



# Karl May Jahrbuch 1925

Herausgegeben von Prof. Dr. Ludwig Gurlitt und Dr. E. A. Schmid

8. Jahr

Radebeul bei Dresden 1924 / Karl-May-Verlag

## Inhalt

<a href="#">Das achte Jahr</a> . Von Dr. E. A. Schmid, Leiter des Karl-May-Verlags	© 5
<a href="#">Wie Jahrbuchaufsätze entstehen</a> . Von Kaplan Franz Kandolf (München)	© 14
<a href="#">Die Zensuren des Schulamtskandidaten Karl May</a> . Von Fritz Prüfer (Dessau)	© 26
<a href="#">Karl May und die Musik</a> . Von Studienrat Dr. Max Finke †	39
<a href="#">„Ave Maria!“</a> Von Otto Eicke (Dresden)	64
<a href="#">Winnetous Tod</a> . Von Kaplan Franz Kandolf (München)	© 69
<a href="#">An der Bahre Karl Mays</a> . Von Eisenbahninspektor Alfred Biedermann (Heidelberg)	© 75
<a href="#">Fährten von Karl Mays erster Amerikareise</a> . Von Ingenieur Gustav Urban (Wien)	© 76
<a href="#">Trapper und Pelztier</a> . Von Otto Gottstein (Leipzig)	© 85
<a href="#">Die Niagara-Fälle</a> . Von Klara May	92
<a href="#">Klara May 60 Jahre alt</a> . Von Schriftleiter Oskar Richter (Radebeul)	96
<a href="#">Selbstsicher</a> . Gedicht von Karl May	100
<a href="#">Indianische Eigennamen</a> . Von Adalbert Stütz (Bischleben bei Erfurt)	© 101
<a href="#">Im Southpaß</a> . Von Karl Budde (Ogden-Utah, U.S.A.)	© 128
<a href="#">Die Nacht im Walde</a> . Von Dr. Wilhelm Matthiessen (München)	© 137
<a href="#">„In den Schluchten des Balkan“</a> . Von Ingenieur J. Goebel (Wernigerode)	© 149
<a href="#">Schrittmesser und Landkarten</a> . Von Kaplan Franz Kandolf (München)	© 154
<a href="#">Was meine Jungens 1923 lasen</a> . Von Studienrat Dr. Otto Rudert (Wurzen)	© 166
<a href="#">Wesen und Werk</a> . Von Otto Eicke (Dresden)	177
<a href="#">Am heimischen Herd</a> . Gedicht von Schriftleiter Wilhelm Hane (Ludwigshafen a. Rh.)	© 187
<a href="#">Ins Rosenrote</a> . Von Fritz Barthel (Berlin)	© 188
<a href="#">Grundsätze und Gegensätze</a> . Von Dr. E. A. Schmid, Leiter des Karl-May-Verlags	© 194
<a href="#">Friedrich Nietzsche – Karl May</a> . Von Werner v. Krenski (Breslau); mit ergänzenden Fußnoten von Pfarrer Dr. theol. Paul Rentschka (Dresden)	© 198
<a href="#">Juristische Fragen bei Shakespeare und Karl May</a> . Von Dr. jur et theol. Emil Sehling	238
<a href="#">Kunst und Verbrechen</a> . Von Ministerialdirektor Dr. Erich Wulffen (Dresden)	267
<a href="#">Spannung</a> . Von Prof. Dr. Eduard Engel (Bornim bei Potsdam)	319
<a href="#">Stecowa</a> . Von Hauptmann a. D. Archivrat Gustav Goes (Potsdam)	351
<a href="#">Karl May als Erzieher</a> . Von Prof. Dr. Ludwig Gurlitt (München)	360

## Verzeichnis der Abbildungen

- Frontispiz Karl May an Bord des Amerika-Dampfers „Großer Kurfürst“ (1908 – Hinfahrt)
- Nach S. 16 Niagara-Fälle – Clifton-Hotel (wo Karl May 1908 wohnte).
- Nach S. 48 Karl May und Klara May auf dem Amerika-Dampfer „Kronprinzessin Cecilie (1908 – Rückfahrt).
- Nach S. 96 Klara May (1924)
- Nach S.112 Karl Mays Abgangszeugnis (Prüfungskommission in Plauen vom 13. September 1861).
- Nach S. 144 Karl Mays Abgangszeugnis (musikalische Prüfung vom 13. Sept. 1861).
- Nach S. 176 Gruppenbild der Jahrbuchmitarbeiter:  
Franz Kandolf, Adalbert Stütz, Otto Gottstein, Dr. Max Finke †, Dr. E. A. Schmid.
- Nach S. 208 Der Wardar-Fluß
- Nach S.240 Die Wardar-Bahn
- Nach S. 272 Skipetaren-Heim
- Nach S. 304 Fernansicht der Wasserscheide (Continental Divide).
- Nach S. 336 Meine „Burg“ in den Windriverbergen

[Die Bilder der Einschalttafeln wurden an passender Stelle in den Fließtext eingefügt.]  
[Am Seitenende getrennte Wörter wurden auf die Anfangsseite vorgezogen.]

[ [Lebensdaten der Autoren](#) ]

[(5)]

## **Das achte Jahr**

Von Dr. E. A. Schmid  
Leiter des Karl-May-Verlags

©

[[14]]

## Wie Jahrbuchaufsätze entstehen

Von Franz K andolf

©

[(26)]

## Die Zensuren des Schulamtskandidaten Karl May<sup>1</sup>

Von Seminar-Oberlehrer Fritz Prüfer

©

---

<sup>1</sup> Mit 2 Abbildungen.

## Karl May und die Musik

Von Studienrat Dr. Max F i n k e †

Schon bei flüchtigem Lesen der Werke Mays fällt auf, daß den Dichter innige Beziehungen mit der Musik verbunden haben müssen. Allenthalben verrät sich seine Kenntnis mit der Instrumentenkunde, mit der Harmonielehre und den Formen der Komposition. Freilich wird dem anspruchsvollen und urteilsfähigen Leser die Frage auf die Lippen kommen, ob hinter diesen zahlreichen auf die Musik bezüglichen Äußerungen wirklich eine gediegene Sachkenntnis oder gar fachliche Betätigung zu suchen ist.

Daß May ein Vertreter des musikalischen Menschenschlags war, dürfte schon aus dem Bau seines Schädels, nämlich aus den oft den Musiker kennzeichnenden breiten Schläfen und dem entwickelten Bau der Ohren hervorgehen. Ein Hinweis auf seine Veranlagung liegt auch in seiner Schreibart. Diese ist ungewöhnlich flüssig, frei von Hemmungen, hat schönes Taktmaß, fühlbare Ausgeglichenheit und häufig eine gewisse innere Musik, die auf den Leser bestechend, bisweilen einlullend, meist aber seltsam fesselnd einwirkt. In einem besonderen Aufsatz über Mays Schreibart (Jahrbuch 1924) habe ich die Vorzüge seines Stils des nähern ausgeführt. Auch seine (im übrigen nicht hoch zu bewertende) Lyrik zeugt **[40]** von musikalischem Empfinden, wie denn auch das eine und andre seiner Gedichte eine dankbare Vertonung gefunden hat.

Man kann die Menschen in Augen- und Ohrenmenschen einteilen. May ist sehr vielseitig, er verfügt über eine große Breite des Bewußtseins und der Sinneseindrücke. Doch scheint mir, daß er in seinen Vorstellungen, namentlich in seinen zahlreichen Vergleichen und bildlichen Ausdrücken die Vorstellungen des Gehörsinns bevorzugt. Er dürfte überwiegend Ohrenmensch sein. Mit Beziehung auf seine Schreibweise sagt er ja auch selbst (Bd. 34 „Ich“), daß er das Geschriebene stets vorher habe in sich klingen hören. Seine Empfindlichkeit für den Klang der Wort und der Wortzusammenstellung ist, abgesehen von dem sogenannten Hiatus (Laute-Kluft), ziemlich bedeutend. Wie groß der Unterschied zwischen Ohren- und Augenmenschen unter den Schriftstellern ist, davon überzeuge man sich durch Vergleichen zweier Dichter, etwa Mays und des - auf einem ganz andern Blatt stehenden - großen Epikers Albrecht Schaeffer, der an Stephan George geschult ist. Man lese etwa den „Göttlichen Dulder“ von Schaeffer! Für den ganzen Stephan George-Kreis dürfte die Fülle der Gesichtseindrücke, des Malerischen und Zeichnerischen in der Wortkunst kennzeichnend sein.

Besonders ist es der Vergleich, der Mays Vorliebe für Gehörseindrücke verrät. So sagt er in Band „Weihnacht“ an der Stelle, wo er die scherzhafte Auseinandersetzung seines Schulgewaltigen mit dem verdatterten Knaben über das bekannte Weihnachtslied **[41]** Mays schildert: „Er sei stumm gewesen wie eine Stimmgabel, die auch erst dann ertönt, wenn sie angestoßen wird.“ Oft vergleicht May die Eigenart von Stimmen mit dem Klang von Instrumenten, der Klarinette, Oboe usw., spricht von den verschiedenen Lagen des Gesangs, den Fisteltönen, und verrät eine weit mehr als durchschnittliche Kenntnis zahlreicher Einzelheiten aus den Gebieten des Gesangs und der mannigfachen Arten von Instrumentalmusik.

Daß „Old Shatterhand“ und „Kara Ben Nemsı“ alle Fähigkeiten und Kenntnisse in sich vereinigt, und sogar in ihrer scheinbar höchsten Entwicklung, das umkleidet ihn mit dem Reiz des Zaubenhaften. Dichtung als Wunschziel schafft eine Gestalt, so recht die Antwort auf die Traumsehnsucht der Jugend und aller Emporbegehrenden. Kein Wunder, wenn May deshalb auch als ein Allerweltskünstler in der Musik und in der Beherrschung von mancherlei Instrumenten auftritt. Wer erinnert sich nicht gern jenes Teils der Erzählung „Von Bagdad nach Stambul“ (Bd. 3, S. 370 ff.), wie May beim reichen Kaufmann von Damaskus dazu kommt, seine Fertigkeit im Klavierspiel mit überwältigender Wirkung zu zeigen? Wie drollig, daß der Türke in dem unbenutzt dastehenden, fast unbrauchbaren Instrument (Geschäftshaus Edward Southey, Leadenhallstreet, London) nächst einigen schauerlichen Hausgreueln von Bildern, die Napoleon und die Lady Stanhope u.a. darstellen, seinen kostbarsten Besitz hochschätzt. Der Engländer, von dem er das Instrument erworben, hatte ihm einen Stimmschlüssel **[42]** gegeben, den nun der wackre Türke benutzt als einen „Hammer zum Musikmachen, damit die Hände nicht schmerzen“. Zum Zeichen größten Vertrauens öffnet er für May das Tschalghy (Klaiver) und gestattet ihm gönnerhaft, es mit dem Stimmhammer zu klopfen. Der Fremde muß erst verschiedene Saiten aufziehen und das arg verkommene Instrument stimmen.

May erzählt dann (S. 370): „Ich hatte vorher als armer Schüler oft Pianos gestimmt, um ein kleines Taschengeld zu erwerben; es fiel mir also nicht sehr schwer, das Klavier in einen spielbaren Zustand zu versetzen.“ Schon das Stimmen löste Gefühle der Bewunderung und des Entzückens aus. Die Anspruchslosen hielten das Stimmen für die eigentliche Darbietung des fremden Künstlers, doch erst nach dem Mahl wartet dieser mit seiner Kunst auf. Es gehört nun zu den köstlichsten Szenen, die May gelungen sind, wie er die Wirkung schildert, den ein fescher Walzer auf seine überdankbaren Zuhörer, einschließlich der Haremsdamen, machte. (Bd. 3, S. 372 ff.)

Die Frauen zuckten vor Ueberraschung zusammen, schrien vor Erstaunen laut auf, und streckten unbedachter Weise die Hände aus, so daß sich die Schleier öffneten, und ich für einen Augenblick sämtliche Gesichter zu sehen bekam.

Nach einem kurzen Präludieren ließ ich meinen „feschesten“ Walzer los. Mein Publikum saß zunächst ganz starr; bald aber begann der Rhythmus seine unwiderstehliche Wirkung zu äußern. Es kam Bewegung in die steifen Gestalten: die Hände zuckten, die Beine empörten sich gegen ihre orientalisches eingebogene Lage, und die Körper begannen sich nach dem Takt hin und her zu wiegen. Der Wirt aber erhob sich und trat hinter mich, um mit aufgerissenen Augen meine Finger zu beobachten.

**[43]** Als ich geendet hatte, faßte er meine Hände und betrachtete sie. „O Herr, was hast du für Finger! Das ging ja wie in einem Karingschalch! (Ameisenhaufen.) So etwas habe ich in meinem ganzen Leben noch nicht gesehen!“

„Sihdi,“ meinte Halef, „solche Musik gibt es nur noch in El Dschennet, wo die Geister der Seligen wohnen. Allah il Allah!“

Die Frauen wagten es nicht, ihre Gefühle in Worten laut werden zu lassen, doch ihre lebhaften Bewegungen und der anerkennende Ton ihres Geflüsters überzeugten mich, daß sie sich nichts weniger als gelangweilt hatten.

Ich spielte weiter, ein ganzes, stundenlanges Programm herunter, und mein Publikum wurde nicht müde, den noch nie gehörten Klängen zu lauschen.

„Herr, ich habe nie gewußt, daß in diesem Tschalghy solche Stücke stecken,“ meinte der Hausherr, als ich ausruhte.

„O, es stecken noch viel herrlichere darinnen,“ antwortete ich; „man muß es nur verstehen, sie hervorzulocken. Bei uns im Abendlande gibt es Tausende von Männern und Frauen, die dies noch zehnmal besser können als ich.“

Zwei Irländer sind auch zur Stelle, um den Damaskeserinnen, die am liebsten mitgetanzt hätten, einen Hochländer vorzuführen. Auf die Frage: „Welche Tänze kennt ihr?“ erwiderten sie: „Alle! Reel, Horn-pipe, Hochländer, Stamp-man, Polka, Galopp, Walzer, kurz alles, was verlangt wird. Man hat das gut gelernt.“

Auf größerer Höhe der Kunst zeigt sich May in seiner Erzählung „Am Rio de la Plata“. Hier hilft er einem wenig sachkundigen Organisten zu Montevideo aus der Verlegenheit (Bd. 12, S. 37):

Der hehre, lichtdurchflossene Raum war von so vielen Gläubigen besucht, daß die Gemeinden mancher europäischen Hauptstädte sich ein Beispiel daran nehmen könnten. Ein gemischter Gesang mit Orgelbegleitung tönte vom Chor **[44]** herab. Die Sänger waren ziemlich gut geschult, aber der Organist war ein Spieler fünften oder sechsten Ranges. Er verstand das Registrieren nicht und griff sogar sehr häufig fehl.

Die Orgel ist mein Lieblingsinstrument. Ich stieg hinauf, um mir den Mann, der die weihevollen Komposition von Palestrina so verdarb, einmal anzusehen. Der Kantor stand dirigierend vor dem Pult. Der Organista war ein kleines, dünnes, bewegliches Männchen, dessen Gestalt unter den mächtigen Prospektpfeifen noch kleiner erschien als sie war. Als er sah, daß ich, an der Ecke des Orgelgehäuses lehnd, ihn beobachtete, kam ihm sichtlich die Lust, mir zu imponieren. Er zog schleunigst Prinzipal und Kornett und einige sechzehnfüßige Register dazu. Das gab natürlich einen Lärm, der die Vokalstimmen ganz verschlang. Dennoch erhielt er vom Dirigenten keinen Wink. Das Kirchenstück wurde in dieser Weise bis zu Ende gesungen. Dann kam ein kurzes Vorspiel, das aus einem verunglückten Orgeltrio auf zwei Manualen und dem Pedal bestand und in eine mir so bekannte und liebe Melodie leitete. Leider aber hatte der Organista oben Vox angelica, Vox humana, Aeoline und Flauta amabile gezogen und dazu für die Bässe die tiefsten und stärksten Register, so daß die schöne Melodie wie ein Bächlein im Meere der Bässe verschwand.

Das konnte ich unmöglich aushalten. Mochte der biedere Orgelschläger mich meinetwegen dafür mit ewiger Blutrache verfolgen, ich huschte zu ihm hin, schob die volltönenden Stimmen hinein und registrierte anders. Er blickte mich erst erstaunt und dann freundlich an. Meine Anordnung schien ihm besser zu gefallen als die seinige.

Nach dem dritten Vers trat der Predikator zum Altar, um ein Gebet vorzulesen. Dies benutzte der Organista zur leisen Frage an mich: „Spielen Sie auch die Orgel, Sennor?“

„Ein wenig,“ antwortete ich ebenso leise.

Sein kleines, dünnes Gesicht glänzte vor Freude. „Wollen Sie?“ nickte er mir einladend zu.

„Welche Melodie?“

**[45]** „Ich schlage sie Ihnen auf und das Gesangbuch dazu. Es sind nur drei Verse. Sind Sie hier bekannt?“

„Nein.“

„So winke ich Ihnen, wenn Sie anfangen sollen. Erst ein schönes, liebliches Vorspiel; dann die Melodie recht kräftig mit leisen Zwischenspielen und endlich nach dem dritten Vers eine Fuga mit allen Stimmen und Kontrapunkto. Wollen Sie?“

Ich nickte, obgleich er mehr verlangte, als in meinen Kräften stand. Eine Fuge und Kontrapunkt!

Ich zog die sanften Stimmen zu dem „schönen, lieblichen Vorspiel“, und da war auch schon das Gebet zu Ende, der Segen erteilt, und der Organista stieß mich mächtig in die Seiten, was zweifelsohne der Wink sein sollte, den er mir hatte geben wollen. Ich begann.

Wie ich gespielt habe, das ist hier Nebensache. Ich bin keineswegs ein fertiger Spieler, und ob mein „Kontrapunkt“ Gnade vor einem Kenner gefunden haben würde, bezweifle ich mit vollstem Recht. Aber man war die Kunst des kleinen Organista gewöhnt, und so fiel mein Spiel auf. Im Schiff der Kirche standen nach dem Gottesdienst die Leute noch alle und oben der Kantor, der Organista und sämtliche Sänger um mich her. Ich mußte noch eine Fuge zugeben und erklärte dann, daß ich fort müsse.

Im Bd. 11 „Am stillen Ozean“ und zwar in der Erzählung „Kianglu“, worin der Kapitän Turnerstick sein kühnstes Chinesisch an den Mann bringt, wartet May voller Genugtuung mit seiner Kenntnis asiatischer Instrumente auf. Er kennt Gong, Gamelang und Anklong, malayische Instrumente. Der Gamelang besteht aus Glocken oder Metallplatten und klingt unsrer Glasharmonika ähnlich. Der Anklong ist ein aus hohlen Bambusstöcken bestehendes Instrument von beträchtlichem Gewicht. Von Saiteninstrumenten treten die Pipa, eine **[46]** Gitarre, und die Kiü, eine Art Geige auf. Die vier Saiten der letzteren standen in einer fremden Stimmung. Der Bogen war schwer und hatte die sägeähnliche Form unsrer Violinbaßbögen. Im folgenden Auftritt (S. 160 f.) kommt ein wenig abendländischer Hochmut zum Ausdruck. In überlegener Weise sticht May mit seiner Kunst auf beiden Instrumenten die einfache und eintönige Kunst des Bonzen aus, der weder Takt noch Melodie kannte. May zeigt sich wieder als Tausendsassa, er gibt den sieben Saiten der Gitarre, die halbtönige Griffdrähte hatte wie unsre Arten, eine deutsche Stimmung nach H E A D g h a, versucht kurz einige Griffe und spielt dann mit größter Meisterschaft der linken Hand einen schnellen Walzer. Danach stimmt er das Instrument nach spanischer Weise auf H D G d g h d, läßt das bekannte Glockengeläut hören und gibt dann einen Fandango zum Besten. Es heißt nun die Unwahrscheinlichkeit seines Könnens auf die Spitze treiben, wenn der Allerweltskünstler zum drittenmal die Geige nimmt, sie nach unsrer Weise in Quinten stimmt und nun ein Brinkmannsches Lied ohne Worte, nachher einen amerikanischen Reel und dann einen lauten, kräftigen Hopser ertönen läßt.

Zuletzt gibt Turnerstick, von seinem Charley begleitet, ein Lied zum Besten. Es verrät nun wenig Kenntnis der Völkerkunde, wenn May behauptet, daß die abendländischen Darbietungen einen ohrenzerreißenden Beifall bei seinen chinesischen Zuhörern ausgelöst hätten. Bei der ganz andern Richtung asiatischer Musik und Aufnahmefähigkeit ist diese **[47]** von May behauptete Wirkung unwahrscheinlich. Das Kunststück mit der in doppelter Weise gestimmten Gitarre stellt auch etwas zu hohe Anforderungen an die Leichtgläubigkeit der Leser.

Im zweiten Band von „Satan und Ischariot“ (Band 21, S. 247 f.) läßt May in einem Koller schriftstellerischer Kühnheit seinen Freund Winnetou, den berühmten Häuptling der Apatschen, urplötzlich in Dresden auftauchen. Seine Kleidung wie folgt: „Eine dunkle Hose, eine ebensolche Weste, um welche ein Gürtel geschnallt war, einen kurzen Sackrock; in der Hand einen starken Stock und auf dem Kopfe einen hohen Zylinderhut, den er nicht abgenommen hatte!“

May wird von ihm überrascht nach der Uebungsstunde, die er mit seinem Gesangverein, dessen „Ehrenmitglied“ er war, für ein Konzert zu milden Zwecken veranstaltet hatte.

In Winnetous Begleitung befindet sich Franz Vogel, der frühere Schüler von Mays Kapellmeister, der dem Häuptling als Führer nach Dresden gedient hat. Der Apatsche hört nun bis gegen Mitternacht den musikalischen Darbietungen der für den Häuptling begeisterten Sänger ergriffen zu.

In der Tat war May Mitglied von Gesangvereinen. Im Nachlaß fand ich eine ganze Reihe von ihm selbst komponierter Sachen, die er für den Gesangverein „Lyra“ zu Hohenstein-Ernstthal gemacht hatte. Die vergilbten, zum Teil stockfleckigen Blätter zeigen einen lang-runden blauen Stempelaufdruck mit der Inschrift



„Sängerkreis zu Ernstthal“. Ein **[48]** Wanderlied (Nr. 24) trägt die Jahreszahl 1864. Ueber die eignen Kompositionen Mays später mehr.

Jeder Leser des Winnetou kennt das Ave Maria, das May gedichtet und vertont hat: „Es will das Licht des Tages scheiden - nun bricht die stille Nacht herein. Ach könnte doch des Herzens Leiden so, wie der Tag vergangen sein“ usw.

Die drei Strophen dieses Liedes von der „Königin des Himmels“, wie Winnetou es selbst nennt, wird dem Sterbenden auf seine Bitte von dem alten Hillmann und den übrigen Settlers vorgesungen, und zwar von einem Felsenabsatz herunter, obwohl die Settlers noch an den Nachwirkungen der einschneidenden Fesseln litten, von denen eben ihre Hände und Füße befreit waren.

