; aber man kann sich von einem Franzosen dabei helfen lassen, und die Notwendigkeit hat sich bis jetzt nur ein einzig Mal ergeben: in Thomas Manns Roman ‚Der Zauberberg‘ (vgl. S. 538).