Auch im zweiten Band von „Ardistan und Dschinnistan“ spielt die Musik eine wichtige Rolle. Auch hier wirkt May (Bd. 32, S. 206) in el Hadd beim Gottesdienst als Orgelspieler mit. Wieviel bescheidener äußert er sich aber in diesem Spätwerk! Hier bleibt er näher bei der Wahrheit, die „Selbstbeweihräucherung“ ist ihm jetzt peinlich. Er ist mehr auf der Hut vor der eignen Großmannssucht. May sagt, die Einübung sei sehr notwendig gewesen, „weil ich kaum so spielen konnte, wie in Deutschland jeder gute Dorfkantor oder Dorfschulmeister spielt. Die frühere Fertigkeit war dahin; die Uebung fehlte, die Finger wollten nicht mehr mit. Wie gern hätte ich den Orgeldienst einem andern, bessern überlassen, aber es gab eben keinen andern.“ (S. 206)

Schon vorher (S. 171 f.) weiß er durch Bedienung eines alten Regalharmoniums ein Weihnachtsfest **[49]** wesentlich zu verschönern. Auch da heißt es (S. 172): „Ich bin kein Sänger und habe auch nur eine ganz gewöhnliche Baritonstimme; aber die Wirkung war trotzdem ungewöhnlich. Man kennt den Einfluß unsrer deutschen Lieder, selbst auf Leute, die die deutsche Sprache nicht verstehen.“

In Band „Weihnacht“ erfahren wir näheres über den Musikunterricht, den May in seiner Jugend genossen hat. Er erzählt hier (Bd. 24, S. 3 f.):

Ich, der ärmste unter den Schülern meiner Klasse, liebte die Musik glühend, und nahm außer dem gewöhnlichen Unterricht noch Privatstunden in der Harmonielehre usw., was mich auf trockenes Brot setzte, denn ich ernährte mich durch Unterrichtgeben, die Stunde fünfzig Pfennige, und mußte also die Stunde Harmonielehre zu einem Taler mit sechs Stunden meiner Privatzeit bezahlen. Das tat ich aber gern, und der Hunger von damals hat mir bis heute noch nichts geschadet.

In der Theorie - nicht etwa praktischen Komposition - bei der Motette angelangt, setzte ich mich eines Tags mit der durch meine Jugend zu entschuldigenden Idee hin, über das Lieblingsthema „Ich verkündige Euch große Freude“ eine Weihnachtsmotette zu komponieren. Wie gedacht, so getan! Das Opus operatum sollte freilich tiefes Geheimnis bleiben, war aber schon bald nach seiner Vollendung aus meinem Kasten verschwunden. Später erfuhr ich, daß ein mir übelwollender Mitschüler es mir wegstibitzt und, um mich bloßzustellen, es meinem Lehrer, einem alten, braven Kantor, durch die Post zugeschickt hatte. Ich suchte lange nach dem verlorenen Heiligtum und gab es endlich auf, es jemals wiederzufinden.“

Die Weihnatskantate, von der hier der Dichter spricht, ist von dem hinterlistigen Mitschüler Krüger mit absichtlichen Fehlern versehen und dem Kantor durch die Post zugestellt worden, um May zu schädigen. **[50]** Der Kantor aber erkennt den Wert der Arbeit, stellt ihren ursprünglichen Zustand wieder her, verbessert sie noch und läßt sie drucken. May empfängt dann von ihm als Erlös für die verloren geglaubte Arbeit das namhafte Honorar von fünfundzwanzig Talern, das macht je fünfzehn Pfennige auf fünfhundert gedruckte Stücke. Der Buchhändler schickte Papiergeld, der gute Kantor hat es aber umgewechselt, „weil Silber besser klingt. Es ist ein großer Haufen Geld, da haben Sie ihn, lassen Sie nichts davon fallen!“

May leistet für den hinterhältigen Mitschüler in seiner Herzengüte Fürbitte und erwirkt, daß die Konferenz mit der Sache verschont wird. Zur Bestrafung soll Krüger ein Solo der fraglichen Motette übernehmen, nämlich einen dreistimmigen Solosatz in As-Dur mit dem Texte: „Darum gehet hin nach Bethlehem, dort werdet ihr finden das Jesuskind in der Krippe.“

In seiner eignen Lebensbeschreibung (Bd. 34 „Ich“) erzählt der Dichter, daß er schon in frühester Jugend eine Art Musik ausgeübt habe, die mehr ein taktmäßiges Geräusch als Töne erzeugte: das Trommelschlagen. Das Soldatenspiel der Erwachsenen war nämlich obenauf.

„Mein Vater war Hauptmann der siebenten Kompanie. Er war bald Leutnant, bald Hauptmann, bald Oberst, bald General.“ Der junge May wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die neue sächsische Armee zum Tambour

befördert. „Die Trommel bekam ich, der Vater hielt stets Wort. Der Klempnermeister Leister am Markt in Hohenstein war dem Vater behilflich sie zu bauen. Es war eine sehr gut gelungene Solotrommel, sie existiert noch heut.“

**[51]** Diese Trommel (S. 312) spielte eine weitere große Rolle in den Kindheitserinnerungen des Dichters:

Es ließ sich eine Schauspielertruppe für einige Zeit in Ernstthal nieder, die, weil der Besuch ihrer Vorstellungen schlecht war, in Schulden fiel. Der kleine May wurde zum Retter, indem er für ausgemachte fünfzig Pfennige in dem Stück „Preziosa“, die Trommel umgeschnallt, einen Federhut auf dem Kopf, auf der Bühne auftrat. Er sollte die Preziosa und alle ihre Zigeuner dreimal über die ganze Bühne trommeln. In seinem Uebereifer mißversteht er eine Handbewegung und beginnt, während „Don Fernando und Donna Klara noch auf der Bühne stehen und durchaus ungestört sein wollen, seinen Trommelwirbel zu schlagen. Die Antwort darauf war zunächst ein donnerndes ‚Lausbub‘ seitens des Schloßvogts Pedro, der in der gegenüberliegenden Kulisse lehnd, das Zeichen für den Auftritt des Knaben zu geben hatte. Das Schreckenskind ließ sich durch nichts beirren, die drei Umzüge wurden ebenso unbarmherzig wie zur Unzeit erledigt, die ganze Schauspielergesellschaft mußte auf allgemeinen Wunsch hinterher und den Umzug immer wieder von neuem beginnen. Zuletzt mußte der junge Trommler eine bewegliche Ansprache an die Zuhörer richten, um sie für die nachfolgende Heimsuchung durch die Frau Direktorin freudiger zu stimmen.“

In innigere Beziehung zur Musik kam May als Mitglied der Kurrende, in die ihn der wohlwollende Herr Kantor aufgenommen hatte. Der Knabe verfügte über einen guten, volltönenden, umfangreichen **[52]** Sopran. Später sang May nach seiner eignen Angabe in „Ardistan und Dschinnistan“ Bariton (der aber - nach Frau Klara Mays Mitteilung - zuletzt gelitten haben muß). Der Kurrendeschüler wurde schnell trefflicher, so daß ihm schon nach kurzer Zeit die Kirchensoli übertragen wurden. Auch half er dem Herrn Kantor, teure Kirchenstücke, die die arme Gemeinde nicht kaufen konnte, abschreiben.

Dieser Kantor Strauch aus Ernstthal übte einen segensreichen Einfluß auf den Knaben aus. Er hatte sich selbst durch das Musikstudium förmlich hindurchgehungert. Obwohl ein vorzüglicher Orgel-, Klavier- und Violinspieler, dazu selbst Tonsetzer, brachte er nicht das Selbstbewußtsein auf, um sich geltend zu machen. Die einzige Freude, die er sich gönnte, war, alle neu eingeweihten Orgeln in Sachsen, und auch darüber hinaus kennen zu lernen und auch zu spielen. Im übrigen „mußte er sich mit dem Ton einer sanften Vox humana begnügen, während die sehr gestrenge Frau Friederike in der Ehe als zweiunddreißigfüßiger Prinzipal ertönte.“

Mit innerer Bewegung liest man, was May darüber erzählt, wie dieser Künstler Strauch, dem er als Menschen wie als Künstler einen „unendlich hohen Wert“ zuspricht, so gar kein Verständnis bei seiner Frau findet. Um sein geistiges Dasein, um seine seelischen Bedürfnisse kümmerte sie sich nicht. Sie öffnete keins seiner Bücher, und seine vielen Kompositionen verschwanden, sobald sie vollendet waren, tief in den staubigen Kisten, die unter dem Dach standen. „Als er gestorben war, hat sie das alles als Makulatur an die Papiermühle verkauft, **[53]** ohne daß ich dies verhindern konnte; denn ich war nicht daheim.“ Konnte May später mit Beziehung auf seine erste Frau nicht über ähnliche Verkennung seiner Schaffenswürde klagen?

Dieser Kantor gab dem zweifellos musikalisch sehr begabten Jungen Orgel-, Klavier- und Violinunterricht. Den Violinbogen fertigte Vater May, der fleißige Weber, selbst an. Der Unterricht war unentgeltlich. Hier klafft ein Widerspruch. Im Band „Weihnacht“ sagt May, wohl um die Bedeutung der Sache zu heben, er habe für die Stunde Harmonielehre einen Taler zu zahlen gehabt. Solche Stundengelder werden in dem ärmlichen erzgebirgischen Weberdorf Ernstthal kaum üblich gewesen sein. Den Violinunterricht in der Schulstube und den Orgelunterricht in der Kirche gab der mutige Herr Kantor umsonst. Ebenso die Harmonielehre, wovon die Friederike nichts zu erfahren brauchte. Doch der Klavierunterricht mußte in der Wohnstube abgehalten werden, und da war die geizige Frau, übrigens eine Schwester des Herrn Stadtrats, ein arges Hindernis.

Als Kurrendaner mußte der Knabe Sonn- und Feiertags zweimal in die Kirche, und er tat dies gern. Ein besondrer Gebrauch seines Heimatorts bestand darin, daß am ersten Weihnachtsfeiertag jeden Jahres während des Gottesdienstes der erste Knabe der Kurrende die Kanzel zu besteigen hatte, um mit fröhlich erhobener Stimme vor der lauschenden Gemeinde die bekannte Weissagung des Jesaias zu leiser Orgelbegleitung allein zu singen. Die Ehre dieses mutigen Einzelgesangs wurde auch May zuteil, **[54]** der den Stern von Bethlehem, der in der Weissagung aufsteigt, unverlöschlich seinem Leben voranleuchten ließ.

In der Seminar- und Lehrzeit hatte May reichlich Gelegenheit, seine Kenntnisse und sein Können in der Musik zu erweitern und zu vervollkommen. Ein angeborener unwiderstehlicher Drang nach geistiger

Betätigung trieb ihn, neben der Dichtkunst auch dem Komponieren sich zu widmen (Bd. 34 „Ich“, S. 367). Seine eigentlich musikalische Schulung erfuhr er aber erst in der Strafanstalt. Hier war es der Aufseher seines Saales, Göhler, der ihn in sein Bläserchor aufnahm und zwar, wie May dankbar hervorhebt, weil er infolge seiner reichen Erfahrung und Menschenfreundlichkeit dem inneren Wesen des verschlossenen Ankömmlings sehr nahe kam. Er hatte, wie fast alle Aufseher der Anstalt, früher beim Militär gestanden, und zwar als erster Pistonbläser.

May trat nun in die Kapelle ein und bekam das gerade frei gewordene Althorn, das er bald wacker blies. Bald wurde er auch von dem Katecheten Kochta, dem er zeitlebens eine innige Dankbarkeit bewahrte, in den Kirchenchor aufgenommen und erhielt den ehrenvollen Auftrag, die vorhandenen Musikstücke durchzusehen und für die zur Verfügung stehenden Kräfte umzuarbeiten, eine Aufgabe, der sich May auf Grund seiner Vorkenntnisse unterziehen konnte. Erstaunlich ist diese Leistungsfähigkeit Mays, der sich außer seinem Arbeitspensum, von dem er trotz seiner musikalischen Arbeiten nicht entbunden wurde, noch eignen Kompositionen und daneben schriftstellerischen Arbeiten hingeben konnte.

**[55]** Von den Kompositionen Karl Mays sind zwei gedruckt worden, unter der Ueberschrift „Ernste Klänge“, und zwar das „Ave Maria“ für Männerchor in Es-Dur (sehr langsam und innig) und „Vergiß mich nicht“ für gemischten Chor in D-Dur. Gedichtet und komponiert von Karl May, Verlag von Friedrich Ernst Fehsenfeld, Freiburg i. Br., jetzt Karl-May-Verlag, Radebeul. Das Ave Maria liegt auch in einer tiefen Höhenlage, nämlich in B-Dur, vor und ist für gemischten Chor von May geschrieben worden.

Unter einem Stoß sehr alter, stockfleckiger Notenblätter fand ich (Nr. 14, also 1864 oder früher verfaßt) ein Ave Maria der Gondolieri am Traghetto della Salute von Karl May, 2 Chöre für Männerstimmen, Gesangverein Lyra.

Das dreistrophige Gedicht „Ave Maria“ ist wiederholt auch von anderer Seite in Töne gesetzt worden. So für vierstimmigen Frauenchor von Wunibald Briem, Regensburg, Alfred Coppenraths Verlag H. Pawelek (1884). Der Rang dieser Komposition ist gering. Dem Geschmack der Zeit entsprechend, läßt Briem bei dem Kehrreim: „Ave Maria“ eine kleine Glocke mit dem Ton f im Hintergrund taktmäßig anschlagen oder läuten, um eine gute Wirkung zu erzielen. Eine andre Vertonung stammt von K. B. Nitzsche. Diese ist wiedergegeben im „Deutschen Hausschatz“ Nr. 29, 24. Jahrgang (Oktober 1897 bis Oktober 1898, S. 542/43) und geschrieben nur für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Im gleichen Jahrgang des „Deutschen Hausschatzes“ ist übrigens die Maysche Reiseerzählung **[56]** „Im Reiche des silbernen Löwen“ zum Teil abgedruckt.

Der Text zu dem zweiten, von May veröffentlichten Chorlied (Choralmäßig langsam mit Innigkeit) lautet folgendermaßen:

Vergiß mich nicht!

Vergiß mich nicht! Ich steh im dunklen Land,  
Führ mich zur Klarheit, Herr, an deiner Hand.  
Ich sehne mich nach deinem Licht;  
Vergiß mich nicht, o Herr, vergiß mich nicht!

Vergiß mich nicht! Herr, hör mein Flehen an!  
Hinüber schaut mein Aug' nach Kanaan.  
Gib mir, was dein Prophet verspricht;  
Vergiß mich nicht, o Herr, vergiß mich nicht!

Vergiß mich nicht! Es winkt mir Zion schon.  
Ich seh den Himmelsglanz um deinen Thron.  
Wenn drob mein Aug' im Tode bricht,  
Vergiß mich nicht, o Herr, vergiß mich nicht!

Es scheint, als ob May in der Niederschrift von musikalischen Eingebungen eine fast ebenso große Gewandtheit besessen habe, wie in der Formung literarischer Einfälle. Bei weitem der größte Teil aller für den Sängerkreis zu Ernstthal (Lyra) und der später vertonten Sachen, die oft auch von ihm selbst gedichtet waren, ist, wie die Zählung beweist, verloren gegangen. May bekennt seine Verfasserschaft übrigens bisweilen mit der Abkürzung seiner beiden Vornamen. Wir finden K. Fr. May, und gelegentlich Ch. May („Ch.“

soll wohl die Abkürzung für Charley - Scharlih - sein.) Einige dieser Vertonungen seien angeführt, wie folgt:

### [57]

1. „An die Sterne“ (Nr. 13, 1864) für Männerchor, 4stimmig.
2. „Notturme“ (!) (Nr. 20) Soloquartett für 4 Männerstimmen, nach eigenem Gedicht: „Ich will dich auf den Händen tragen.“
3. „Wanderlied“ (Nr. 24, 1864), 4stimmig, zu einem Gedicht von Uffo Horn: „Ei, wie geht so flink der Knabe usw.“
4. „Serenade“ (Nr. 25), „Zieht im Herbst die Lerche fort.“ 4stimmig.
5. „Warnung“ (Nr. 26), Motette, 4stimmig. „O gräme nie ein Menschenherz, der Gram geht bis aufs Blut. Und all den Kummer, all den Schmerz machst du nie wieder gut usw.“
6. „Ständchen“ (Nr. 29), für Männerchor mit Streichquartettbegleitung; 1. und 2. Violine, Viola und Cello. Von ihm auch gedichtet. „Deine hellen klaren Augen strahlen eine ganze Liebeswelt usw.“
7. „Weihnachtskantate“, 4stimmig, „Siehe, ich verkündige Euch große Freude!“ (Bibeltext.)
8. „Osterkantate.“
9. „Ein Alegretto“, „Immer forsch resolut“, „Hübsch muß er sein“.
10. „Alegro“, „Nur nicht sitzen bleiben“, ein Brettlsang.
11. „Vaterunser“ (für drei Chöre komponiert). Maestoso, mit der Einleitung: „Herr, deinem Thron nahen anbetend wir. O neige deine Ohren in Liebe jetzt uns zu!“ Anschließend das Vaterunser, durchkomponiert bis zum Amen.
12. „Lob der Frauen“, „Was die Mädels treiben, [58] ist nit zu beschreiben.“ Der Text ziemlich seicht. Für 1 Stimme mit Gitarrebegleitung gesetzt.

May hat auch eine Posse mit Gesang „Pantoffelmühle“ verfaßt und vertont. Unter anderm sind auch der Eingangschor und die Ouverture noch erhalten. Ebenso einige Einlagen. Auf einem Zettel fand sich folgendes:

#### Die Pantoffelmühle.

Original-Posse mit Gesang und Tanz in acht Bildern von Karl May. Musik von demselben.

#### Personale.

Robert Simson, Müller.  
Adeline, seine Frau (Lärmine).  
Hermine, seine Schwägerin (Krakehline).  
Anne, seine Tochter.  
Heinz, Faktotum (anno 14).  
Franz / Emil / Peter, Knappen  
Michel, Ackerknecht.  
Fritz, Lehrling.  
Leisetritt, Kirchenvater bez. Kirchenvorsteher.  
Hanne, Großmagd.  
Rosel, Kleinmagd  
Ein Geist. Bauern, Knappen, Knechte, Mägde.

#### Charakteristik und Entwurf

Simson steht unter dem Pantoffel (darum „Pantoffelmühle“). Die beiden Frauen Adeline und Hermine heißen ihres Charakters wegen in der Umgebung nur Krakehline und Lärmine. Simson hat es sich von seiner Frau schriftlich geben lassen, daß sie einundfünfzig Wochen regiert und er die übrigen acht Tage. Heinz ist ein Stelzfuß von anno 14, eine alte, gute Haut. Franz gewandt und hübsch; Emil treu, [59] aber listig, macht den Ansteller, da er die Gelegenheiten kennt. Peter und Hanne sind ein Liebespaar; bei jeder Gelegenheit spricht er: „Da muß ich erst mit meiner Hanne reden!“ Michel ist dumm und gutwillig, der Sündenbock für alles. Fritz, der Lehrling stiftet nichts als Unheil an; er ist der besondere Feind der beiden Weiber. Leisetritt will Anne erwerben und wendet alle gleisnerische Verschlagenheit an. Hanne ist grob und herrschsüchtig, Rosel albern und ränkesüchtig, in Franz verliebt, dem sie deshalb alles zum Gefallen tut. Michel ist schwerhörig, Franz stellt sich auch so.

Von dieser Posse ist noch allerlei erhalten, so die Einlagen: Schnitterlied, Müllerlied, Duett, die alte

Jungfer, der Frömmel und andres. Die Besetzung ist folgende: Soprani und Tenori, Alti und Bassi, Violini 1. und 2., Cornett, Clarini in Es, Trompi in Es, Corni in B, Posaune und Violon, Baß und Tuba.

An anderer Stelle findet man folgende Uebersicht über die Instrumente:

I n s t r u m e n t e

Violinen, 2 erste.

Pratsche <sup>2</sup>

Cello.

Violonbaß.

Oboe.

Fagott.

2 Klarinetten.

Flöte.

Piccolo.

Es-Cornett.

B-Cornett.

Es-Trompa.

**[60]** B-Trompa.

2 Corni.

Trompone Basso.

2 Pauken.

1 Trommel.

1 große Trommel.

1 Triangel.

1 Glasharmonika.

Es würde zu weit führen, hier alle Einzelheiten wiederzugeben. Nach Mitteilung der Frau Klara May soll May oft aus seiner Posse einen Walzer am Klavier gespielt haben, wozu der Besuch tanzte. Sein Text war noch lange bekannt. Sehr lustig wurde dazu mit den Pantoffeln geklappt. Die Posse muß zur gleichen Zeit wie die Dessauer Geschichten entstanden sein, der Stoff zeigt innere Verwandtschaft. Man vergleiche den Band 42 „Der alte Dessauer“ sowie die Ausführungen von E. A. Schmid im Jahrbuch 1918 und von Fritz Prüfer im Jahrbuch 1922!

Karl May hat später noch als gefeierter Schriftsteller das Bedürfnis gehabt, fast täglich Klavier zu spielen. Er spielte meist Getragenes und bevorzugte die Molltonart. Wenn er die Komposition eines andern spielte, so geschah es meist, daß er nach den ersten Takten der Erfindungsgabe gestattete, eigne Wege zu gehen. Auch Violine spielte er gern. In Jerusalem zeigte er im Gottesdienst, daß er auch Orgelspielen konnte. Es war auf der Orientreise 1899/1900. Frau May erinnert sich noch, daß zur Verbesserung der Akustik im Kirchenraum Netze ausgespannt waren.

**[61]** Sie schildert die Wirkung der Musik auf ihren Gatten wie folgt: „Wie prächtig die Musik auf Karl May wirkte, habe ich oft beobachtet. Bei erhabenem Orgelspiel versank er in sich und vergaß seine Umgebung. In Jerusalem spielte er in der deutschen Kirche die Orgel und sprach erst noch über das Instrument mit uns allen, dann spielte er den Satz einer Bachschen Fuge. Wie setzten uns, des Stehens müde. Er verließ die vorgeschriebne Linie, irrte ab und verfiel ins musikalische Träumen. Eine Störung trat ein, er brach jäh ab, und wir sahen in ein geistesabwesendes, von Tränen benetztes Antlitz. Schwankend, wie ein Trunkner, erhob er sich, und es dauerte Sekunden, bevor er wieder in unsrer Alltagswelt landete. Derartige Zustände beobachtete ich noch oft an ihm, auch bei seinem Arbeiten.“

May hat sich im Ausland gelegentlich auch mit eigener Hand einfache Musikinstrumente gebaut, so einmal unter Zuhilfenahme eines hohlen Kürbisses. Er war überhaupt nicht etwa unpraktisch und hat mancherlei Handarbeit im Hause gemacht. Besonders liebte er im Alter die Gartenarbeit.

Was die Stellung zu den Meistern der Tonkunst anlangt, so schätzte er neben Bach und Beethoven besonders Mozart hoch, den er oft spielte. „Froh und heiter stimmte ihn Mozart, den er wie einen Sonnengott schätzte. Beethoven vertrug er nicht im Dilettantenkreis, da verschwand er, aber im

---

<sup>2</sup> May schreibt - o du herrliches Sächsisch! - hier und da Passo statt Basso, Pratsche statt Bratsche u.a.

Sinfoniekonzert zitterte er bei der Neunten wie Espenlaub, und einmal wurde er regelrecht grob zu Damen, die in der Pause nach einer Beethovensinfonie von Weinabziehn zu sprechen wagten. Er [62] ging, ohne die Fortsetzung des Konzerts anzuhören.“ (Frau Klara May.)

Zu Wagner dagegen, dessen „Ring“ er unter anderm besuchte, konnte er gar keine innere Beziehung gewinnen. Er soll übrigens mit diesem großen Tonschöpfer einmal in Gesellschaft zusammengetroffen sein: vermutlich Ende der 70er oder Anfang der 80er Jahre im Belvedere zu Dresden.

Johannes Brahms schätzte er. Auch ihn scheint er persönlich kennen gelernt zu haben und zwar im Hause des Kommerzienrats Seiler in Deidesheim bei Neustadt an der Hardt, dessen Frau selbst Sängerin ist.

Andre Männer des öffentlichen Musiklebens, zu denen May in mehr oder minder nahe Beziehung trat, sind: Generalmusikdirektor E.[Ernst] v. Schuch und der Wiener Komponist [Richard] Mandl.

Unter den zahlreichen Gaben, die May von seinen Verehrern und Verehrerinnen bei besondern Gelegenheiten empfing, befand sich auch manche Vertonung, die ihm, oft mit rührendem Aufwand an kunstgewerblichem Fleiß in geschmackvollen, selbstgefertigten Einbänden, übersandt wurden. So fand ich unter anderm von Else Müller eine schlichte Vertonung zu dem Mayschen Gedicht: „Ich fragte zu den Sternen.“ (1902.) Auch Winnetou und andre Heldengestalten Mays haben schon manchen jugendlichen Leser zu Tonschöpfungen hingerissen, die mehr durch die Kühnheit ihrer Programm-Musik, als durch musikalischen Wert hervorragen. Sie geben Einblick in die Seele unsrer Jugendlichen und zeigen, wie sehr die Lesung der Mayschen Erzählungen den [63] Tätigkeitstrieb der Jungen auch in musikalischer Richtung befruchtet.

Wir stehen bewundernd vor der Vielseitigkeit des Mayschen Geistes. Er war zwar auf keinem Gebiet der Wissenschaft, ebensowenig in der Musik, ein Bahnbrecher, Forscher oder ernstlich in Wettbewerb tretender Schöpfer, wäre aber, wenn das Schicksal ihm eine musikalische Laufbahn zugewiesen hätte, wahrscheinlich mit ansprechenden Leistungen hervorgetreten. Ein besondrer Wert kommt seinen Kompositionen nicht zu; sein Kontrapunkt ist unausgebildet, formale Fehler unterlaufen. Wenn das Wesen der Musik ähnlich wie das der Lyrik darin besteht, daß Urempfindungen des Menschen mit immer wieder neu verjüngten Ausdrucksmitteln gestaltet werden, so war May nicht mehr als Handwerker oder Dilettant im guten Sinn. Neue Ausdrucksmittel hat er weder in der Sprache noch in Tönen finden können.

## „Ave Maria!“

Eine Karl-May-Erinnerung

Von Otto Eicke

Mein kleines Erlebnis führt zurück in die Zeit, die heute schon wie ein böser Traum hinter uns liegt. Damals war es, als die Kinder in Deutschland lernten, das Wort „Million“ ohne Achtung auszusprechen, weil man im Bäckerladen für eine Million schließlich keine trockene Semmel mehr bekam. Da wurde Deutschland ausgekauft, materiell und ideell. Deutsche Ware ging um ein Nichts über die Grenzen, deutsche Geistesarbeiter waren glücklich, wenn sie irgendwie fürs Ausland arbeiten konnten. Es brachte ja Valutascheine ein, nach denen das ganze hungernde Land gierte.

So kam ich in den kleinen nordböhmischen Industriort in der Nähe von Gablonz, dem Landschaftscharakter nach eigentlich ein weitverzerrtes Gebirgsdorf. Dort sollte ich im Auftrag eines katholischen Volksbildungsvereins einen literarischen Vortrag halten. Die Leute da drüben konnten sich das ja leisten. Es verirrten sich damals selbst ausgesprochene Größen in den Weltwinkel ans Vortragspult; denn die Kronen lockten.

Die ganze Sache war interkonfessionell. Nur das **[65]** Deutschtum betonte ich, und meine Zuhörer waren im Herzen genau so gute Deutsche wie ich. Obwohl ich Protestant bin und daraus nicht den geringsten Hehl machte, wurde ich vom Leiter der Veranstaltung, dem katholischen Pfarrer des Ortes, in liebenswürdigster Weise als Gast aufgenommen, mußte sogar einen Tag länger bleiben als nötig war, um die prächtige Gegend kennen zu lernen.

Es war am Abend nach dem Vortrag. In der Wohnstube des Pfarrers saßen wir zu dritt um den Abendbrotstisch: der behäbige Hausherr, ein Mann in den besten Jahren, freundlich, heiter, klug, ein Meister und Liebhaber geistvoller Plauderei, weiter sein Kaplan, ein schlichter, aufrechter, bescheidener junger Mensch, und meine Wenigkeit. In der Ofenecke schnurrten die Katzen, wohl fünf oder sechs an der Zahl, des Pfarrers Lieblinge. Draußen vergoldete sinkende Frühlingssonne noch einmal das Dorf, die Wiesenhänge, und fern am Horizont den Kamm des Riesengebirgs, den ich von meinem Tischplatz aus als bläuliche Kette deutlich erkennen konnte.

Das Gespräch kam irgendwie auf Jugendliteratur, und da fiel auch schon der Name Karl May. Es war hier wie überall, wohin ich gekommen bin. Karl May war auch in diesem Pfarrhause im Weltwinkel wohl gekannt. Man sprach seinen Namen mit Liebe und Verehrung aus. Kein Wunder, daß auch ich der Erinnerung an den Mann, dem ich unvergeßliche Freuden besonders des lesehungrigen Knaben verdanke, den gebührenden Zoll darbrachte.

Hin und her ging die Rede. Vor uns entstand Winnetou, **[66]** der Häuptling der Apatschen. Und da überraschte mich ein Wort des Pfarrers.

„Sie kennen Karl Mays ‚Ave Maria‘? Die Leute von Helldorf-Settlement singen es dem Sterbenden!“

Ich wußte nur zu gut Bescheid. Mußte aber gestehen, daß mir nur der Text bekannt war. Die Vertonung, die gleichfalls von Karl May stammt, kannte ich nicht.

„May hat da ein schlichtes, innig-schönes Kirchenlied geschaffen,“ erklärte der Pfarrer. „Wir singen es oft im Männerquartett in unserer Kirche.“

Und da war es wohl nur selbstverständlich, daß in mir der Wunsch erwachte – dem ich auch Ausdruck gab – das ‚Ave Maria‘ zu hören.

Ich weiß heute nicht mehr, wie es kam. Ich habe auf meinen Wunsch wohl gar keine Antwort bekommen. Das Gespräch glitt in andere Bahnen. Endlich standen wir vom Tische auf. Der Pfarrer und der Kaplan sprachen leise miteinander. Amtsgelegenheiten! dachte ich und sah zum Fenster hinaus. Bis der Kaplan das Zimmer verließ und der Pfarrer sich an mich wendete:

Es sei heute Abend die letzte Maiandacht. Das sei fast sein liebster Gottesdienst. Da pflüge er stets selbst zu predigen. Ob ich mit zur Kirche hinübergehen wolle.

Gern willigte ich ein. Der Vorschlag kam meinem Wunsch entgegen. Nur hatte ich mich nicht aufdrängen wollen. Der ganze Ort kannte mich als Protestanten. Da mochte ich nicht den Gedanken erwecken, ich hätte in der Maiandacht nichts zu suchen. Für mich persönlich war ja Gottesdienst eben Gottesdienst, **[67]** ob im

Tempel Buddhas oder im protestantischen Dom oder hier in der katholischen Dorfkirche galt mir gleich. Das Herz, das den Ewigen im Gebet sucht, findet ihn auf jedem Weg, wenn es nur eben wirklich sucht.

Ich begleitete den Pfarrer. Er führte mich auf den Chor. Neben der Orgel setzte ich mich nieder, folgte dem schlichten Gottesdienst, der bald seinem Ende zuging. Ich hatte die Arme auf die Knie gestützt, sah vor mich nieder, achtete nicht auf meine Umgebung.

Da plötzlich hab ich den Kopf. Die Orgel schwieg, mit breitem Akkord schließend. An der Brüstung standen der Pfarrer, ein Baumeister und zwei andere Herren, die unten im Dorf wohnten. (Hinterher erfuhr ich, daß der Kaplan sie geholt hatte.) Und schon begann das Quartett in edlem Zusammenklang zu singen.

Es will das Licht des Tages scheiden;  
nun bricht die stille Nacht herein.  
Ach, könnte doch des Herzens Leiden  
so, wie der Tag vergangen sein! ...

Eine seltsame Rührung packte mich und trieb mir fast die Tränen in die Augen.

Tage der Kindheit standen lebendig vor mir. Ich saß in dem alten Lehnstuhl und überhörte, was man zu mir sprach. Ließ sonnendurchflutete Ferienstunden ungenützt; denn das Buch hielt mich fest, das von Winnetou erzählte.

Und da sah ich den Herrlichen, Edlen, aus dessen tödlicher Wunde rotes Blut sickerte. Neben ihm kniete **[68]** entblößten Hauptes Old Shatterhand. Und die Lippen des Sterbenden bewegten sich.

„Scharlih, nicht wahr, nun kommen die Worte vom Sterben?“

Und während ein frommer Schauer mich durchrieselte, betete der Gesang:

Madonna, ach, in deine Hände  
leg ich mein letztes heißes Flehn:  
Erbitte mir ein gläubig Ende  
und dann ein selig Auferstehn!  
Ave, ave Maria!

Als der Gesang längst verhallt war, drückte ich dem Pfarrer stumm dankend die Hand. Tief atmend trat ich hinaus in die Maiennacht.

Meine Seele war voll Andacht. Und eine Stimme in mir sprach etwas von wahrer Duldsamkeit und letztem Verstehen, das alle Menschen eint, die reinen Willens die Wahrheit suchen.



[(69)]

**Winnetous Tod**  
Von Franz K andolf

©

[(75)]

## An der Bahre Karl Mays<sup>3</sup>

Heidelberg.

Alfred Biedermann.

---

<sup>3</sup> Das Gedicht, drei Tage nach dem Tod Karl Mays entstanden, wurde erstmals am 30. März 1917 im „Mannheimer Tageblatt“ gedruckt.

[[76]]

**Fährten von May's erster Amerikareise**  
(Wahrheit und Dichtung der amerikanischen Reiseerzählungen)  
Von Ingenieur Gustav Urban

©

[(85)]

## Trapper und Pelztier

Von Otto Gottstein

©

## Die Niagara-Fälle

Von Klara May

„The most impressive wonder in the world“, ist ein bekannter amerikanischer Ausspruch.

Wo mag es sein? Die Zauberin Erinnerung führt es mir vor die Seele. Angeregt vielleicht durch die Zeitströmung, die Amerika in den Vordergrund aller deutschen Hoffnungen rückt.

Ja, in Amerika ist das größte Naturwunder der Erde, an dem leider die „moderne Technik“ herumtastet, um das Göttliche dem Menschen nutzbar zu machen, wie mich eine moderne Zeitung lehrt.

Es sind die Niagara-Fälle. Das Erhabenste, was ich je im Leben sah. Ein paar Wochen wohnte ich da, auf meinen Mann wartend, der einen Abstecher in das Innere des Landes unternommen hatte. Die gewaltigen Wassermassen, von denen man sich keine Vorstellung machen kann, ohne sie gesehen zu haben, kommen aus den vier großen Seen Superior, Michigan, Huron und Erie, die einst ein Binnenmeer gewesen sein mögen. In der Minute stürzen 15 Millionen Kubikfuß Wasser 50 Meter tief hinunter. Der auf amerikanischer Seite befindliche Fall ist 322 Meter breit, der kanadische, sogenannte Hufeisenfall ist in seiner Kurve 915 Meter breit. Im Sonnenschein liegt beständig ein Regenbogen über den Fällen, doch [93] den höchsten Zauber übt dieses Naturwunder in stiller Mondnacht auf den Beschauer aus, auch da schimmert über den weißen, hoch aufspritzenden Schaum ein bunter Regenbogen, und die Dunstwolken verdichten sich zu Gestalten aus der Vergangenheit, wo die Indianer noch Alleinherrscher über dieses Heiligtum waren.

Heiligtum im wahrsten Sinne des Wortes war es ihnen. Sie sahen im Donnern und Brausen des Stromes die erhabene Gottheit. Ihre Kulte hielten sie da ab und der Gottheit opferten sie in jedem Jahr, wenn die Eisbände des Winters sprangen und mächtiger denn sonst das Donnern an ihr Ohr schallte, das Schönste, was sie hatten.

Ein junges Mädchen, von den Lieblichsten die Schönste, wurde in jedem Jahr der Gottheit geopfert. Auch das Los mußte zuweilen entscheiden. Das junge Mädchen wurde in ein Kanu gesetzt und dem Strom übergeben, der zu den Fällen rast und Boot und Mädchen hinunterriß in das schäumende, tosende Grab. Niemand sah je wieder etwas von den Geopferten, und so glaubte man, der Gott habe sie aufgenommen und sei nun befriedigt und ihnen gnädig für ein Jahr.

Einmal traf auch das Todeslos die schöne Tochter des Indianerhäuptlings. Zärtlich liebte der Mann sein Kind, und als sie das Opferkanu bestieg, löste auch er ein Kanu, ehe seine Stammesgenossen es zu hindern vermochten und folgte ihr nach.

Von da an hörten die Opferungen auf, aber die Sage raunte, daß der Fluß nach wie vor in jedem Jahr sein Opfer verlange. Ueberreich erhielt er es [94] allezeit. Furchtbare Schlachten fanden hier statt, und rot vom vergossenen Blut schimmerten die Wellen. Heute ist es nicht mehr der Kampf der Massen, der an dieser Stelle sich austobt, und dennoch verlangt und erhält der Strom seine reichen Menschenopfer, sicherlich mehr, als irgend ein anderer Strom der Erde, denn hierher zieht es die Selbstmörder, deren Zahl, soweit sie sich feststellen läßt, eine unheimliche Höhe erreicht hat.

Wir wohnten auf kanadischer Seite in dem behaglichen Cliftonhaus. Tag und Nacht hatten wir die Fälle in all ihrem Zauber vor uns. Wir unternahmen von hier aus Ausflüge in die herrliche, üppige Umgebung, bis zu den Tuskarora-Indianern, die einst die Herren dieser Gegend waren und heute friedlich und gutmütig wie Kinder in ihren stillen Reservationen hausen, Ackerbau und Viehzucht treiben. In ihren schönen Gestalten erinnern sie noch an die alte Zeit, wo Kraft und Mut sie ewig kampfbereit hielt. Die Augen dunkelbraun mit weichem, feuchtem Schimmer gemahnen an scheue Rehe im Wald. In ihrer Sprache singen sie am Abend melancholische Lieder aus der Vergangenheit. Kriegssitten und -gebräuche sind verschwunden; alle verstehen englisch und preisen in dieser Sprache den gütigen Vater in Washington, der ihnen Perlen, Kaliko und billigen Gebrauchskram als Zoll für ihr Land gab. Die Wellen der „Kultur“ schlagen über den Kindern der Natur zusammen und saugen sie auf, wie die Fälle ihre Opfer. Und abermals nach tausend Jahren wird keine Spur mehr von ihnen übrig sein.

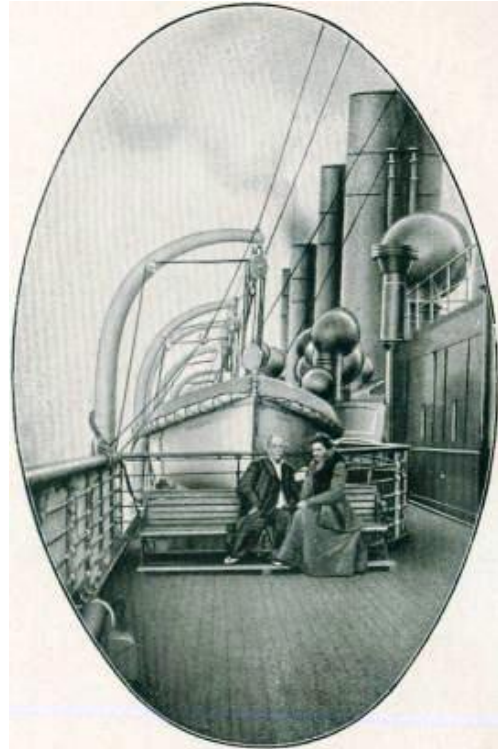


Niagara-Fälle — Clifton-Haus

[95] Anmerkung der Herausgeber: Wir fügen diesem Jahrbuch einen Ansicht des oben erwähnten Clifton-Hotels (mit dem Ausblick auf die Fälle) bei, wo Karl May und seine Gattin [24.09.-04.10.]1908 wohnten. Aus der gleichen – letzten – Amerikafahrt Karl Mays geben wir 2 Schiffsbilder wieder. Ferner verweisen wir auf die Jahrbuch 1920, worin sich eine Aufnahme befindet, die den Dichter unmittelbar neben den Niagara-Fällen zeigt.



Karl May an Bord des Amerika-Dampfers  
„Großer Kurfürst“



Karl May und Klara May auf dem Amerika-Dampfer  
„Kronprinzessin Cecilie“

[[96]]

## Klara May 60 Jahre alt

Von Oskar Richter

(Aus dem Radebeuler Tageblatt vom 5. Juli 1924)

In Karl Mays „Villa Shatterhand“ in der Kirchstraße zu Radebeul, in der das kostbare Erbe des unvergeßlichen Dichters in Treue behütet und verwaltet wird, versammelte sich gestern, am 4. Juli, eine große Zahl von Freunden und Verehrern des Mayschen Werkes und Hauses von nah und fern zu einer außergewöhnlich stimmungsvollen Feier, die eben dieser treuen und liebevollen Hüterin des Mayschen Schatzes, der Gattin des Verewigten, galt: in jungfrischer und trotz mancher schweren Prüfungen ungebrochener Kraft feierte Frau Klara May ihren 60. Geburtstag.

Ueberwältigend war die herzliche Anteilnahme, die Karl Mays Frau von den ihr eng verbundenen Kreisen der Kunst und Wissenschaft aus Land und Reich und von den vielen in Verehrung ihr nahestehenden heimischen Freunden gezeigt wurde. In dem prächtigen parkartigen Garten ihres Heims bewirtete in ihrer liebenswürdigen gastlichen Weise die Jubilarin die erlesene Schar ihrer Gratulanten, und der Garten war der Schauplatz einer künstlerisch und literarhistorisch einzigartigen Ehrung, die die Gäste ihrerseits dem Geburtstagskind darbrachten.

**[97]** Ministerialdirektor Geheimrat Dr. Erich Wulffen vor allem gab der Gartenfeier ihren bedeutsamen geistigen und dichterischen Gehalt. Auf dem von Blumen und wundervollen Bäumen umrahmten Grasplan vor dem Brunnenengel wurde Wulffens köstliches einaktiges Lustspiel „Tasso in Darmstadt“ von den Künstlerischen Laienspielen in Dresden zur Aufführung gebracht. Das von inniger Poesie erfüllte und von tiefem Humor gewürzte Stück zeigt den jungen Dr. Goethe in Darmstadt, wohin er zum Besuch des väterlichen Freundes, des Kriegszahlmeisters Merck, gekommen war, und wo er im landgräflichen Parke der Prinzessin Luise von Hessen-Darmstadt begegnet, der nachmaligen Gattin Karl Augusts, die ihn – leise anklingend an Tasso und Leonore – auf den Weg zum Musensitz Weimar in reizend-neckischer Verwicklung führt.

Vor dem Spiel, das ausgezeichnet von der Dresdener Vortragskünstlerin Käte Preval, von K. W. Streit, Fritz Feise und allen übrigen Schauspielern und Schauspielerinnen dargestellt wurde, richtete Erich Wulffen folgenden Vorspruch an Klara May, die inmitten ihrer Gäste vor der Naturbühne Platz genommen hatte:

Heraus in eines Dichters lichten Garten,  
Darin er selber schaffensfroh gewandelt,  
Lädt Euch dies Fest an vierten Julitag.  
Der Herrin dieses gastlich weißen Hauses,  
Das sich der Bauherr nah der Kirche wählte,  
Gilt unser Gruß! Im Wendelauf des Jahres  
Schließt sich der Kreis des reichgeschmückten Lebens  
Ihr heute wiederum, und ein Jahrzehnt,  
Das sechst ihres Seins, liegt hinter ihr.

**[98]** Wohl dem, der solchen Ehrentag begeht  
Zu einer Zeit, da die Natur in Blüten



Klara May

Und Wundern prangt und sommernächtigt  
 Mit ihrem Hauch die tiefste Seele grüßt!  
 Da läßt sich leicht des L e b e n s Blüte deuten,  
 Wenn schon die Frucht, wie hier im Garten, treibt!  
 Denn reich an Früchten ist ihr schlichter Wandel,  
 Da sie des Gatten Lebenswerk behütet  
 Und ihm allein ihr ganzes Dasein weiht.  
 Der Brunnenengel unter grünen Wipfeln,  
 Das als Symbol der Schaffende errichtet  
 Zum Zeichen dessen, daß im Wüstensande,  
 Auch in das Lebens Wüste, tief verborgen  
 Der kühle Quell sich Wissenden erschließt,  
 Der Brunnenengel ist ihr stummer Zeuge,  
 W i e sie des Gatten Haus, sein Werk verwaltet.  
 Und heute sei er Zeuge, wie die Freunde  
 Das Hauses sie am Jubeltag verehren!  
 Auf dieser Fläche von smaragdnen Grün,  
 Den schönsten Bühnent Teppich der Natur,  
 Zu Füßen des geweihten Brunnenengels  
 Erhebe sich ein heitres Dichterspiel.  
 Des Dichters Garten zieht die Künstler an,  
 Ein Fabler lockt die andern leicht herbei,  
 Und Thespis Maskensöhne fehlen nicht.  
 So möge sich ein Spiel vor Euch entfalten,  
 Darin der Dichterjüngling Wolfgang Goethe  
 In seines Lebens dunklem Drange sich  
 Des rechten Weges fühlend wird bewußt.  
 Ich wüßte nicht, was ich im Schatten reger Wipfel  
 Des alten, trauten dichtbelaubten Gartens  
 An diese Julitage Schönres böte  
 Als einen Joch des Dichtergeistes Goethe.

Schon nach dem Vorspruch und dann wiederum nach dem Festspiel wurden Klara May, ebenso Wulffen und den mitwirkenden Künstlern herzliche Huldigungen dargebracht, die ihren Höhepunkt erreichen, als Dr. [Johannes] M ä r z , der Syndikus des Verbandes Sächsischer Industrieller und treuer Freund des Hauses May, dem Geburtstagskind in ergreifender Ansprache Glück und Segen für die Zukunft wünschte.

Künstlerische Gaben erlesenster Art gaben dem wundervollen Sommer- und Festtage reiche Erfüllung. Um nur einiges anzuführen: Der Altmeister, der Bayreuther Wotansänger [Karl] P e r r o n sang, mit seiner vollendeten Kunst und seinem ewig jugendlich-lodernden Feuergeist die Hörer zur Begeisterung entflammend; er sang als Bedeutendstes den fünfteiligen Balladen-Cyklus „Rahab von Jericho“ des Dichters Börries von Münchhausen, den der Dresdner Meistertöner Professor [Paul] U m l a u f t in erschütternd-gewaltiger musikalischer Farbenpracht vertont hat, vom herzlich gefeierten Komponisten selbst begleitet. Auch unsre heimische verehrte Sängerin, Fräulein Margarete S t o c k , begleitete Professor Umlauft in zwei prächtigen Liedern. Vieles andere Schöne und Geistvolle wurde noch dargeboten und dieses Feuerwerk der Schönheit und des Witzes beschloß im entzückend illuminierten Garten ein wirkliches, großartiges Brillantfeuerwerk mit Sternen- und Raketenblitzen sonder Zahl und gab einem Fest, das lange in Frau Klara May und ihren Gästen nachwirken wird, einen glanzvollen Ausklang.



## Selbtsicher

Von Karl May

Ich bin des Ruhmes müde,  
Den mir die Erde gibt  
Was nützt mir ihre Güte,  
Die nur in Worten liebt!  
Sie schaut auf meine Gaben  
Nur obenüber hin  
Und glaubt, mich so zu haben,  
Wie ich doch gar nicht bin.

Ich will so gern verzichten  
Auf jeden Erdentand,  
Mein Denken und mein Dichten  
Gilt nicht dem Unverstand.  
Ob über mich man klagen,  
Ob man mich loben will,  
Ich habe es zu tragen  
Und bin zu beidem still.

In dieser Stille wandre  
Ich unbeirrt bergan  
und such, was ich für andre  
Dort oben finden kann.  
Ich kämpfe und ich ringe  
Niemals für mich allein,  
Und was ich hab' und bringe,  
Das soll für alle sein.

[[101]]

## Indianische Eigennamen

Von Adalbert Stütz

©

[[128]]

## Im South-Paß<sup>4</sup>

Von Karl Budde, U.S.A.

©

---

<sup>4</sup> Der Verfasser fährt hier mit der Schilderung seiner Reise ins nordamerikanische Felsengebirge fort. Vgl. Jahrbuch 1923, S. 367, und Jahrbuch 1924, S. 303. Die Herausgeber.

[[137]]

**Die Nacht im Walde**  
Von Dr. Wilhelm Matthiessen<sup>5</sup>

©

---

<sup>5</sup> Vgl. Jahrbuch 1922, S. 335, Jahrbuch 1923, S. 321 und Jahrbuch 1924, S. 325.

[(149)]

## „In den Schluchten des Balkan“<sup>6</sup>

Von Ingenieur J. G o e b e l



©

---

<sup>6</sup> Mit 3 Abbildungen.

[[154]]

## Schrittmesser und Landkarten

Von Franz Kandolf

©

[[166]]

**Was meine Jungens 1923 lasen**  
Ein Beitrag zur Psychologie unserer Zeit  
Von Studienrat Dr. Otto Rudert

©

## Wesen und Werk

Von Otto Eicke

Der Volksschriftsteller charakterisiert sich zunächst in der Wahl seines Stoffes. Er wählt eine Umwelt, die allgemein anspricht. Er läßt Personen auftreten, zu denen die breite Masse Beziehungen gewinnen kann, deren Tun und Lassen sie versteht, deren Freud und Leid sie mitfühlt. Die Handlung seiner Romane ist voll Einzelhandlungen, sie verweilt, wo gut sein ist, macht unbesorgt einen Sprung, wo der Weg holprig und unbequem wird. Vor allem fehlt ihr nicht der sittlich erziehende Einschlag. Der Gute findet seinen Lohn, der Böse seine Strafe. So entspricht es den naiven Anschauungen von der innewohnenden Gerechtigkeit alles Geschehens, wie sie im Volke leben.

Und wie steht es mit diesen Dingen bei Karl May? Die Erzählungen Karl Mays spielen fast durchgängig im Morgenland oder in Amerika. Exotische Landschaft, die Karl May verhältnismäßig wenig benützt, um farbenprächtige Bilder fremder Länder in breiter Schilderung zu entwerfen. Die Schilderung liegt ihm nicht, soweit sie nicht dramatisch belebt ist (vgl. „Durch die Wüste“ den Ritt über den Salzsee u. a.). Immerhin ersteht die Umwelt lebendig vor den Augen des Lesers; die Menschen des fremden Landes mit ihren Sitten und Gebräuchen, **[178]** ihre Anschauungen, ihr Leben und Treiben malt uns Karl May vollendet. Und darin ist er Volksschriftsteller, daß er schon mit dem Milieu weite Kreise zu fesseln versteht. Der Handwerker, der Tag für Tag nur die Wände seiner Werkstatt sieht, der Mann am Schreibtisch, dem sein Büro die Welt ist, alle diejenigen, deren Leben sich Tag für Tag in immer sich wiederholendem, engem Kreislauf abspielt, finden in der Lektüre Karl Mays ihre Sehnsucht nach den Wundern der bunten Welt gestillt. Deshalb lieben sie seine Bücher. Dazu stellt er Personen vor sie hin, deren Tun und Denken ihrem eigenen Tun und Denken entspricht. Die Personen Karl Mays kennen nicht die Seelenkonflikte überkultivierter Nervenmenschen, wie sie seit Ibsen und Strindberg bis auf Hasenclever und Wedekind die deutsche Bühne beherrschen. Solche Menschen sind dem Volke unverständlich. Volkstümlich sind Gestalten wie Karl May sie zeichnet von Kara Ben Nemsis bis zu Halef Omar, von Winnetou und Old Shatterhand bis zu Sam Hawkens und Pitt Holbers, volkstümlich sind der Kapitän Turnerstick und die beiden abenteuerlustigen Jungen „Sappho“ und „Carpio“.

Daß auch das typische Kennzeichen des Volksromans, die Vorliebe für Episoden, das Verweilen an einem Punkte der Handlung, das Uebergehen einer andern Strecke, den Werken Karl Mays anhaftet, weiß jeder Kenner dieser Erzählungen. Man hat Karl May bisweilen sogar einen Vorwurf daraus gemacht, nämlich da, wo man einen falschen Maßstab an sein Schaffen legte, seine Werke nur vom **[179]** Standpunkt der großen Kunst aus beurteilen wollte. Es ist einfach echt volkstümlich, wenn er einmal bei den drolligen Wort-Purzelbäumen des Hubble-Frank behaglich verweilt, ein andermal in zwei Sätzen über Dinge hinweggeht, die den naiven Leser auch wirklich nicht sonderlich fesseln würden. Was endlich den moralischen Einschlag in Karl Mays Werken anlangt, so entspricht er ganz dem Bilde, das man sich in dieser Beziehung von einer volkstümlichen Erzählung machen kann. Prof. Dr. Ludwig Gurlitt sagt in seinem Buche „Gerechtigkeit für Karl May!“ S. 69 von Karl May und seinem Vorbildmenschen:

Daß den Gerechten und Frommen alles zum Guten ausschlagen muß, das ist das Grundthema aller seiner Erzählungen. Jede Tat trägt nach seiner Ueberzeugung ihren Lohn in sich. ... Ein Ehrenmann bricht nie sein Wort, ist pünktlich, verlässlich, opferwillig, hilfreich, selbstlos, bescheiden im Glück, geduldig im Leid, streng gegen sich, milde gegen die Kleinen und Hilfsbedürftigen, nachsichtig gegen die Schwachen, unerbittlich gegen die Verbrecherischen ... usw.

Das ist der Held der Karl Mayschen Romane, der Typus des Helden in der Volksliteratur.

Auch die Form der Darstellung kennzeichnet Karl Mays Werke als Volksliteratur. Dr. Charlotte Bühler sagt im Karl-May-Jahrbuch 1919, S. 315:

Volkstümlich heißt ein Stil in der Kunstliteratur, die Volksliteratur hat weder diesen noch einen andern Stil. Sie hat überhaupt keine festgefügtten, einheitlichen Formen. An der Schöpfung von Formen ist vornehmlich das Denken beteiligt, die Konsequenz in Aufbau und Durchführung einer einheitlichen künstlerischen Idee ist eine logische. Die Volksliteratur aber, soweit sie Prosa ist, verfolgt weder diese Konsequenz, noch sonst eine formale Geschlossenheit.

**[180]** Von einer bedachten Kunstform kann bei Karl Mays Romanen nicht die Rede sein. Höchstens, daß



in seinen späteren Schaffensjahren der Aufbau des Stoffes überlegt und einigermaßen geordnet ist. Es läßt sich nicht einmal sagen, wie stark hier der Anteil an den tatsächlich erzielten Wirkungen lediglich auf das Konto rein intuitiven Schaffens zu setzen ist. Denn man fühlt aus Mays Werken leicht heraus, wie er da am stärksten packt, wo er hemmungslos der unmittelbaren Eingebung des Gefühls gefolgt ist und sich nur von den Impulsen treiben ließ, die belebt waren von seiner Sehnsucht nach dem einen Ziel: den Edelmenschen zu verkünden.

Kurz erwähnt sei nur, daß der Geschmack des Volkes etwas derb ist. Dementsprechend muß der Mann, der dem Volke Bilder malen will, die Farben auftragen. Wir meinen die starke Gegensätzlichkeit von Gut und Böse, die schroffe Verteilung von Licht und Schatten, wie sie die Volksliteratur liebt, wie sie bei Karl May zu finden ist.

Was für ein Bösewicht ist nicht dieser Old Wabble! Anfangs gar nicht so unsympathisch gezeichnet. Sobald er sich aber als Gottesleugner entpuppt hat, ist nichts mehr an ihm gut. Dagegen Winnetou, Apanatschka, Schakara usw., von Old Shatterhand-Kara Ben Nemsis ganz zu schweigen, sind makellos. Das ist Volksliteratur, die deshalb immer in Gefahr gerät, Typen statt Menschen zu zeichnen, was Karl May dank seiner Fähigkeit zu charakterisieren glücklich vermeidet.

Auch sein Humor ist volkstümlich, was aber **[181]** hier wieder nur angedeutet sein soll, da dieses Thema einer besonderen Betrachtung wert ist. Karl May kennt weder Ironie noch Satire. Sein Humor ist naiv. Er liebt es, Karikaturen zu zeichnen, ohne aber jemals in bissigen Spott zu verfallen. Drollig ist das Bild dieser Figuren, drollig ist das, was sie sagen. Ist alles so, daß der harmlose Leser darüber lächelt, oft sogar herzlich lacht. So will es die Volksliteratur.

Vor allem aber werden Karl Mays Romane als Volksliteratur gekennzeichnet durch das starke Hervortreten einer Heldengestalt. Es ist das „Ich“, Old Shatterhand-Kara Ben Nemsis, der Held, der Unbesiegbare, die ethische Idealfigur, der Meister der Waffen, der Kluge und Vielerfahrene, der Retter aller Bedrängten. Wem tauchen da nicht Gestalten auf aus der Volksliteratur aller Zeiten und Völker: Odysseus und Achilles, Aeneas, Siegfried, Held Roland, und wie sie alle heißen?

Seine Helden gemahnen zunächst an die Helden der Antike. Ist nicht der Ritt Kara Ben Nemsis von der Algerischen Küste bis zum Schut den Irrfahrten des Odysseus vergleichbar? Gemahnt nicht die Szene, da Winnetou, Old Shatterhand und Old Firehand im Handgemenge gegen eine Uebermacht stehen (Winnetou Bd. II) an die Kämpfe der Helden vor den Mauern Trojas? Ist nicht Old Shatterhand listenreich wie der Held von Ithaka? Erinnern seine Abenteuer nicht an Siegfrieds Kampf mit dem Drachen Fafner? Das sind freilich keine modernen Nervenmenschen mit ihren Leiden, wie sie in den Köpfen langmähriger Kaffeehausliteraten geboren werden, das sind Männer in Not und Sturm und **[182]** Gefahr. Aber es weht eine frische Luft durch diese Erzählungen, und den Mannbaren unter den Lesern wird das Blut warm, wenn sie diese Abenteuer verfolgen. Soll es Unkunst sein, was Karl May erzählt, weil er so robust, so tatsachenfreudig, so unsentimental, so herb und hart ist? Dann wage man denselben Vorwurf einmal gegen das Hildebrandslied, das Waltharilied, das Nibelungenlied, gegen Ilias und Odyssee zu erheben!

War Karl May aber ein Dichter? Sind seine Schriften unter die Kunstwerke zu rechnen? Auf diese Fragen wird man verschiedene Antworten bekommen, je nachdem derjenige, an den die Frage gerichtet ist, sich zu Karl May stellt. Die Gegner Mays und ihre Gemeinde werden mit Entrüstung dagegen schreien oder die Köpfe schütteln und lachen oder – wie es mir selbst bezeichnenderweise ergangen ist – auf die alte Legende abzielen, hier könne nur der bekenntnistreu mit ja antworten, der für seine Ueberzeugung gut bezahlt wird. Der größte Teil aber der Leser Karl Mays wird erklären, seine Bücher seien ja eine prächtige Unterhaltungslektüre. Aber Kunst? Nein, das sei doch etwas anderes. Und werden im Geiste die Kluft vor sich sehen, die den biedereren Erzähler Karl May etwa von Schiller und Goethe, von Ibsen und Strindberg, von Wedekind und Theodor Däubler scheidet. Diese Kluft besteht allerdings, ob sie aber die Grenze zwischen Kunst und Handwerk bedeutet, das würde doch erst noch zu untersuchen sein.

Vielleicht wird man sagen, Karl May schildere gar nichts anderes als Flucht und Verfolgung, **[183]** Kampf und Sieg und Niederlage, Gefangennahme und Befreiung. Oder man wird sagen, es fehle bei ihm die Form, die jedes Kunstwerk, auch das antike, auszeichnet. Das sind zwei Einwürfe, denen sich mancherlei entgegenhalten läßt. Die erste Behauptung wäre falsch. Das lyrische Moment, die Szenen, da die Handlung ruht und rein seelisches Erleben der Helden den Dichter beschäftigt, fehlen durchaus nicht in Mays Werken. Man lese in „Winnetou“ die Geschichte Nscho-tschis, ihre Liebe zu Old Shatterhand. Zart und leise merkt der

Leser diese Liebe keimen in den Tagen, da die Schwester des Apatschen den schwerverwundeten Gefangenen pflegt. Sie leuchten als Heldenbewunderung aus den Augen des Mädchens, als Old Shatterhand Winnetou und Intschu-tschuna, die Unbesiegbaren, überwunden hat. Und wie fein das Folgende! Sie offenbart sich dem weißen Jäger nicht selbst, sondern dieser hört die Beichte Nscho-tschis vor dem Bruder im Wildkirschegebüsch. Tragisch, wie diese Liebe endet, ist auch Winnetous Liebe zu Ribanna, der Tochter der Assineboins, die dem hünenhaften Old Firehand die Hand reichte, während sie den Apatschen, der fast als Knabe noch um sie warb, übersah. Ist es nicht die Hand eines Künstlers, die aus diesen Verhältnissen nun nicht eine blutige Feindschaft zwischen Winnetou und Old Firehand aufbaut, sondern einen edlen stillen Verzicht Winnetous, eine Freundschaft beider Männer, eine Schirmherrschaft des Apatschen über Ribannas Sohn Harry zeichnet? Die schmerzlich-versöhnend den Wettstreit des roten und des weißen Helden um das geliebte Mädchen so abschließt, **[184]** daß zuletzt beide verzichten müssen, beide an Ribannas Leiche den Mördern dieser herrlichen Blume der Wildnis Rache schwören? Im Band „Unter Geiern“ findet sich eine Schilderung der Oase und des Passiflorenhäuschens des Bloody Fox. Die alte Negerin, die Hüterin des Hauses, sitzt vor der Tür und singt ein Wiegenlied, eine jener schwermütigen Weisen, wie wir sie im Felde bisweilen von Amerikanern oder englischen Kolonialtruppen singen hörten. Diese Szene ist ein kleines Meisterstück zarter Lyrik. An andern Stellen steigert sich wieder der dramatische Aufbau zum Meisterwerk. Szenen höchster Spannung, größter Gefahr für den Helden gehören hierher. Und daß Karl May auch fähig war, sich von der Begeisterung zu höchstem Schwung fortreißen zu lassen und formschöne Szenen vor uns auszubreiten, dafür zeugen zwei Stellen aus einem seiner letzten Werke, „Im Reiche des silbernen Löwen“. Im Band III gibt er da eine Schilderung des Alabasterzeltes in der niedersinkenden Abenddämmerung und in Band IV spricht er von dem Ritt auf dem Roß der Himmelsphantasie, an letzter Stelle sogar in rhythmischer Prosa. Wenn ich den Anfang dieser Stelle zitiere, wird sie für sich selbst sprechen:

Das war das Roß der Himmelsphantasie, der treue Rappe mit der Funkenmähne, der keinen Menschen trug als seinen Herrn, den nach der fernen Heimat suchenden. Sobald sich dieser in den Sattel schwang, gab es für beide nur vereinten Willen. Die Hufe warfen Zeit und Raum zurück; der dunkle Schweif strich die Vergangenheiten. Des Laufes Eile hob den Pfad nach oben. Dem harten Felsen gleich ward Wolke, Dunst und Nebel, und durch den Aether donnerte das Rennen hinauf, hinauf ins klare Sternenland ...

**[185]** Den sichtbaren Stempel dichterischen Schaffens gewinnt Karl Mays Kunst von dem Stoff, mit dem sie sich beschäftigt. Die Leute werden sagen: „Von dem Stoff? Er schrieb doch Indianergeschichten?“ Die Antwort darauf lautet: „Er kämpfte über dreißig Jahre seines Lebens mit dem Faustproblem.“ Der Kampf zwischen dem guten und dem bösen Prinzip, die um den Besitz der Menschheit ringen, zwischen Licht und Finsternis, das ist das Thema aller Erzählungen Karl Mays. Oder anders gewendet: die erkämpfte Entwicklung seiner Gestalten vom Gewaltmenschen zum Edelmenschen; denn über den Gewaltmenschen haben noch die finstern Mächte die Herrschaft, der Edelmann hat das Bürgerrecht gewonnen im Reiche des Lichts. Diese Entwicklung war von der Stunde innerer Umkehr im Zuchthause an das Lebensziel Mays, sie wurde sein Schicksal, er genoß ihre Seligkeiten und kostete ihre Bitternisse aus. Sie wurde der stolze Sieg seines Lebens. Und da stellen sich seine Gegner hin und sagen, es sei diesem Manne, den ganz natürlich kein Gedanke mächtiger erfüllte, nicht zu glauben, daß er dieses Thema von Anfang an zum Gegenstand seines schriftstellerischen Wirkens haben machen wollen. Sein Herz war voll von diesem faustischen Ringen, so ging ihm der Mund davon über. Selbstverständlich ist, daß May dieses Problem auf seine Art anfaßte, daß er es seinen Fähigkeiten entsprechend gestaltete. Hätte er versucht, eine Nachdichtung des Goetheschen Faust zu schreiben, er wäre kläglich gescheitert wie andere Epigonen auch. Aber damit bewies er sein Dichtertum, sein Künstlertum, daß er nicht nachahmte, sondern **[186]** originell aus sich selbst heraus schuf, was in ihm nach Gestaltung drängte. Sascha Schneider hat den bildhaften Ausdruck für das gefunden, was May in immer neuer Form immer wieder darstellte, den Kampf zwischen Licht und Finsternis, den Brudermord der weißen an der roten Rasse, das Ringen Kara Ben Nemsis gegen den Geheimbund des Schut oder gegen die Sklavenjäger und Freunde des Mahdi. Es ist sogar ein Zeichen hoher Künstlerschaft, wie Karl May immer neue Ausdrucksmöglichkeiten fand und niemals anklingt an Dagewesenes. Seine Romane sind eine originelle Mischung von Faustdichtung und Abenteuerroman. Auf beiden Gebieten hatte er große Vorbilder, und doch findet man bei ihm weder eine Anlehnung an die

vorhandene Faustdichtung noch an Cooper, Gerstäcker, Retcliffe und wie sie alle heißen. Das macht, die Gestaltungskraft Mays war so groß, der Drang zu gestalten war so mächtig in ihm, daß er nicht suchte nach Ausdrucksmöglichkeiten, daß er nicht nach alten Formen griff, um sie mit neuem Inhalt zu füllen, sondern daß er nur frei aus sich strömen zu lassen brauchte, was ihn innerlich übermächtig bedrängte. Das aber macht nach dem Urteil aller, auch der feinnervigsten Aestheten, den Künstler aus. Es mag einer ausführlicher, als es in diesem kurzen Aufsatz geschehen konnte, Karl Mays Werke kritisch daraufhin untersuchen. Er wird da auf viel Schlacken stoßen. Wenn er aber die große Linie nicht aus dem Auge verliert und das Wesentliche vom Unwesentlichen zu scheiden versteht, wird er zu dem klaren Endergebnis kommen: Karl May war ein Künstler, ein Dichter.

[[187]]

## **Am heimischen Herd**

Von Wilhelm Hane

©

[[188]]

**Ins Rosenrote**  
Von Fritz Barthel

©

[[194]]

## **Grundsätze und Gegensätze**

Von Dr. E. A. Schmid  
Leiter des Karl-May-Verlags

©

[(198)]

## Friedrich Nietzsche – Karl May<sup>7</sup>

Von Werner v. Krenski

©

\* \* \*

Anmerkung: Ich möchte als Mitherausgeber des Jahrbuchs nicht unterlassen, meine Stellung zu der verhandelten Frage wenigstens mit einem Wort anzudeuten: Von seinem Standpunkt aus hat Pfarrer Dr. Rentschka natürlich Recht, womit aber nicht gesagt ist, daß dieser Standpunkt keinen Widerspruch verträge. Er glaubt, daß Nietzsche die Schriften des Eckhart und anderer führender Köpfe der katholischen Kirche nicht gekannt habe: er hat sie gewiß gekannt, wie auch ich sie im wesentlichen kenne, aber er hat diese Männer nicht als seine geistigen Führer anerkannt. Auch der Verfasser selbst wird nach meiner Ueberzeugung dem Genius Nietzsches nicht immer ganz gerecht. Das betrifft zumal seine Behandlung des Willens. Der Wille zur Macht oder der Trieb zum Leben ist ein Grundgesetz der Natur; das schließt nicht die Unfreiheit auch des menschlichen Willens aus, ebensowenig wie diese Anmerkung meine Anerkennung für den ganzen Aufsatz ausschließt.

L. Gurlitt.

---

<sup>7</sup> Vergleiche hierzu die vorhergehenden Ausführungen „Grundsätze und Gegensätze“.

Dr. E. A. Schmid.

## Juristische Fragen bei Shakespeare und Karl May

Von Geh. Hofrat Universitätsprofessor Dr. jur. et theol. Emil Sehlimg

In der Gestaltungskunst Karl Mays bewundere ich fast nichts so sehr als seine Einleitungen, seine wunderbaren und wundervollen Ueberleitungen zum eigentlichen Thema. Wenn uns seinerzeit in den deutschen Aufsätzen oft nichts größere Schwierigkeiten bereitete als die Einleitung, die nicht zu groß, nicht zu klein, vom Inhalt des Aufsatzes nicht zuviel verraten und doch den Leser sanft und vorsichtig auf das kommende Gräßliche vorbereiten, vom Allgemeinen (sagen wir einmal: von der Bedeutung der deutschen Sprichwörter insgesamt) zum Besonderen (z. B. kein Sprichwort aber ist inhaltsreicher als dasjenige, welches den Gegenstand usw.) hinführen sollte – bei Karl May wird die Schwierigkeit spielend überwunden. Bei ihm wird das Unmögliche Ereignis. Im blauroten Methusalem z. B. geht der alte Bruder Studio wie gewöhnlich nicht zum Kolleg (denn er hat alles zum Examen Nötige längst hinter sich gebracht; nur dieses letztere selbst nicht), sondern zum Frühschoppen: da kommt ein Brief und schon finden wir ihn im Kampf mit chinesischen Seeräubern, [239] die ihm statt Examensfragen Stinkbomben an den Kopf werfen. Auf diese antwortet er aber doch noch besser als er auf jene geantwortet haben würde, wenn ihn das Schicksal Professoren statt Seeräuber (Zöpfe kommen bei beiden vor) vorgeworfen hätte. Andere Beispiele dieses ebenso sprunghaften wie reizvollen Uebergangs zum Hauptthema findet der Leser bei Karl May in Hülle und Fülle; er möge nur in seiner Bücherei nachlesen, und die etwa dort noch fehlenden Bände Karl Mays für sich und seine Nachkommen nachschaffen.

Ich will heute einmal versuchen, es Karl May in dieser Beziehung gleichzutun, um von einem eigenartigen Ausgangspunkt aus, ganz überraschend zum eigentlichen Thema zu gelangen. Ich bin so ehrlich, meine Absicht von Hause aus anzukündigen. Der geneigte Leser möge beurteilen, ob mir diese (mit etwas Tam-Tam angemeldete) Ueberraschung gelungen ist, er möge ferner beurteilen, ob meine Einleitung nicht als Gedankenflucht, sondern als freie dichterische Vorbereitung auf das kommende Gräßliche beurteilt werden darf, mit einem Wort, ob mir die Nachahmung Karl Mays gelungen sei. (Das war bisher eine Einleitung zur Einleitung!)

Max Grube, der berühmte Schauspieler und Dramaturg, hat einmal in den Leipziger Neuesten Nachrichten Erinnerungen an seine Leipziger Zeit veröffentlicht und darin zahlreiche bekannten Persönlichkeiten, wie z. B. meinen verehrten Lehrer Otto Stobbe erwähnt. Zu Karl May hat Max Grube nicht die geringsten Beziehungen gehabt, und er spricht von ihm in diesen seinen Erinnerungen auch [240] kein Sterbenswörtchen. Aber gerade darum benutze ich diese seine Erinnerungen als Ausgangspunkt für meinen Karl-May-Aufsatz, eben um dem Leser das Sprunghafte meiner Karl May nacheifernden Phantasie vor Augen zu führen. Besonders liebevoll beschäftigt sich Grube mit dem Chirurgen [Carl] Thiersch. Er berichtet, daß dieser große Gelehrte mit Vorliebe Grimmsche Märchen in Gesellschaft vorgelesen habe. Ferner, daß es ihm ein Hauptspaß gewesen sei, auf die vor seiner Wohnung haltenden Droschkenkutscher aus seinem Fenster Erbsen herabzuschießen; da die Droschkenkutscher damals auf den Böcken ihrer Droschken hätten sitsitzen und Hüte aus festen Material hätten tragen müssen, so hätten die sicher treffenden Wurfgeschosse ein knallendes Geräusch, gleichzeitig aber auch kräftige Revanche-Ausdrücke der Kutscher hervorgerufen und über beides habe sich der ernste Forscher und kühne Chirurg in kindlicher Fröhlichkeit vor Lachen ausschütten können; da die Droschkenkutscher dies wußten und nachher stets mit Bier reichlich bewirtet wurden, so hätten sie ihrer Phantasie in Kraftausdrücken die Zügel schießen lassen, soweit sich dies mit ihrer angeborenen sächsischen Höflichkeit irgendwie in Einklang habe bringen lassen. Aber, so fügt Max Grube hinzu, Thiersch machte auch bessere Witze und erzählt dann eine Anekdote, die ich seinerzeit in ähnlicher Gestalt in Leipzig wiederholt habe erzählen hören. (Was natürlich noch kein vollgültiger Beweis für ihre Wahrheit zu sein braucht.) Der König von Sachsen pflegte jährlich in Leipzig Hof zu halten und dabei auch die Vorlesungen einzelner Professoren mit seinem Besuch [241] zu beehren. Die so ausgezeichneten Professoren versuchten natürlich dem König etwas besonders Fesselndes zu bieten, obwohl der König eigentlich die normale Vorlesung des betreffenden Tages hören wollte. Von dem Juristen Adolf Schmidt, der römisches Recht nach der ältesten Methode vortrug und die ganze Stunde diktirte, wird die Anekdote erzählt, daß er aus Anlaß des königlichen Besuchs seinem Stundendiktat lediglich dadurch eine Bereicherung und eine besondere Würze gegeben habe, daß er der üblichen Anrede „Meine Herren“ ein



„Eure Majestät“ vorgesetzt und dann in seiner Weise mit „Groß-Römisch-A“ fortgefahren sei. Einmal wollte der König Thiersch beehren. Der vorausgeschickte Adjutant unterbreitete den Wunsch des Königs, wenn möglich eine Amputation vorgeführt zu sehen. Thiersch erschien diese Zumutung als eine Art Entweihung seiner Wissenschaft und er versuchte Ausflüchte. Aber dem bestimmten Wunsch war hier nicht zu entgehen, so fügte er sich, gab aber dem Hof eine Art Lehre, denn als die Amputation des Beines mit gewohnter Meisterschaft vollzogen war, wandte er sich mit einer Verbeugung zum König und fragte: „Befehlen Majestät auch noch das andere Bein?“

Soweit Max Grube über Thiersch. Ich füge hinzu: Thiersch machte nicht nur gute Witze, sondern er war sowohl ein hervorragender Chirurg, Gelehrter und Lehrer, als auch ein geistvoller Feuilletonist. So hat er u. a. einige reizvolle und belehrende Aufsätze über Hamlet veröffentlicht, die er „Medizinische Glossen zum Hamlet“ nannte und worin er die Todesart des alten Hamlet, ebenso wie Ophelias wirklichen und **[242]** Hamlets verstellten Wahnsinn vom Standpunkt des Mediziners aus behandelt. Wenn nun ein Mediziner medizinischen Problemen in den Werken Shakespeares nachgeht, warum soll nicht einmal ein Jurist die juristischen Fragen bei Shakespeare durchforschen? Keine Geringeren als Rudolf v. Ihering und Josef Kohler haben dies auch bereits getan. Und wenn von Kohler und v. Ihering Shakespeare behandelt wird, warum soll nicht einmal ein Geringerer das gleiche mit Karl May unternehmen? Nach der Gleichung: Es verhält sich Ihering zum Verfasser dieses Aufsatzes wie Shakespeare zu Karl May. Eine Gleichung mit vier bekannten Größen, wobei Größe natürlich nur als mathematischer Ausdruck aufzufassen ist.

Und damit sind wir beim Thema angelangt: Juristische Probleme bei Shakespeare und bei Karl May.

## I.

Wir beginnen mit Shakespeare. Juristische Probleme bei Shakespeare!

Wer denkt dabei nicht sofort an den Kaufmann von Venedig, an den wunderlichen Rechtsstreit zwischen dem edlen Antonio und dem rachsüchtigen Shylock? Die hier aufgeworfene Rechtsfrage hat Ihering zur Behandlung gereizt und mußte ihn, den Verfasser des „Kampfes um das Recht“, naturgemäß besonders reizen. Auch Karl May ist ein solcher Kämpfer um das Recht. Gerade im Kampf um das Recht entstehen zahlreiche seiner Erzählungen; dieser Kampf ist der Ausgangspunkt der wunderbaren Taten seines Helden. „Dem Armen hilfreich beizustehen“, der Wahrheit und dem Recht in selbstloser **[243]** Nächstenliebe zum Sieg zu verhelfen und bei dieser Hilfe die Gebote des Christentums nicht zu verleugnen, das sind die zwei obersten Grundsätze aller Handlungen in seinen Ich-Romanen und sie streifen häufig genug juristische Probleme. Allerdings so eigenartige Fragen, wie sie Shakespeare aufrollt, solche Prozesse wie den im „Kaufmann von Venedig“, der uns das Blut erstarren macht, dessen dramatische Steigerung uns in seinen Bann schlägt, dessen Lösung uns wie eine befreiende Tat erscheint, bietet Karl May nicht. Die juristischen Probleme bei Karl May sind anderer Art. Bleiben wir aber einmal zunächst bei Shakespeare!

Die Frage, ob Shylock recht oder unrecht hatte, ob die Entscheidung, die das Gericht von Venedig nicht selbst zu treffen wagte, sondern einem blutjungen, bartlosen Doktor der Rechte übertrug, und die dieser so überraschend fällt, juristisch einwandfrei gewesen ist oder nicht, wird der Nichtjurist leicht anders zu beurteilen geneigt sein als der Jurist. Denn wem möchte nicht das Herz zerspringen vor Freude, daß dem auf seinem Schein bestehenden blutdürstigen Fanatiker vom Richter nicht willfahrt wird? Aber die Stimme des Herzens ist nicht immer die Stimme des Rechts.

Wie stellt sich Ihering zu der Entscheidung, die da lautet: „Dein Schein ist gültig, aber er gibt dir nur Anrecht auf Fleisch, nicht auf Blut, nicht auf einen einzigen Tropfen Blutes“? Ihering (Kampf ums Recht. 4. Aufl., S. 59) führt aus: „Dem Dichter steht natürlich frei, sich seine eigene Jurisprudenz zu bilden und wir wollen es nicht bedauern, daß Shakespeare **[244]** dies hier getan oder richtiger die alte Fabel unverändert beibehalten hat. Aber wenn der Jurist dieselbe einer Kritik unterziehen will, so kann er nichts anderes sagen: Der Schein war an sich nichtig, da er etwas Unsittliches enthielt. Der Richter hätte ihn also von vornherein aus diesem Grund zurückweisen müssen. Tat er es aber nicht, ließ der weise Daniel die Urkunde trotzdem gelten, so war es ein elender Winkelzug, ein kläglicher Rabulistenkniff, dem Mann, dem er bereits das Recht zugesprochen hatte, vom lebenden Körper ein Pfund Fleisch auszuschneiden, das damit notwendig verbundene Vergießen des Blutes zu versagen.“

Bei aller Achtung vor Ihering kann seinen Ausführungen nicht beigetreten werden. Freilich im Endergebnis ist ihm beizustimmen. Die Entscheidung ist juristisch unhaltbar. Denn wenn das Recht auf das Pfund Fleisch

bestand, so mußte die Rechtsordnung auch die Möglichkeit zur Durchführung gewähren. „Wem das Gesetz ein Recht verleiht, dem verleiht es auch die Mittel der Durchführung“, sagt das Preußische Landrecht. Der junge Doktor im Kaufmann von Venedig leistet sich einen Kniff, ähnlich wie Salomon in dem Prozeß um das Kind, aber keinen Richterspruch. Nach Ihering hätte er entscheiden müssen: „Du hast überhaupt kein Recht, dein Schein ist nichtig, denn er verstößt gegen die guten Sitten (Bürgerliches Gesetzbuch § 138) und deswegen ist die Klage abzuweisen.“ Aber diese Gedankenführung ist falsch, sie wäre richtig, wenn der Prozeß Shylocks in unsern Tagen gespielt hätte. Wir Heutigen arbeiten ja im breitesten Maß mit den Begriffen der guten [245] Sitten, Treu und Glauben, wir werten z. B. deshalb die Hypotheken auf, wir werten die Kriegsanleihen ... Verzeihung! ... Vor dem Forum der Rechtsgeschichte versagen aber solche Gesichtspunkte. Ebenso wenig wie wir uns gefallen lassen würden, daß die Helden Schillers in neuzeitlichen Gewändern die Bühne betreten – Wallenstein etwa mit roten Generalstreifen, Tell mit Skiern – ebensowenig wollen wir juristische Fragen anders als nach dem Rechtsempfinden der Zeit beurteilt wissen, in der die Stücke spielen, nicht etwa der Zeit, in welcher der Dichter lebt, noch weniger der Zeit, in der wir selbst leben – wenn anders solche Fragen überhaupt vor das Forum der geschichtlichen Rechtswissenschaft gezogen werden sollen und nicht vielmehr ausschließlich vor den Richterstuhl der Dichtkunst gehören.

Ob die Forderung Shylocks berechtigt gewesen sei, muß also nach dem Standpunkt beurteilt werden, den das Recht der Zeit einnahm, in der die Personen nach dem Willen des Dichters leben. Und da verhält es sich nun mit den Rechtsansprüchen Shylocks ganz anders als es die der Rechtsgeschichte Unkundigen, von der modernen Neurasthenie angekränkelten Menschen annehmen. Solche Rechtsgeschäfte, wie sie Antonio mit Shylock abschließt, waren nach dem Rechtsempfinden vergangener Jahrhunderte durchaus zulässig und gültig. Wie man seinen ganzen Körper in die Schuldknechtschaft verkaufen konnte, so konnte man auch einzelne Teile verkaufen oder verpfänden. Ein Nachklang an diese alten Rechtssätze ist die noch heute übliche Redensart: „ich wette (= verpfände) meinen Kopf.“ Früher hatte man seinen Kopf im [246] gegebenen Fall wirklich verloren. Richard Wagner hat im Siegfried bei dem Rätselspiel zwischen Wotan und Mime diesen Rechtsgedanken ganz richtig verwertet.

Daher ist auch der Gedanke des Fleischpfandes ein uralter Bestandteil der Weltliteratur. Er findet sich in persischen, in indischen Quellen (vgl. Simrock, Die Quellen des Shakespeare. 2. Aufl., I, 218 ff.) und hat sich schnell im Abendland verbreitet. In Westschottland wird die Sache so erzählt, daß der Gläubiger dem Schuldner einen Streifen Haut vom Kopf bis zu den Füßen ausschneiden dürfe; in Bosnien mit der Lesart, daß der Gläubiger ein Stück von der Zunge abschneiden dürfe, in Größe einer Drachme. (In beiden Gestaltungen ist es die Frau des Schuldners, die die befreiende Lösung findet.) Das Märchen finden wir wieder in den Gesta Romanorum und im Pecorone des Giovanni Fiorentino aus dem 14. Jahrhundert. In den Gesta Romanorum und bei Fiorentino ist die Fleischpfandsage schon mit der Liebesgeschichte vereint, und zwar so, daß bei beiden die Geliebte verkleidet vor Gericht auftritt. In den Gesta hat der Geliebte selbst den Vertrag unterzeichnet, bei Fiorentino ist ein Freund der Bürge; bei Fiorentino ist der Darleiher bereits ein Jude. Man sieht, Grundidee und Einzelheiten hat Shakespeare, wie auch sonst diesen Vorbildern entnommen. Auch die Lösung. Sie ist keine juristische. Sie ist ein Trick. Aehnlich wie in der jüngeren Edda Loki seinen Kopf an einen Zwerg verwettet, und als dieser ihm den Kopf abschlagen will, darauf aufmerksam macht, daß er zwar den Kopf, aber nicht den Hals verwettet habe.

[247]

II.

Wenn ich einen persönlichen Beitrag zur Beurteilung des Shylock-Prozesses liefern darf, so ist er der folgende.

Ich möchte zunächst auf den Unterschied von Schuld und Haftung aufmerksam machen, eine Erkenntnis, die wir erst der neueren germanistischen Rechtswissenschaft zu verdanken haben. Haftung ist die Unterwerfung unter die Zugriffsmacht dessen, dem nicht geleistet wird, was ihm geleistet werden soll, und zwar ein vertragsmäßig eingeräumtes Zugriffsrecht. Eine persönliche Haftung verstrickt den Körper, so daß sich der Gläubiger an ihn wie an ein Pfand halten darf. Nach der Strenge des alten Rechts verfiel daher der Haftende, aber nicht Erfüllende dem Zugriff des Gläubigers mit Leib und Leben. Dieser konnte mit ihm nach Willkür verfahren, ihn töten oder verstümmeln. Der Haftende konnte auch ein einzelnes persönliches Gut für die Schuld einsetzen, also auch einzelne Teile des Körpers. Diese Unterscheidung von Schuld und Haftung, bei der also nur der haftende Gegenstand Objekt des Zugriffs war, ist indogermanisch, nicht bloß

germanisch. (Gierke, Deutsches Privatrecht. III, 174.)

Aber auch dieser Erklärungsversuch befriedigt nicht. Denn dem Gläubiger wird ja im Prozeß Shylock die Zahlung der Schuld in Geld angeboten, ja sogar in mehrfachem Betrag. (Ich nehme natürlich reales Angebot an, nicht bloß wörtliches.) Er besteht aber trotzdem auf seinem Haftungsgegenstand. Das widerspricht jedoch ebenso dem alten Gedanken von Schuld und Haftung, wie der römischen und modernen Lehre **[248]** von Bürgschaft und Pfand. Wenn dem Gläubiger auch nach Fälligkeit, die Zahlung der Schuld, sei es seitens des Hauptschuldners, sei es seitens des Bürgen real angeboten wird, so muß er diese Zahlung annehmen (denn das ist immer die eigentlich geschuldete Leistung) und er kann sich nicht mehr an den Haftungsgegenstand bzw. an Bürgen und Pfand halten.

Der Vertrag zwischen Antonio und Shylock ist ganz anders aufzufassen. Es liegt gar keine Haftung, es liegt keine Bürgschaft für ein Darlehen vor, sondern vielmehr ein selbständiger eigenartiger Vertrag: Gegen sofortige Bezahlung einer bestimmten Geldsumme erwirbt Shylock das Recht, an einem bestimmten Tage dem Schuldner ein Pfund Fleisch auszuschneiden, falls er an diesem Tage die Summe nicht zurückzahlt. Shylock hat das Recht auf ein Pfund Fleisch erworben. Dieses Recht ist aber resolutiv bedingt, es erlischt, wenn der Schuldner an einem bestimmten Tag die Summe zurückzahlt. In unserem Fall ist diese Bedingung nicht eingetreten, das Recht steht also dem Shylock unbedingt zu. Faßt man die Sache so auf, so hat Shylock ganz recht, wenn er die Annahme der Summe oder des Mehrfachen der Summe ablehnt. Er hat jetzt das unangreifbare Recht auf ein Pfund Fleisch erworben und braucht nicht nachträgliche Zahlung anzunehmen. In diesem Sinne haben auch die Juristen in den Quellen des Shakespeare offenbar die Sache aufgefaßt. So sagen die Gesta Romanorum (nach der Uebersetzung von Gräße, II, 157) ganz richtig: Es war aber das Recht des Gesetzes so, daß, wozu sich einer willig verbunden **[249]** hatte, das mußte er also ausrichten, und in der Erlanger Ausgabe der Handschrift von 1342 heißt es: *Ait iudex: Karissime! illum juvare non potes quia lex hujus regni dictat, quod, sicut homo se voluntarie obligaverit, sic sine contradictione iudicium recipiat, si conventionem non impleverit.*

Bei Fiorentino heißt es daher (nach der Uebersetzung Simrocks): „In Betracht, daß Venedig das Land des Rechtes sein wollte.“

Deshalb verweisen auch in beiden Quellen die Richter den Schuldner auf den freien Willen des Gläubigers und deshalb wird auch versucht, seine Habsucht zu erwecken (was namentlich bei Fiorentino sehr anschaulich geschieht), und deshalb bringt Shakespeare die schönen Ausführungen über die Gnade. Da aber alles dies nichts hilft, so ist der Vertrag auf das Pfund Fleisch zu erfüllen. Daher muß denn durch eine rabulistische Auslegung des Vertrags, durch eine streng wörtliche Interpretation desselben (Fleisch, aber nicht Blut), eine Lösung gesucht werden. Diese Lösung ist natürlich juristisch falsch, denn ein Pfund Fleisch ohne Blut gibt es nicht. Aber wie in den Vorbildern, so gibt sich auch bei Shakespeare sonderbarerweise der Kläger ohne weiteres damit zufrieden und auch die Zuhörer klatschen Beifall. Shylock hat recht, wenn er im ersten Teil des Prozesses ausruft „weiser und gerechter Richter!“ Gratiano aber hat unrecht, wenn er im zweiten Teil nach der endgültigen Entscheidung frohlockend den Juden verhöhnt, indem er ihn nachhäft „O weiser und gerechter Richter!“ Auch sonst noch finden sich in der Entscheidung ganz unjuristische Punkte. Der junge **[250]** Doktor entscheidet z. B., übrigens auch schon in den Quellen Shakespeares, daß Shylock ein Pfund Fleisch herauschneiden dürfe, nicht mehr – aber sonderbarerweise auch nicht weniger; das ist deswegen unjuristisch, weil der Gläubiger sowohl auf die ganze Leistung wie auf einen Teil davon selbstverständlich verzichten kann.

Der Doge von Venedig, der Gerichtsherr, der in den Quellen Shakespeares nicht auftritt, spielt eine ziemlich klägliche Rolle, er erinnert an den Greis, der sich nicht zu helfen weiß. Er will den Prozeß vertagen, wenn der auswärtige Doktor nicht zum Prozeß kommt, dem die Venediger die Entscheidung übertragen haben in der Hoffnung, er werde eine Lösung finden, die sie selbst nicht zu finden wagen. Der Doktor kommt zwar nicht selbst, aber er schickt einen Vertreter, und zwar einen ganz jungen, und sofort läßt der Doge diesen die Entscheidung fällen. Uebrigens führt der zuerst angerufene Rechtsgelehrte bei Shakespeare den nicht italienisierten Namen Balthasar, und auch das ist echt deutsch, daß er dem Rat schreibt, er habe selbst viele Bücher nachgeschlagen, aber nichts gefunden.

### III.

Zahlreiche Versuche sind gemacht worden, um die Entscheidung bei Shakespeare zu erklären und zu

rechtfertigen. Von philosophischen Deutungsversuchen sehe ich ganz ab. Simrocks Versuch, die Lösung aus dem Gegensatz des *jus strictum* und *jus aequum* im römischen Recht abzuleiten, ist ganz unhistorisch und verfehlt. Andere finden die Erklärung in dem Kampf des formalen Rechts mit dem natürlichen **[251]** Recht; in diesem Kampf liege der Grundgedanke des Dramas (Ulrici, Rötcher). Kohler führt den Gedanken aus, daß wir es bei Shakespeare mit der weltbewegenden Vorstellung des Fortschrittes zu tun haben; jeder Fortschritt sei aber eine individuelle Ungerechtigkeit; so erleide Shylock Unrecht und müsse es leiden, weil der Zeitgeist neuen menschlicheren Gedanken Bahn breche. Und der Dichter sei durch das Genie der unbewußte Verkünder neuer Begriffe, in ihm schwinde der neue Geist.

Ich meine, man müsse sich viel unbefangener zu dem Drama stellen. Weder das Pathos Kohlers, noch die nüchterne Kritik Iherings, noch die unjuristische Betrachtung Simrocks, noch die kunstreichen Lösungsversuche andere[r] Ausleger des Dichters werden m. E. dem unbewußt schaffenden Genie vollkommen gerecht. Nicht als Jurist will Shakespeare beurteilt sein. Wir haben nicht in zweiter Instanz über das Urteil zu Gericht zu sitzen und zu entscheiden, ob der Richterspruch erster Instanz richtig war, wir haben vielmehr nur zu beurteilen, ob dem Dichter die beabsichtigte dramatische Wirkung gelungen sei. Es ist daher auch für unser Thema ganz gleichgültig, ob Shakespeare juristische Kenntnisse besessen hat oder nicht, worüber die Ansichten bekanntlich auseinandergehen. Er tritt uns nur als Dichter entgegen und will nur als solcher beurteilt sein.

Shakespeare fand die bekannten Vorbilder, er entnahm ihnen die Grundgedanken und die meisten Einzelheiten, auch den Prozeß und die Lösung. Auch die Begründung. Weder er noch seine Vorbilder haben sich um die Richtigkeit dieser Begründung gekümmert, **[252]** sie begnügen sich mit dem einfachen Satz, was jemand versprochen hat, muß er halten; und lediglich durch die Auslegung des Vertrages wird Antonio gerettet. Dies ist nicht erst bei Shakespeare der Fall, wie Kohler meint, sondern findet sich genau so schon in den älteren Vorlagen. Der neue Zeitgeist, von dem Kohler spricht, schwingt also schon in den Vorlagen von 1342, die selbst wieder auf ältere Vorlagen zurückweisen. Schon hier wird der Widerspruch zwischen dem formalen Recht und dem Menschlichkeitsgefühl empfunden. Daher enthalten alle schon die entschuldigenden Bemerkungen: Das Gesetz ist nun einmal so. Oder wie es der Wirt im Florentino so glänzend formuliert: *Faccisi troppo ragione* (man übt hier [in Venedig] zu viel Recht). Shakespeare ist in dieser Begründung auch nicht einen Schritt über seine Vorbilder hinausgegangen. Wie wunderschön singt er zwar, als echter Dichter, über die Gnade, aber eine andere Lösung des Prozesses als seine Vorbilder fand auch er nicht. Und konnte sie nicht finden, er hätte sich ja sonst ganz der dramatischen Wirkung beraubt. Shakespeare verarbeitet jene alten Märchen, ohne sich überhaupt irgendwie um juristische Vorstellungen und Fragen zu kümmern. Und er verarbeitet diese Märchen, was niemals vergessen werden darf, – zu einem Lustspiel. Die Zeitgenossen Shakespeares haben sich offenbar besonders über die Ueberlistung Shylocks ergötzt. Es ist überliefert, daß [Richard] Burbadge, der Freund Shakespeares, die Shylock-Rolle komisch gespielt hat und so ist es daher auch wahrscheinlich, daß Shakespeare diese ganze Rolle lustspielgerecht aufgefaßt wissen wollte. Daß **[253]** der Prozeß gut ausgehen würde, mußte der Zuhörer schon aus dem Titel Lustspiel entnehmen, daß der Jude geprellt werden würde, war für das zeitgenössische Empfinden völlig klar. Und daß der schlaue Shylock, der nach Shakespeare den Antonio durch die Erklärung, es geschehe alles nur zum Spaß, in die Falle gelockt hat (übrigens eine Besonderheit bei Shakespeare, die auch einen Anhaltspunkt zu einer juristisch einwandfreien Lösung hätte geben können), mit seinen eigenen Waffen geschlagen wurde, das mußte auf die zeitgenössischen Hörer besonders lustig wirken. Man beachte auch das lustspielartige Auftreten der Geliebten, von denen sich der Schreiber noch bei Gericht ein ganz possenmäßiges Benehmen leistet. Es wird den Hörern viel zugemutet, wenn sie glauben sollen, daß der Doge von Venedig einem Doktor, der noch nicht einmal den Stimmbruch hat und der sich auch noch einen ebensolchen Sekretär mitbringt, einen solche Prozeß überträgt. Das ist eben alles nur aus dem Märchen und aus dem Lustspiel heraus verständlich und zu ertragen.

Daß das Genie Shakespeares gelegentlich auch einige echte, prachtvolle juristische Gedanken vorbringt, soll nebenbei bemerkt sein. Wie schön spricht Antonio (Ausgabe Schlegel, VI, 188/89) über das kanonische Zinsverbot, das er, wie die Kanonisten, mit der Ertraglosigkeit des Geldes rechtfertigt! Auf die Verwendung der Frageartikel hat schon Kohler aufmerksam gemacht. Solche juristische Einzelheiten waren offenbar Gemeingut aller Gebildeten und setzen wohl besondere Rechtsstudien nicht voraus. Wie poetisch, **[254]** aber auch wie wenig juristisch dagegen ist z. B. wieder die Gebührenfrage behandelt. Wir haben es

eben mit einem Lustspiel zu tun.

Alle Fragen, die wir behandelt haben, gehören also nicht vor das Forum der Jurisprudenz, sondern vor das der Poesie. Maßgebend ist nur, ob die Dichtung poetisch und dichterisch wirksam ist. Erlaubt ist dem Dramatiker alles, was bühnenwirksam ist. Daher darf er auch in neuzeitlichen Stücken Szenen, die in Gerichtssälen spielen, ohne juristisch einwandfreie Aufmachung behandeln; ob der Prozeß etwa vor ein Geschworenengericht oder vor ein großes Schöffengericht gebracht wird, ob der Fall juristisch einwandfrei behandelt wird, ist nicht das Entscheidende. Wer juristische Rechtsfragen richtig erörtern will, gehe in die *Practica* meiner Kollegen, wer sich unterhalten will, gehe ins Theater!

Die geschichtliche Echtheit in Ehren. Sie hat in der Dramatik ihre Grenzen. Keiner der Helden Schillers hat in Schillerschen Versen gesprochen. Wir können keine der Personen Shakespeares in der Sprache ihrer Zeit reden lassen, wir würden sie nicht verstehen. Dramen sind nicht philologische Uebungsstücke (wenigstens nicht für Nichtphilologen), Dramen sind keine Sammlungen von Rechtsfällen (wenigstens nicht für Nichtjuristen), Dramen sind vielmehr Schöpfungen der freiwaltenden Phantasie und des dichterischen Genies. Der Prozeß Shylocks spielt nicht in unseren Tagen vor dem Landgericht I Berlin, sondern im Mittelalter, im zaubermagischen Dogenpalast. Der Dichter soll natürlich nicht ganz unmögliche Lösungen bingen, die infolgedessen dichterisch **[255]** abstoßend und als plumpe Zumutungen an die Zuhörer ihren Zweck verfehlen. Ob aber die Entscheidung juristisch völlig richtig ist, ist Nebensache. In dem Volksmärchen wird Faust vom Teufel geholt, weil er seinen Vertrag unterschrieben hat, bei Goethe wird Faust gerettet, aber nicht etwa, weil der Vertrag mit dem Teufel gegen § 138 des BGB. verstößt, sondern Goethe hat eine echt dichterische Lösung gefunden, die hinaufführt in das Reich der Metaphysik, kurzum, der Dichter hat bei Goethe gesprochen, nicht der Jurist. Und so spricht auch bei Shylock der Dichter und nicht der Jurist.

#### IV.

Wie ist es nun mit Karl May? Ich will heute nur ein einziges Rechtsproblem herausgreifen, das von Karl May oft und mit Vorliebe behandelt wird und das zugleich auch die Grundidee eines der größten Dramen Shakespeares bildet. Die Brücke von Shakespeare zu Karl May soll kein geringeres Werk als Hamlet schlagen.

Der geneigte Leser wird zunächst überrascht sein, wenn ich behaupte, daß zahlreiche Erzählungen Karl Mays dasselbe Leitmotiv für die Handlungen der Beteiligten zugrunde liegt, wie für den Prinzen von Dänemark. Ausgerechnet Hamlet, „das Höchste, was menschlicher Tiefsinn und menschliche Imagination je im Drama geschaffen hat“ (Kohler), ein Werk, an das Goethe nur „heranzutupfen“ wagt und die einfachen Reiseerzählungen Karl Mays sollen dieselbe Grundidee aufweisen? Und doch ist es so.

Allerdings müssen wir uns erst über die Grundidee **[256]** des Hamlet klar sein. Und das ist nicht ganz so einfach wie bei den Erzählungen Karl Mays. Denn zur Erklärung Hamlets besteht eine ganze Literatur. Wieviel Versuche zur Lösung des Charakters Hamlet sind nicht schon gemacht worden? Bekannt ist die Erklärung Goethes, das tragische Schicksal Hamlets sei es, daß ihm eine Tat auf die Seele gelegt werde, der er nicht gewachsen sei. Hamlet ist der Held der Tatenlosigkeit, sagt die gewöhnliche Meinung. Die Ueberfülle der Reflexion oder die Verzweiflung an der Menschheit seien es, die Hamlet zur Tatenlosigkeit veranlassen, sagen andre; der Zwiespalt zwischen der blutgetränkten Heidenwelt und den Geboten des Christentums binde die Seele Hamlets, sagen wieder andre – doch ich will auf die Fülle dieser Lösungsversuche nicht eingehen, ich will überhaupt nicht mehr bei Shakespeare verweilen, sondern das seinem Hamlet und vielen Reiseerzählungen Karl Mays gemeinsame Grundmotiv behandeln, und das ist – die Blutrache. Hamlet ist die Tragödie der Blutrache.

Der ermordete Vater hat keine Ruhe im Grabe, als Geist erscheint er und verlangt vom Sohn die Ausübung der Blutrache. Und nun kommt der Konflikt: die Mörder sind seine eigene Mutter (denn nach richtiger Ansicht ist sie mitschuldig) und sein Oheim. Das Schwanken Hamlets erklärt sich nun leicht, er schwankt zwischen der Pflicht gegenüber dem Vater und der Pflicht gegenüber der Mutter. Der hier behandelte Konflikt ist keineswegs neu. Der Leser weiß, daß schon die Griechen ihn in der Orestie behandelt haben. Auch Orestes schwankt, aber bei ihm siegt die Idee der Blutrache; wegen des Mordes **[257]** an der Mutter verfolgen ihn die Erynnyen, das personifizierte Gewissen. Der menschliche Gerichtshof, der Areopag, wagt zwischen den beiden Pflichten nicht zu entscheiden. Da erscheint die Göttin und entscheidet zu des Bluträchers Gunsten; die Pflicht der Blutrache steht höher. In der Hamlet-Tragödie geht

der Held an diesem Konflikt zugrunde, er bricht im Kampf gegen die Instinkte der Blutrache – und das ist die Seele des Dramas – zusammen, nachdem noch der große Dichter die Feinfühligkeit besessen hat, selbst den Geist vor dem Mord an der eigenen Mutter seine warnende Stimme erheben zu lassen; „Dein Gemüt ersinne nichts gegen deine Mutter!“ Ob dem Dichter zugleich eine Lösung des Widerspruchs zwischen den gewaltsamen ethisch-juristischen Anschauungen der älteren Zeit über die Blutrache und den Anschauungen einer späteren Zeit, welche die Blutrache als den Zwecken eines geordneten Staatswesens zuwiderlaufend betrachten mußte, vorgeschwebt hat, oder ob wir im Hamlet das Ringen der Institute des Mutterrechts und des Vaterrechts zu erblicken haben (wie auch gelehrt wird), das bleibe alles hier ununtersucht.

Viel einfacher liegen die Dinge bei Karl May! Hier ist keine Komplikation der Konflikte wie in der Orestie und im Hamlet, hier spielen sich die Vorgänge, die aus der Blutrache resultieren, einfach, wie im wirklichen Leben, ab – oder, nicht doch – sie spielen sich nur zum Teil so ab; der Dichter Karl May gibt ihnen stets eine eigenartige Wendung, er führt das Motiv bis kurz vor das tragische Ende, aber die endgültige Lösung ist auf höchster Sittlichkeit, [258] auf feinstem modernen Empfinden aufgebaut, sie ist eine echt-dichterische und eine tief-religiöse, richtiger christliche.

Um das würdigen zu können, seinen zunächst einige allgemeine Bemerkungen über die Blutrache und die mit der Blutrache verbundenen Rechtsverhältnisse erlaubt.

Die Blutrache ist ein durch Sitte, Religion und Recht geheiligtes universalhistorisches Rechtsinstitut. Sie ist die älteste Form der Kriminaljustiz, allen Völkern, Natur- wie Kulturvölkern bekannt. „Sie ist keine regellose Rache, die der Sättigung der Leidenschaft dient, sondern sie ist eine durch Rechtsgewohnheit geregelte und normierte Rache, eine Rache, bei der feststeht, wie weit sie zu gehen hat, wie und durch wen sie zu geschehen hat. Sie ist ferner nicht nur Befriedigung der Racheleidenschaft, sie gilt zugleich als Pflicht, als ernste heilige Pflicht, insbesondere des Sohnes für die an dem Vater verübte Unbill, sie gilt als eine Pflicht, heilig genug, um zur wichtigsten Lebensaufgabe des Sohnes zu werden, die alle andern Lebensaufgaben zurückdrängt. Sie steht in Verbindung mit der religiösen Anschauung, daß der Tote keine Ruhe finde, bis die Rache vollzogen sei.“ (Kohler.) Deswegen begeht auch der Bluträcher selbst keine strafbare Handlung, und, wer ihn in Ausübung der Blutrache hindert, wer insbesondere den der Blutrache Verfallenen schützt, verfällt selbst der Blutrache. Die Blutrache ergreift ganze Familien (so bei den Germanen), ganze Stämme.

Gemildert tritt sie uns schon dort entgegen, wo [259] der Täter sich durch Zahlung eines Preises von der Schuld befreien kann (es ist dies das Wergeldsystem in den Volksrechten der Germanen), wobei allerdings erst in späterer Entwicklung der Bluträcher verpflichtet ist, den Blutpreis anzunehmen. Sitte und Gesetzgebung haben die Institution bekämpft, ohne sie völlig ausrotten zu können; sie besteht in Corsica noch heute. Ganz besonders verbreitet war und ist sie noch bei den Arabern. Mohammed hat sich vergeblich bemüht, diese furchtbare Leidenschaft seines Volkes zu bekämpfen; in zwei berühmten Stellen des Koran, namentlich in der 17. Sure, hat er zwar die Blutrache selbst nicht verboten, aber zur Mäßigung bei ihrer Ausübung ermahnt. „Ist aber jemand ungerechterweise getötet worden, so geben wir seinem Anverwandten die Macht, zu rächen; dieser darf aber den Beistand des Gesetzes nicht mißbrauchen, um die Grenzen der Mäßigung bei Erschlagung des Mörders zu überschreiten.“ Es wäre auch ein vergebliches Bemühen Mohammeds gewesen, diese Einrichtung zu verbieten, die so tief im Volkscharakter wurzelt, daß sie ganze Geschlechter ausrottet und noch heute ungeschwächt fortbesteht.

Für einen feinen Beobachter wie Karl May lag es nahe, diese Haupttriebfeder arabischer Abenteuer und Fehden dichterisch zu verwerten. Und so finden wir sie zahlreichen seiner Erzählungen zugrunde gelegt. Und wie zutreffend und geistvoll zugleich sind die Variationen, die das ungeschriebene Recht der Blutrache darbietet, geschildert! Ich greife, um nicht zu breit zu werden, drei Erzählungen Karl Mays heraus.

„Im Reiche des silbernen Löwen“ I, 276 ff., findet [260] sich das dritte Kapitel überschrieben „Der Löwe der Blutrache“. Kara Ben Nemsî ist bei seinem Freunde Halef zu Besuch. Zwischen den Haddediñ und einem andern Beduinenstamm, den Scherarat, besteht Blutrache; bei einem Abenteuer fangen die Haddediñ einen Scherarat, lassen ihn aber laufen, weil Kara Blutvergießen vermeidet, nur Halef hat ihm wegen frecher Bemerkungen über den christlichen Glauben mit der Peitsche das Gesicht durchzogen; der Verletzte verschwindet mit der Verwünschung, daß der Scheba el Thar, der Löwe der Blutrache, sie verschlingen möge. Die Verwünschung wäre fast, und zwar fast wörtlich in Erfüllung gegangen. Die drei Helden fallen in die Hände eines Stammes der Scherarat und diese sind nicht so edelführend wie Kara, sondern wollen die Blutrache ausüben, auch an Kara Ben Nemsî, da er sich in die Beduinen-Angelegenheit hineingemischt und

auf Seiten der Haddediin gekämpft hat. Ganz korrekt beschließt in der Erzählung der Rat der Aeltesten, was mit ihnen geschehen soll. Einen Blutpreis nimmt man von gewöhnlichen Kriegern; von solchen Helden nimmt man das Blut; sie werden verurteilt, eines Löwenpaares Herr zu werden, das in einer Ruine sein Quartier hat und von dort aus die Herden beunruhigt; man hofft, daß der „Löwe der Blutrache“ sie verschlingen werde. Kara nimmt im Vertrauen auf seine Gewehre das Urteil an, unter der Bedingung, daß sie, wenn sie die Löwen töten, frei abziehen dürfen. Die Löwen werden getötet; die Scherarat feiern Kara und Genossen trotz der Blutfreundschaft als Helden und lassen sie ziehen. Der Scheik gibt ihnen aber noch die Warnung **[261]** mit auf den Weg, daß sie bei der nächsten Begegnung sich wieder als Blutfreunde gegenüberstehen würden.

„Im Reiche des silbernen Löwen“, Bd. II (III), S. 339 ff. ist das vierte Kapitel überschrieben „Ein Bluträcher“. Der Blutpreis soll mit dem Leben bezahlt werden (S. 381), die Sache geht aber ganz anders aus. Der Bluträcher entsagt der Blutrache gegen die bisher Verfolgten und wirft sie allein auf den Helden Kara, der sie an Stelle der bisherigen Schuldner allein auf sich nimmt (S. 533).

In dem Band „Auf fremden Pfaden“ behandelt eine ganze Erzählung „Blutrache“ (S. 259 ff.) unser Thema, und hier nimmt das Problem einen für Karl May besonders charakteristischen Ausgang. Der Gefangene liegt wehrlos vor dem Bluträcher, er fleht nicht um sein Leben, sondern bittet, da ihm nach dem Verlust seines Kindes nichts mehr am Leben liegt, um die Wohltat einer Kugel. Das macht den Bluträcher stutzig, denn eine Wohltat will er seinem Feind nicht erweisen, und er blickt ratlos auf Kara Ben Nemsis. Dieser fordert ihn ironisch auf: „Schieß ihn tot oder nimm das Messer!“ Das setzt ihn in noch größere Verlegenheit, denn er wollte Rache, aber ein Henker zu sein, einen Wehrlosen zu töten, das fiel ihm nicht ein. Kara fährt fort, seine Seele, seine Bluträcher-Instinkte zu bekämpfen; und jetzt kommt einer der obersten Gedanken Karl Mays zum Ausdruck, indem er Kara sagen läßt: „Ja, wärest du ein Christ, könntest du dich fürchterlich rächen, indem du glühende Kohlen auf sein Haupt sammeltest.“ Aber der Bluträcher versteht den tiefen Sinn **[262]** dieser Worte nicht, er ist ja auch kein Christ, sondern ein Kind des Islam und will seine Blutrache haben. Da geschieht etwas Unerwartetes. Das Weib des Gefangenen wird von Halef hereingeführt und bringt den verloren geglaubten Knaben mit. Jetzt will der Gefangene nicht mehr sterben, jetzt erscheint ihm das Leben wieder des Lebens wert – aber er ist der Blutrache verfallen und finster blickt der Bluträcher auf ihn. Da schlingt das Kind seine Arme um den Hals des Bluträchers, das Herz des Bluträchers wird erweicht und dem Kinde zuliebe, das auch er früher schon lieb gewonnen hatte, verzichtet er – aber nicht etwa auf die Blutrache, aber er verzichtet darauf, den Gefangenen zu töten, begnügt sich mit dem Blutpreis und setzt diesen sehr hoch an. Das ist alles von Karl May sehr fein und richtig dargestellt; nach dem ungeschriebenen Recht der Blutrache darf nämlich der Bluträcher nicht leichthin das angebotene Ersatzgeld annehmen, sondern muß erst förmlich dazu gedrängt werden. Daß der Blutpreis so hoch geschätzt wird (100 Kamele; das war das ganze Vermögen des Erlösten), ist ebenfalls sehr treffend geschildert – aber selbst das kann die Bedenken des Bluträchers noch nicht ganz beseitigen. Er muß sich erst bescheinigen lassen, daß ihn die Krieger der Haddediin wegen Annahme des Blutpreises nicht für unwürdig halten werden, und erst als Kara Ben Nemsis ihm feierlich erklärt hat: „Nie bist du edler und tapferer gewesen, als in diesem Augenblick, wo du dich selbst bezwungen hast. Laß sie (die Krieger der Haddediin) wissen, daß ich, Kara **[263]** Ben Nemsis, dies ausdrücklich gesagt habe!“ ist der letzte Widerstand gebrochen, der Gefangene ist frei, heiratet seine verstoßene Frau zum zweiten Mal, der Bluträcher Omar ist sogar Trauzeuge und – schenkt den Blutpreis, der ihm ja jetzt als Eigentum frei zusteht, dem Kinde, das ihm (wie er rührend sagt) die Seele geraubt hat. Wie fein hat hier Karl May das echte Lokalkolorit mit einem poetischen Zauber umwoben, ohne das erstere zu zerstören! Wie nahe hätte es gelegen, den Bluträcher Omar direkt zur Annahme der christlichen Anschauung des Verzichts auf seine Rache bewegen zu lassen! Kara Ben Nemsis versucht das nicht einmal. „Ja, wenn du ein Christ wärest“, sagt er, „aber du bist ein Araber“, und einem solchen gegenüber ist es schon das Aeußerste zu nennen, daß er sich zur Annahme des Blutpreises bestimmen läßt. Auch das ist von Karl May richtig gedacht, daß sein Held Kara den Bluträcher Omar nicht auf Mohammeds Lehre verweist, ihm nicht einmal die 17. Sure rezitiert (die er ja, wie viele andre Suren, sicherlich auswendig weiß), denn Mohammed gestattet ja die Tötung in der Blutrache und empfiehlt nur Mäßigung bei der Ausübung.

Die Lehre Christi hingegen verbietet die Blutrache völlig; an die Stelle des Satzes des alten Testaments „Blut um Blut“ setzt sie den göttlichen Spruch: „Die Rache ist mein; ich will vergelten.“ Diesen Standpunkt

vertritt der christliche Held Karl Mays in allen den Reiseerzählungen und er versäumt es nicht, diese erhabene Lehre des Christentums bei jeder Gelegenheit zu predigen und praktisch auszuüben. Und damit kommen wir zu einem der wichtigsten Leitmotive [264] zahlreicher Erzählungen Karl Mays: er predigt die Ueberlegenheit der christlichen Glaubensanschauungen über den Glauben des Islam. Mit seinem Halef führt Kara Ben Nemsis deshalb richtige Religionsgespräche; aber Worte können Halef weniger überzeugen, als die Tatsache, daß der Christ auch nach dieser Lehre handelt und seinen Feinden vergibt. Halef, als echtem Beduinen, will dies gar nicht einleuchten, ihm sitzt bei der geringsten Beleidigung die Peitsche locker, und wir können seinen Jubel daher verstehen, als seinem Herrn Kara auch einmal der Geduldsfaden gerissen ist und er eine allzu freche Beleidigung seines Glaubens mit einem Schlag gerächt hat. „O Sihdi,“ ruft Halef, entzückt, „das war die schönste Rede, die du je gehalten hast.“ In allen ernstesten Dingen passiert dem christlichen Helden solche Entgleisung nicht, er handelt nach der Lehre, die er predigt; oft genug läßt er zu seinem eigenen Schaden seine Feinde laufen – und, Welch ein Triumph, er hat schließlich Halef für das Christentum gewonnen und überall den Samen christlicher Weltanschauung verstreut.

In Mohammeds letzter Rede in Mekka soll der Satz vorgekommen sein: „Hütet euch, nach meinem Tod wieder Heiden zu werden und euch gegenseitig zu morden!“ Welch ein gewaltiger Fortschritt in der menschlichen Kultur, vom Heidentum, vom Mohammedanismus zum Christentum! Diesen Fortschritt empfindet auch der jugendliche Leser der Schriften Karl Mays, wenn er die grausigen Kapitel über die Blutrache zum glücklichen Ende geführt sieht (vgl. auch den Artikel eines Schülers über Karl May im [265] 7. Jahrgang des Karl-May-Jahrbuchs 1924, S. 254), während sonst die deutsche Jugend im allgemeinen mehr mit dem Standpunkt Halefs, dem „feste Dreinhauen“, sympathisiert. Der Blutrache gegenüber aber billigt die Jugend gewiß den Standpunkt Kara Ben Nemsis. Das Grundmotiv in diesen Erzählungen Karl Mays ist das Ringen mit den Instinkten der Leidenschaft, der Blutrache, und darin berühren sie sich mit Hamlet.

Wenn Schlegel (Ueber dramatische Kunst 3, 146) von Hamlet sagt: „Dieses rätselhafte Werk gleicht jenen irrationalen Gleichungen, in denen immer ein Bruch von verschiedenen Größen übrig bleibt, der sich auf keine Weise auflösen läßt“, so ist das allerdings bei Karl May ganz anders: trotz ähnlicher Grundidee bleibt hier kein Rätsel zu lösen, die Konflikte lösen sich restlos und mit Befriedigung legt der Leser die Erzählung aus der Hand. Genau so, wie er es beim Lesen des Vorbilds für den Hamlet tun würde. In diesem Vorbild Shakespeares nämlich beruft Hamlet die Volksversammlung, trägt die Geschehnisse vor und fragt, ob er recht gehandelt habe; nach selbstverständlicher Bejahung dieser Frage tritt er die Regierung an – und regiert glücklich und zufrieden. Man kann nicht behaupten, daß diese Lösung dramatisch ist und man kann nur bewundern, was Shakespeare aus solchem Vorbild gemacht hat. Aber ebenso muß man zugeben, daß im Rahmen der Geschichte der Blutrache das Vorbild echterer Züge aufweist, als das Drama mit seinen seelischen Konflikten und seiner tragischen Lösung. Karl May führt die Blutrache in seinen modernen Reiseerzählungen [266] dem wirklichen Leben und den Instinkten der von ihm geschilderten Völker gemäß korrekt durch; daß die Erzählungen aber doch zumeist harmonisch und unser Empfinden befriedigend ausklingen, hängt mit der wunderbaren Verschlingung zusammen, die Karl May ihnen mit der Lehre Christi zu geben vermag. „Die Rache ist mein!“ Christi Lehre siegt über Heidentum und Islam – *Maria sopra Minerva*. Christus über Mohammed.



## Kunst und Verbrechen

Von Ministerialdirektor Dr. Erich Wulfen<sup>8</sup>

Die neuere Psychologie bemüht sich, die Strebungen und Gebilde des menschlichen Seelenlebens, die uns oft so problematisch, ja unlösbar rätselhaft erscheinen, unserm Verständnis näher zu bringen, und zwar dadurch, daß sie diese einmal auf ihre einfachen, natürlichen, ursprünglichsten Bestandteile zurückführt, und daß sie sodann zeigt, wie und weshalb jene oft wundersamen Verknüpfungen, Verschmelzungen, Ergänzungen, Verdrängungen der seelischen Einzelstrebungen zustandekommen, die zu neuen, aus sich selbst schöpferischen Komplexen führen, in denen das Seelenleben spielt.

**[268]** So haben die Vertreter der Psychoanalyse, tatsächlich einer Analysierung der Psyche, der Seele, nicht ohne oft starke Uebertreibung, aber doch mit einem wissenschaftlichen Kern, den sexuellen Unterton miterklingen lassen, in dem unser vielleicht gesamtes, zumal unser unterbewußtes Gefühls- und Vorstellungsleben schwingt.

So ist schon früher darauf hingewiesen worden, daß im Religiösen erotische Energien mitschwingen. Im Religiösen und im Sexuellen finden sich die Gefühle der Liebe und der Abhängigkeit; die Liebe kann auf beiden Gebieten eine mystische und transzendente sein; beide haben einen „unendlichen“ Gegenstand, können zu unwiderstehlicher Macht anwachsen, alle Gegenmotive überwinden, können in eine Schwärmerei ohne realen Vorstellungsinhalt übergehen. Aus dieser mehrfachen Uebereinstimmung beider Schwärmereien erklärt es sich, daß bei starken Intensitätsgraden die eine für die andere abwechselnd eintreten kann oder daß eine neben der andern auftaucht, da – dies ist das psychologische Gesetz – jede starke Hebung eines Elementes im Seelenleben die Umgebung mithebt.

Wir wissen weiter, daß im Erotischen die stärksten und besten Wurzeln aller Künste und auch des Kunstschaffens liegen. Der Tanz wurde die Liebessprache des bewegten Leibes. Die Musik begleitet vom Tamtam der rohen Völker bis zu Wagners „Tristan und Isolde“ die Liebesbrunst bis zur Liebesleidenschaft. Die Dichtkunst war und ist im wesentlichen Liebeskunst.

Der Malerei und Skulptur höchster Gegenstand ist **[269]** der menschliche Körper. Alle ästhetische Formenschönheit wird immer den Zusammenhang mit dem Sinnlichen bewahren. Das ästhetische Lustgefühl des Beschauers wie das ätherische Schaffen des Künstlers werden von sexuellen Energien, mehr oder minder bewußt, gespeist.

Mit diesen Beispielen des Religiösen und Aesthetischen wären einige der feinsten seelischen Verknüpfungen und Verschmelzungen angedeutet.

Aehnliche Verbindungen, Ergänzungen und wechselseitige Verdrängungen des Psychischen finden sich nun im Bereich des Künstlerischen und des Kriminellen da, wo sie sich berühren, und auch dort, wo sie sich nicht zu berühren scheinen. Sie geben über das Entstehen und Werden der beiderseitigen Werke und Taten einen überraschenden Aufschluß, der darüber hinaus bei der Beurteilung des rein Menschlichen einen wertvollen letzten Ausschlag zu bieten vermag.

Die neuere Kriminalpsychologie stellt in Abrede, daß es besondere, ausdrückliche verbrecherische Strebungen gibt, welche die Natur der Menschenseele eingepflanzt hätte. Wenn sich seelische Strebungen verbrecherisch im Sinne der Strafgesetze auswirken, so handelt es sich um Instinkte, Triebe oder Eigenschaften – Selbsterhaltungstrieb, Zerstörungstrieb usw. –, die unter günstigeren Umständen oder in geringerer Stärke eine für den Menschen lebensnotwendige, wohlthätige, soziale Betätigung finden.

Es gibt eine wichtige Unterart des menschlichen Selbsterhaltungstriebes, dieses Urtriebs: es ist der Verheimlichungstrieb, den die Natur dem Menschen auf seinen Lebensweg mitgeben mußte. Schon **[270]** im primitiven Lebenskampf mußte der Mensch ihm fehlende Kraft durch Vorsicht und List ersetzen, er mußte das Wild, das Raubtier und seinen Feind beschleichen. Seine verschiedenartigen Begierden,

---

<sup>8</sup> Wulfens Ausführungen entstammen einem Vortrag, den er (1924) zuerst in der „Literarischen Gesellschaft“ zu Dresden und hierauf mehrfach auswärts gehalten hat. Bekanntlich hat sich Erich Wulfen auch viel mit Karl May befaßt. In seinem Roman „Der Mann mit den sieben Masken“ findet man unsern Dichter mehrfach erwähnt, und in einem andern, „Die Kraft des Michael Argobast“, schildert er ein Menschenschicksal, das dem Karl Mays verwandt ist, ähnlich wie auch das des Jean Valjean in Victor Hugos „Les Misérables“. Im obigen Beitrag ist zwar den Name Mays nicht genannt, doch kann jeder Jahrbuchleser die entsprechenden Schlußfolgerungen mit leichter Mühe ziehen. Der Herausgeber.

Absichten, Bewegungen mußte er dem Gegner verbergen, verheimlichen, er mußte sich schon früh verstellen lernen. Schon beim Tier hat die Natur den Verstellungsinstinkt zweckmäßig vorgebildet. Ebenso liefert die Psychologie des Kindes den Nachweis, daß es einen eingeborenen, von Generation zu Generation vererbten Verstellungsinstinkt gibt. Eine starke Trägerin des Verstellungsinstinktes ist auch die grade beim Kind so lebhaft Phantasie. Die Ausschweifungen der kindlichen Phantasie spotten bekanntlich oft jeder Beschreibung.

Das beliebte Märchenerzählen z. B. wiegt das Kind leicht in eine phantastische Welt, in der es sich dann auch bei andern, realeren Gelegenheiten zu bewegen liebt. Das Märchen macht dem Kind begreiflich, daß es eine Welt des Scheins, der Unwirklichkeit gibt, die unmittelbar und mittelbar in das Reich der Unwahrheit, der Lüge hinüberleitet.

Der 7jährige Goethe erzählte seinen Mitgespielen das Märchen „Der neue Amadis“. Dabei berichtete er auf Wunsch seiner kleinen Zuhörer in eigener Person, als ob ihm selbst alle diese wunderlichen Dinge begegnet seien. Ueber die moralische Bedeutung dieses „Fabulierens“ sagt er im 2. Buch von „Dichtung und Wahrheit“ folgendes: „Wenn ich nicht nach und nach, meinem Naturell gemäß, diese Luftgestalten und Windbeuteleien zu kunstmäßigen Darstellungen hätte verarbeiten lernen, so wären solche [271] aufschneiderischen Anfänge gewiß nicht ohne Folgen für mich geblieben.“ Hier finden wir also von einem Dichter selbst eine psychologische Verknüpfung angedeutet, die von der Vorgebung, von der Fiktion, von der lustbetonten Verstellung, gewissermaßen vom Schwindel, zur Dichtung und zum Dichter hinüberführt.

Jeder Mensch kann Andeutungen an sich selbst erfahren. Man braucht, um im Kreise von Bekannten und Freunden zu glänzen, die Ergebnisse seiner Jagden, seine Erfolge und Erlebnisse auf Reisen nur einmal etwas ausgeschmückt zu haben und der eitle Poet in uns – ein Dichter steckt heimlich in jedem Menschen! – wird sich verleitet fühlen, sie bei wiederholtem Erzählen immer weiter auszumalen. Schließlich kommt ein Zeitpunkt, da man nicht mehr recht weiß, in wie weit man das Erlebnis ausschmückte. Wer einen ganz frei erfundenen Vorgang mit großer Lebhaftigkeit immer wieder berichtet, kann sich schließlich – bei der Trüglichkeit des menschlichen Gedächtnisses – einbilden, er habe den Vorfall wirklich erlebt und nicht frei erfunden. Oder man behauptet im Eifer einer Auseinandersetzung übereilt und fast gutgläubig Dinge, die man danach bei ruhiger Ueberlegung nicht aufrecht erhalten kann. Da sieht man, wie der sogenannte gute Glaube durch den lebhaften oder erregten Affekt hervorgerufen und getragen werden kann. In solchen Fällen ragen auch wir Alltagsmenschen psychologisch in die Geistesverfassung wie des Hochstaplers so des Dichters hinein. Das Gedächtnis für die Wirklichkeit wurde durch den Dichter in uns getrübt.

[272] Es besteht eine psychologische Verwandtschaft zwischen dem dichterischen Vermögen und der hochstaplerischen Veranlagung. Der wirkliche Dichter steht dem Menschen und der Welt an sich fremd gegenüber, aber sein Geist und seine Seele ringen darum, sie zu begreifen, zu erschließen, zu erklären. Die Natur gab ihm die Fähigkeit mit, sich in die Menschen aller Art einzufühlen und scheinbar unverständliche Ereignisse auszudeuten. Behilflich dabei ist ihm seine Phantasie, die ihm tastend neue Pfade zeigt und Abbilder der Menschen und Nachbildungen von Begebenheiten vorzaubert. Die Dichtung ist Nachahmung und Vorgebung. Er kann sich nicht immer an das Reale, an das, was schon einmal geschehen ist, halten, er muß tausend Möglichkeiten und scheinbare Unmöglichkeiten aufsuchen, entwerfen und darstellen. Nur auf diesem Weg kommt er dem großen Geheimnis von Seele und Welt näher. Und diese phantastischen tausend Möglichkeiten und Unmöglichkeiten sind es, die ihn in seiner Dichtung seitwärts der Wirklichkeit führen, ähnlich – es wird sich zeigen – wie den Hochstapler seine Phantasien und Illusionen seitwärts im Leben. In der höheren Aufgabe des Poeten liegt es, die Charaktere der Menschen, die ihm zum Vorbild dienen, und die Begebenheiten, die er darstellen will, nach seinem inneren Plan zu verändern, abzuwandeln, umzugestalten. Dichten heißt: Ereignisse und Gestalten verdichten. So wird Goethes schon erwähntes Wort, das er in „Dichtung und Wahrheit“ über sich selber als kindlichen Märchenerzähler ausspricht, vollkommen beglaubigt, zumal wenn er hinzufügt: „Betrachtet [273] man das Getriebe („Luftgestalten und Windbeuteleien“ nennt er es kurz vorher), so möchte man in ihm diejenige Anmaßung erkennen, womit der Dichter selbst das Unwahrscheinlichste gebieterisch ausspricht und von einem jeden fordert, er solle dasjenige für wirklich erkennen, was ihm, dem Erfinder, auf irgend eine Weise als wahr erscheinen konnte. Und ähnlich suggestiv zwingt der Betrüger seiner Umgebung den Glauben an den erdichteten Sachverhalt – oft faszinierend – auf.

Noch ganz andere psychologische Verbindungslinien eröffnen sich. Da ist ein tiefster Untergrund ihrer Gläubigkeit an ihre eigene imaginäre Darstellung: die innerste Sehnsucht. Wie der Dichter, lebt der Hochstapler beim Schwindeln in einer andern Welt, die im Gegensatz zu der rauhen Wirklichkeit seines eigentlichen nüchternen Daseins steht. Sie sind beide Phantasten und zaubern sich mit Hilfe ihrer Phantasie diese schöne Welt des Scheins hervor. Dichter und Hochstapler sind Illusionisten. Was wäre der Mensch, was die Menschheit ohne Illusionen? Und haben sich nicht viele Illusionen, in denen die Menschheit aus innerer Sehnsucht sich wiegt, religiöse und philosophische, moralische und politische, als Scheinwelten erwiesen, wie nicht unähnlich der Hochstapler sie zu schaffen versucht? Er flüchtet so gern in diese schönen, für ihn besseren Welten, eine Sehnsucht treibt ihn immer wieder in sie zurück, deshalb wird er in oft so naiver Weise immer wieder straffällig.

Da ist weiter, wie beim Aufschneider, beim Jäger, beim Sportsmann, so beim Dichter wie beim Betrüger **[274]** diese Freude an der erdichteten Darstellung, diese „Lust am Fabulieren“, mit der sich nach bekannten psychologischen Gesetzen meist auch die mehr oder minder ausgedehnte Fähigkeit dazu verbindet. Für den Poeten wie für den Schwindler kann dieses „Erdichten“ schließlich zum lustbetonten Bedürfnis werden, das sich in pathologischen Fällen – beim Dichter in der fast zwanghaften, unaufhaltsamen Produktivität – gradezu zur Triebhaftigkeit zu steigern vermag. Und dabei beiderseits dieser Glaube an das eigne Werk, diese Verwischung der Grenzlinien zur Wirklichkeit, dieses seltsame Fürwahrhalten der fingierten Darstellung!

Und der Psychologie des Märchens, die wir schon streiften, dürfen wir uns nochmals erinnern. Heute wie je gibt es Menschen, die ein Doppelleben führen; eines in der wirklichen Welt als Schneiderin, Köchin, Schreiber, Anstreicher, mit Hilfe ihrer Phantasie – als heimliche Märchendichterinnen und -dichter – noch ein zweites als Prinzessin, Gräfin, Baron, hoher Beamter oder Militär, als Erfinder, Entdecker, als hochbegnadeter Künstler. Viele Menschen bauen sich noch als Erwachsene eine erträumte Märchenwelt auf, in die sie aus ihrem armseligen Dasein flüchten. Aehnliches tun Poet und Hochstapler. Junge und Erwachsene sieht man am hellen Tag auf der Straße, der Außenwelt wie abgekehrt, verklärt, lächelnd, mit sich selbst sprechend wandeln. Sie spinnen im Innersten irgend einen lustbetonten Vorgang mit höchster Lebhaftigkeit aus – wie der Poet und Hochstapler. Der eine hat im Geist das große Los gewonnen und malt sich die Verwendung der **[275]** Billionen aus. Die kleine Näherin sieht sich als gnädige Frau, Baronin, Gräfin. Der junge Beamte ist Minister geworden und renkt den Staat, der aus den Fugen ging, wieder ein. Das sind die uns allen bekannten Tagesträume, poetische Gespinste des Alltagsmenschen, Vorschule der Poeten und Schwindler. Eine gleiche Verzückerung, Ekstase und Ueberzeugungstreue!

Neben der Sehnsucht macht sich ein Widerspruch, ein Protest bemerkbar. Poet und Schelm protestieren gegen die unvollkommene Wirklichkeit, gegen die ungleiche Verteilung der Güter des Lebens. Die Tat des falschen Hauptmanns von Köpenick, dieses Schelms in Uniform, war ein flammender Protest gegen die Behandlung der Vorbestraften. Alle großen Dichtungen sind Proteste gegen eine veraltete Norm.

Das Gedicht „Der Schulgenosse“ von Gottfried Keller zeichnet die vergleichenden Linien zwischen Poet und Schelm in gradezu klassischer Weise:

Wohin hat dich dein guter Stern gezogen,  
O Schulgenosß' aus ersten Knabenjahren?  
Wieweit sind auseinander wie gefahren,  
In unsrem Schiffelein auf des Lebens Wogen!  
Wenn wir die Untersten der Klasse waren,  
Wie haben wir treuherzig uns betrogen,  
Erfinderisch und schwärm'risch uns belogen  
Von Aventuren, Liebschaft und Gefahren! –  
Da seh ich just beim Scheine der Laterne,  
Wie mir gebückt, zerlumpt, ein Vagabund  
Mit einem Häscher scheu vorübergeht!  
So also wendeten sich unsre Sterne?  
Und so hat es gewuchert, unser Pfund?  
Du bist ein Schelm geworden – ich Poet!

[276] Gerade Gottfried Keller konnte in diesem Gedicht ein Selbstbekenntnis ablegen und das psychologische Gesetz finden. Wie er in seinem Werk „Der grüne Heinrich“ berichtet, kannte er den Zusammenhang und die Verwandtschaft von Lüge und Dichtung sehr genau. In dem genannten Roman spricht der Knabe Heinrich Lee beim Spielen einige unanständige Worte vor sich hin, deren Sinn ihm selbst unbekannt ist. Zur Rede gestellt, von wem er diese Worte gehört habe, nennt er, „einen Augenblick nachsinnend“, einige ältere Schulkameraden, mit denen er kaum gesprochen hatte. Befragt, wo er die Worte von ihnen vernommen habe, ist er gleich wieder im Zug, beschreibt die Art, wie die Knaben ihn angeblich zu einem Spaziergang ins Brüderleinsholz verführt haben, genau den Weg, den er nur vom flüchtigen Hörensagen kennt. Jedes Wort in seiner Lügenerzählung stellt zur rechten Zeit sich ein. Noch nie hatte man in der Schule eine solche Beredsamkeit an Heinrich bemerkt. Er spricht so überzeugend, daß die Lehrer ihm glauben, die älteren unschuldigen Schüler werden streng bestraft. Bei Heinrich zeigt sich nicht die geringste Reue. „Er fühlte eher noch eine Befriedigung in sich, daß die poetische Gerechtigkeit seine Erzählung so schön und sichtbarlich abrundete, daß etwas Auffallendes geschah, gehandelt und gelitten wurde und das infolge seines schöpferischen Wortes. Schwindler und Dichter in einer Person!

Immer neue psychologische Verbindungslinien spinnen sich vom Hochstapler zur Kunst hinüber, heraufgewachsen aus dem Seelenleben des normalen [277] Menschen. Die meisten Menschen haben Bedürfnis und auch Anlaß, vor der Welt anders zu erscheinen als sie sind. Hier regt sich der natürliche Verstellungsinstinkt. Ein Gesetz des Scheins regiert Leben und Welt. Es ist hierfür sogar eine gewisse Notwendigkeit gegeben. Wenn sich jeder ohne weiteres jedem als der offenbaren würde, der er in Wirklichkeit ist, so könnte er dadurch sich – nebst seinen mitoffenbarten Schwächen – leicht bloßstellen, er würde Schaden leiden, müßte sich Vorteile entgehen lassen, kurz, er würde im Leben schwer vorwärts kommen. So haben wir kraft unsres angeborenen Verstellungsinstinktes alle in Wandel und Handel das Bedürfnis, uns in irgend welcher Richtung zu verhüllen. Es gibt kein bedingungsloses Recht auf Wahrheit. Seit Jahrtausenden in Geschichte und Welt immer Masken, immer Gestalten, die vorgegeben werden. Fürsten und Priester, der Staatsmann, Soldat und Beamte, der Arzt und Gelehrte, der Kaufmann und Künstler, alle geben sie etwas vor, was sie in Wirklichkeit nicht sind.

Es gibt Menschen, die mit der Verstellung zugleich eine besondere Befähigung zur Nachahmung verbinden. Auch der menschliche Nachahmungstrieb geht auf einen Urtrieb zurück, schon beim Tiere vorgebildet und beim Kinde angeboren vorhanden. Alles Erziehungsergebnis beruht auf Nachahmung. Alle Kultur geht auf Nachahmung zurück. Der Dichter ist ein Imitator der Natur, der Menschen, der Begebenheiten des Lebens.

Aus diesem allgemeinen menschlichen Nachahmungstrieb hebt sich nun bei einzelnen Individuen, deren [278] Maskenfähigkeit schon betont wurde, sozusagen eine Darstellungsgabe hervor, die sich zunächst z. B. erfolgreich des Formensinns in Mode, Kleidung und Auftreten bemächtigt. Es gibt eine allgemeine menschliche Gabe: zu scheinen, sich darzustellen, aus Verstellungsinstinkt und Nachahmungstrieb heraus geboren.

Ein Teil unsrer Umgangsformen hat theatralische Bedeutung. Wer kennt sie nicht, die theatralischen Menschen, die sich erfolgreich zu den Komödianten des Lebens entwickeln können!

Hier stoßen wir nächst dem Dichter auf einen anderen Künstler, auf den Schauspieler: auch er verstellt sich und ahmt nach. Verstellung und Nachahmung, sublimiert, vergeistigt, ergeben so die Schauspielkunst. Nicht weit davon steht der Hochstapler, der ohne eine gewisse darstellerische Gabe gar nicht auskommen kann. Auch er vermag sich, wie der Schauspieler, wie manche Medien, mit Hilfe der Autosuggestion selbst in Szene zu setzen. Man kennt schier unglaubliche Beispiele. Da ist das täuschende gefällige Mienenspiel, das offene ehrliche schwärmerische Auge, die bestrickende Liebenswürdigkeit, die wohl lautende Sprache, die gewandten Bewegungen, das ganze Auftreten mit seiner bestechenden, oft faszinierenden Sicherheit, die geschmackvolle Kleidung, zuweilen sogar Kostüm in Gestalt von Uniform, Diplomatenrock mit Orden und Sternen, Priestergewand usw., wie beim Schauspieler. Dazu noch der individuelle Reiz der Persönlichkeit, der den Erfolg sichert. Auf disponierte Gemüter wird eine Suggestion, eine Massensuggestion ausgeübt. Die [279] eigentümliche Mischung des ganzen Wesens der Persönlichkeit aus Wahrem und Unwahrem, die seltsame Vermischung von Sympathischem und Unsympathischem, die Verwebung von Bewunderung und Scheu, die erweckt werden, verleihen wie auf der Bühne den Charakter des Dämonischen, durch

Temperament und Triebhaftigkeit verstärkt. Die fast monomanisch wiederholte, mit übermenschlicher Glaubenskraft vorgetragene fingierte Darstellung brennt sich – wie eine gespielte Virtuosenrolle – den Seelen ihrer Umgebung ein. Und was ihr die außerordentliche Färbung gibt, das Seltsame, Wunderbare, Ueberraschende, Sensationelle, ja selbst Bizarre, gerade das wirkt wie auf der Bühne faszinierend und weckt Interesse und Beifall. Es sind dies gewissermaßen künstlerische Momente im Verbrechen.

Auch Friedrich Nietzsche, der das tiefste kriminelle Problem gern mit seinen Gedanken umwittert, deutet im „Jenseits von Gut und Böse“ negativ etwas Aehnliches an: „Der Verbrecher ist häufig genug seiner Tat nicht gewachsen, er verkleinert und verleumdet sie.“ Und deutlicher: „Die Advokaten eines Verbrechers sind selten Artisten genug, um das schöne Schreckliche der Tat zugunsten ihres Täters zu wenden.“ Also eine Art Aesthetik des Verbrechens! – Die Autosuggestion gibt dem Menschen in Gesicht und Ton der Stimme genau den Ausdruck, der seiner Lage, die er schildern will, entspricht: mild, weich, liebenswürdig, humorvoll, ruhig, traurig, hart, herzerreißend, mit den feinsten Abtönungen und Uebergängen. Er vermag alles. Es geschieht wie bei Hamlets **[280]** Schauspielern: der Ton paßt sich der Gebärde, die Gebärde dem Ton an. Wie der große Mime vergießt der Hochstapler wirkliche Tränen, lacht er von Herzen: alles steht ihm zur rechten Zeit zu Gebote. Es kann die tiefste Rührung erzeugt werden, als käme sie aus dem lautersten Herzen.

Der erfolgreiche Hochstapler muß auch Rhetoriker sein. Wir sahen das schon beim kleinen Heinrich Lee in Gottfried Kellers „Grünem Heinrich“. Ich habe als Staatsanwalt von meinen Hochstaplern, mit denen ich mich gern liebevoll beschäftigte, Darstellungen in einem oft hinreißenden Redefluß zu hören bekommen. Vor allem ihre motorischen Nerven treiben immer ihr Spiel und bedürfen stets der anregenden Tätigkeit. Ein Teil der erdichteten Darstellung kommt auf Rechnung dieses ungeheuren Bewegungsbedürfnisses der Sprachorgane. Die rhetorische Entfaltung enthüllte das grenzenlose Bedürfnis, dem Innern wieder einmal freien Lauf zu lassen und vor mir als einem zu Studienzwecken allerdings besonders andächtigen Zuhörer zu glänzen. Dabei Dankbarkeit, daß es straflos geschehen konnte. Solche Menschen kommen aus dem Hundertsten ins Tausendste, sie sprechen halbe, ganze Stunden lang, ohne sich zu erschöpfen. Wie in der Dichtung oft der Reim, also ein Aeüßerliches, die schönsten Gedanken und glänzendsten Bilder dem Poeten entlockt, so die Beweglichkeit der Sprachwerkzeuge und die Wortbefähigung dem Betrüger die glänzende unwahrhaftige Schilderung mit der hinreißenden Ueberzeugungskraft. Man spürt es, wie er in der Entfaltung seiner gefährlichen natürlichen Gaben schwelgt.

**[281]** Frau Marta Kupfer noch nicht verblaßten Angedenkens, die mit ihren schwindelhaften Berliner Kriegsgründungen einen Rekord auf dem Gebiete des Betrugs geschlagen hat, hatte früher mehrere, angeblich zum Teil aufgeführte Dramen geschrieben. In der Untersuchungshaft schrieb sie ein Filmschauspiel. Sie hatte Verkehr mit Bühnenkünstlern. Hier liegt offenbar ein psychologischer Zusammenhang mit der Befähigung zur Inszenierung der großen Schwindelkomödie. Sie besaß ein gewisses dramatisches und schauspielerisches Talent, das sich so zur Geltung brachte.

Auch Grete Beier wurde bei ihren Taten durch eine gewisse Romantik ihres Fühlens und Denkens begünstigt. Und aus dieser Welt ist ihr ganzer, sehr romantisch angelegter Plan – z. B. die Fälschung des Testaments ihres Bräutigams Preßler, sowie der Feroni-Briefe – hervorgegangen. Es war eine gewissermaßen romantisierende Tätigkeit, die ihr die Ausführung ihrer Untat – die Vergiftung Preßlers – erleichterte. Sie hat zugegeben, die ganze phantastische Feroni-Episode – die Feroni sollte die erste Gattin ihres Bräutigams gewesen sein, die er heimlich in Italien verlassen hatte! – nach einem gelesenen Sensationsroman gestaltet zu haben. Sie hat in ihrem Hauptverbrechen – der Vergiftung Preßlers – einen Roman dramatisiert und darin selbst die Hauptrolle übernommen. Diese dramatisch-theatralische Begabung findet sich in ganz auffälliger Weise auch bei anderen berühmten Giftmischerinnen. Ihrer einige blieben selbst auf dem Schaffot theatralisch, so die Anna Margarete Zwanziger, noch mehr **[282]** die Margarete Gottfried, die nach dem Zeitbericht bei der Hinrichtung, um ihre Waden zu heben, zwei Paar Strümpfe übereinander zog und ihr Gewand beim Besteigen des Schaffots gefallsüchtig hob. Grete Beiers Todesgang, dem ich beiwohnte, war auch theatralisch, im besseren Sinne.

Beim Giftmord bekundet sich oft eine mimisch-dramatische Verstellungskunst. Das Verabreichen des Giftes mit freundlichem, heulerischem Gesicht, das heimliche spannende Abwarten des Erfolgs, die heuchlerische zärtliche Pflege des Erkrankten, die Heuchelei des Schmerzes und der Trauer, alle diese

komödienhaften Momente setzen in gewissem Sinn dramatische Begabung voraus oder locken sie hervor.

Der Giftmord kann wie der Betrug Ersatzwert eines zur Auslösung, eines zur Darstellung drängenden mimischen Talents sein. Die Kriminalgeschichte liefert den Beweis in zahlreichen Beispielen. Auch in dem vom Volk so seltsam verklärten Märtyrertum mancher Giftverbrecherinnen – auch z. B. bei Grete Beier – kommt das Scheinhafte, Schauspielerische ihrer Natur mit zur Geltung. Einige große Giftmischerinnen der früheren Jahrhunderte wurden wegen ihrer Wohltätigkeit vom Volk geradezu als Heilige verehrt.

Auch sonstige Verwandtschaft gewisser Seelenzustände. Die triebartigen, zuweilen fast traumhaften Eingebungen beim Dichter wie beim Verbrecher. Von „Werthers Leiden“ sagt Goethe selbst, „daß er dieses Werklein ziemlich unbewußt, einem Nachtwandler ähnlich geschrieben hatte“. Die hauptsächlichsten Gedanken zum Gedicht „Prometheus“ [283] kamen ihm gewissenmaßen im Schlafe. Er erwähnt, daß die Natur dergleichen größere und kleinere Werke unaufgefordert in ihm hervorbrachte. Einige Male, so erzählt er, begegnete es ihm, daß das Schnarren und Spritzen der Feder ihn aus seinem nachtwandlerischen Dichten aufweckte, ihn zerstreute und ein kleines Produkt in der Geburt erstickte. 1780 schreibt er: „Der Mensch ist doch wie ein Nachtgänger, er steigt die gefährlichsten Kanten im Schlafe.“ Eine ähnliche nachtwandlerische, traumhafte Benommenheit findet sich zuweilen beim Verbrecher. Die intensivste Befassung der innersten Gefühls- und Vorstellungswelt mit der Ausführung der Tat – des Werkes – wird vom Künstler und Verbrecher erreicht, sie schließt die Sinne vor der Außenwelt zu. Beispiel: Shakespeares Macbeth in seinen Monologen, vor und nach der Tat. Aehnlich sagt der Hochstapler Georges Manolesku in seinen Memoiren, sehr fesselnd, weil glaubhaft: er sei die Hoteltreppen und Gänge, wenn er aus den Fremdenzimmern Juwelen stehlen wollte, in traumartiger Benommenheit hingegangen. Und mit den kriminellen Eingebungen hat es psychologisch eine ähnliche Bewandnis wie mit den dichterischen. Sie steigen oft und am kräftigsten spontan aus dem Unbewußten herauf.

Der Dichter, der Künstler kann durch sein Schaffen, im Gebären und Ausgestalten der Idee, beim Schaffensakt selbst, in der Vorausnahme des erwarteten, später im Genuß des wirklichen Erfolgs in einen Rauschzustand versetzt werden, der letzte Hemmungen seiner Begabung löst und neue schöpferische [284] Kräfte frei macht: eine Erhöhung, eine Ekstase aller Fähigkeiten! Ein ähnlicher Rauschzustand als Nervenereignis kann den großen Verbrecher – Shakespeares Richard III. – auf der Höhe seiner Kräfteentfaltung erfassen und sie gerade erst mit hervorlocken, was für die Genesis seiner Untaten und ihre Beurteilung von Bedeutung wird. Verwandt ist damit der sogenannte Bluttausch, wie er beim Mordlustigen und Gewohnheitsmörder, bei Despoten und Revolutionsmännern und auch Revolutionsweibern zum Ausbruch zu kommen pflegt.

Die psychologische Verwandtschaft des Hochstaplers mit Dichter und Darsteller hat ihren Niederschlag in der Weltliteratur gefunden. Man denke an Homers Heldengedicht von dem listenersinnenden, erfindungsreichen Odysseus. Da ihn ein Orakel vor Beteiligung an dem Zug nach Troja gewarnt hatte, stellte er sich vor der Abfahrt wahnsinnig; aber Palamedes entlarvte den Simulanten. Odysseus war der Blinder des einäugigen Riesen Polyphem, dem gegenüber er sich schlauerweise den Namen „Niemand“ beigelegt hatte, so daß der Zyklop seinen zu Hilfe eilenden Riesengenossen im höchsten Schmerz nur zurufen konnte: „N i e m a n d hat mir die Augen geblendet!“ Als Held von nimmer verblühender Jugend und Meister im Erzählen von ausgeschmückten Abenteuern und Schicksalen steht Odysseus vor der Königstochter Nausikaa, Liebeshoffnungen in ihr erweckend, und als wahnsinniger Bettler im Kreise der dreisten Freier seiner treuen Gemahlin Penelope. Odysseus war ein griechischer Nationalheld. Die Griechen hatten an dem Erfindungsreichen, an dem [285] Listensinnenden eine geradezu völkische Freude: die Eigenschaften waren dem griechischen Volkscharakter selber eigentümlich. Das Volk liebte diesen Weltensieger, diesen Abenteurer, den großen Verwandlungskünstler mit Verstellung und Verkleidung.

Auch die germanische Dichtung hat Freude an der großen Täuschung. Da ist die gegenseitige Ueberlistung der Riesen und Zwerge und Vertragsbruch, Siegfrieds unsichtbar machende Tarnkappe.

So finden wir im nüchternen Leben wie in der Dichtung ein Reich des schönen Scheins, in das wir Menschen, in das ganze Völker sich – künstlerisch, dichterisch – flüchten. Dem Menschen ist gegeben, nicht nur zu sein, auch zu scheinen. Er trägt eine ewige Sehnsucht in sich zu scheinen, anders und mehr zu scheinen, als er in seiner Armseligkeit zu sein vermag, selbst über das Grab hinaus in einer transzendenten Welt sehnt er sich zu scheinen. Und in Dichtung und Schauspielkunst ein irdischer Abglanz dieser ewigen Sehnsucht zu scheinen. Um einige Farbentöne schattiert die innerste Sehnsucht des Betrügers.

Auch im deutschen Volksmärchen findet sich dieser poetische Niederschlag. Betrüger und Gauner werden gefeiert und verspottet. Der Müllerssohn Hansjörge, der sich durch seinen Helfershelfer, den gestiefelten Kater, als den Grafen von Karabas ausgeben läßt und so die schöne Königstochter gewinnt, ist der Typus eines Hochstaplers. Und Reinecke Fuchs, den das volkstümliche Tierepos und Goethes Nachbildung verherrlicht, ist ein Betrüger und Gauner von Meisterschaft, den seinem Lügenstrom schließlich selbst keinen Einhalt mehr zu gebieten vermag.

**[286]** Die volkstümliche Lust am Schwindeln kommt auch in den dem Volksmärchen nachgebildeten wunderbaren Reisen und Abenteuern des Freiherrn von Münchhausen zu gewissermaßen klassischem Ausdruck. Die Lust am Fabulieren erfüllt auch diesen Helden, der sein an der Kirchturmspitze am Halfter aufgehängtes Pferd herabschießt, der auf halbem Roß reitet und auf Kanonenkugeln fliegt. Diese sprichwörtlich gewordenen Münchhausiaden finden sich zum Teil schon in älteren deutschen Volksbüchern. Man kann die „Deutsche Lügendichtung“ bis auf Münchhausen herauf genau verfolgen. Diese Dichtungsart verdankt ihre Entstehung geradezu der völkischen Freude am Schwindeln. Es kommt in ihr darauf an, so toll und faszinierend wie möglich zu schwindeln, so daß der verwirrte Leser an die Lügen glaubt und sich selber der Geistesverfassung des Schwindlers nähert.

Aus der neueren Literatur wären Alphonse Daudets „Wunderbare Abenteuer des Herrn Tartarin aus Tarascon“ zu erwähnen. Dieser Tartarin hat seine Vaterstadt nie verlassen, aber er lebt in seiner Phantasie nur in Jagd- und Kriegsgeschichten und hat zahlreiche Reisebeschreibungen immer wieder gelesen. So malt er sich das Leben in Shanghai, wo er beinahe einmal eine Anstellung erhalten hätte, mit solcher Lebhaftigkeit aus, daß er schließlich selbst glaubt, er sei in Shanghai gewesen, und einen angeblich miterlebten Angriff der Tartaren mit großer Ausführlichkeit und Begeisterung immer wieder selbstüberzeugt erzählt. In Verspottung des Südfranzosen sagt der französische Autor: „Es gibt **[287]** keine Lügner im Süden – weder in Marseille noch in Nimes, weder in Toulouse noch in Tarascon. Der Südländer lügt nicht – er irrt sich nur. Er sagt nicht immer die Wahrheit, aber er glaubt doch immer, daß er sie sagt.“ Diese phantastische Selbsttäuschung wird also geographisch erklärt und schließlich heißt es: „Sie ist eine ganz merkwürdige Naturerscheinung ... der tarasconische Typus ist im Grunde genommen nichts als der französische Charakter in vergrößertem Maßstab.“

In ähnlicher Weise stellt Henrik Ibsen seinen Helden Peer Gynt als aus nordisch-phantastischem Boden herauswachsend dar. Peer Gynt ist die neueste umfassende Dichtung vom unbändigen Phantasten und seinen Schicksalen. Seiner Heimat erscheint er als arbeitsscheuer, verlogener, großprahlerischer Bursche: Ursache ist seine überwuchernde Phantasie. Vertrieben, will er im Ausland König oder Kaiser werden. Seine Phantasie verführt ihn ins Ungeheuerliche, ins Absurde; er will die Sahara in ein Meer verwandeln. Er wählt gewissenlose Mittel, wandelt den Weg zum vollkommenen Egoisten und scheitert mit allen hochfliegenden Plänen. Ibsen zeigt, wohin ein Uebermaß an Phantasie den Menschen führt, wenn es sich nicht, wie beim Dichter und Künstler, in ein Kunstwerk zu entladen vermag, sein reales Empfinden, Denken und Handeln beeinflusst. Die vergleichenden Linien zur Psychologie des Hochstaplers sind auffällig und von hohem Interesse. Auch Peer Gynt, wie so mancher andere, ein „Märtyrer“ seiner Phantasie oder vielleicht – wie mancher Betrüger – ein larvierter Poet mit weitem Gewissen. **[288]** In so manchem Menschen steckt ein „heimlicher Dichter“, der in der Entwicklung gehemmt wird. Er hat größte Phantasie und Ideen, er scheitert nur an Technik und Formgebung.

In der dramatischen Literatur ist ein Meister als Verwandlungskünstler Shakespeares Richard III., der sich selbst den Monolog spricht:

Kann ich doch lächeln und im Lächeln morden  
Und rufen: schön! zu dem, was tief mich kränkt.  
Die Wangen netzen mit erzwungenen Tränen  
Und mein Gesicht zu jedem Anlaß passen.  
Ich will mehr Schiffer als die Nix' ersäufen,  
Mehr Gaffer töten als der Basilisk;  
Ich will den Redner gut wie Nestor spielen,  
Verschmitzter täuschen als Ulyß gekonnt  
Und, Sinon gleich, ein zweites Troja nehmen.

Ich leihe Farben dem Chamäleon,  
Verwandle mehr als Proteus mich und nehme  
Den mörderischen Machiawell in Lehr!

Richard Gloster zählt selbstgefällig seine Verwandlungskünste auf. Und als Prinzessin Anna, deren Vater und Gatten er ermordete, auf offener Straße an der Leiche ihres jugendlichen Gemahls wehklagt, da wirbt der grandiose Bösewicht Richard heuchlerisch um ihre Liebe und wird – nicht abgewiesen. In seiner Liebeswerbung weiß er alle Töne anzuschlagen: glühende Leidenschaft, Sinnlichkeit, Schmeichelei, Schmerz, Reue, Treuherzigkeit, Witz und Brutalität, so daß durch die dämonische Mischung aller dieser Aeußerungen Prinzessin Anna in ihrem Urteil über ihn verwirrt wird. Wenn er begreiflich und glaubhaft gespielt wird, wie Friedrich Mitterwurzer **[289]** ihn spielte, von dem seine Partnerin Alice Politz als Prinzessin Anna den Eindruck empfing: „Bei ihm verstand man Anna – er war die Schlange, der die Unselige bannte wie ein Vöglein. Mir selbst wurde es heiß und kalt, und ich zitterte am ganzen Körper, mein Gesicht war mit roten Flecken bedeckt – ich war wie im Fieber.“

Und Friedrich Schiller – hat er nicht in zwei dramatischen Entwürfen die Psychologie des großen Betrügers geschildert? Zuerst im falschen Demetrius, der im guten Glauben an seine fürstliche Abkunft die ihm angetragene politische Mission übernimmt und, als er auf der Höhe seiner Macht und seines Glücks erfährt, daß andere ihn über seine Herkunft täuschten, nunmehr beschließt, die Täuschung wissentlich aufrechtzuerhalten, und die einmal übernommene Rolle bis zum tiefen Fall durchführt. Das Motiv des Betrügers mit der höchsten Tragik. Dann deutlicher vielleicht noch im Fragment „Warbeck“. Es sollte ganz so aussehen, daß der Betrug diesem Usurpator nur den Platz einräumte, zu dem die Natur selbst ihn nach seinen äußeren und inneren Gaben bestimmt zu haben schien. Wollte da Schiller nicht einen dem Hochstapler verwandten Charakter verherrlichen?

Auch andere Künste grenzen in ihrem Tasten, in ihren Phantasien an das Unechte, an den Schwindel gelegentlich an. Vielleicht kann man sagen: wer überhaupt Innerstes in der Darstellung veräußerlichen will, wird er nicht bei der Unenthüllbarkeit alles letzten Innersten zuweilen die leichten Pfade des Schwindlers wandeln müssen? Wer darf die Hand **[290]** auf das Herz legen und sagen, er sei ganz echt? Wer ist ganz echt? Goethe wohl immer, im Großen, im Kleinen, im Unbedeutenden. Schiller vielfach nicht – er „schillert“ fast immer: die Echtheit zumal seiner Mädchengestalten gibt er vor. Ist Raffael stets ganz echt in bezug auf Innerlichkeit? Selbst in seinem Meisterwerk: der sixtinischen Madonna? War es etwa Praxiteles?

Man betrachte unter den Malern die Expressionisten, vor allem die vom Impressionismus Uebergelaufenen. Sind sie etwa echt? Verfälschen sie nicht? Und ist etwa Nolde echt? und Kokoschka?

Entsteht gegenwärtig rings um uns nicht etwas, das wir Musik nennen und das doch nicht[s] mehr mit dem gemeinsam hat, was wir bisher – selbst über Richard Strauß hinaus – so nannten, als einzige den Ton als Stoff? Ganz neue künstlerische Fassungen, seelische Spannungen und Lösungen! In diesem Neuen kann man das Unwahre, das Unechte, Gemachte, Fingierte noch ganz deutlich neben dem schon Wahren und Echten hören! So entstehen neue Kunstformen und Kunstgebilde!

Und wie steht es mit den großen Entlehnern? War Shakespeare etwa keiner? Und der große Komponist Georg Friedrich Händel? Sein Biograph Crysander hat nicht weniger als fünf Bände von Kompositionen veröffentlicht, denen Händel tributpflichtig war. Er nahm mit großer Unbedenklichkeit ganze Seiten in seine eigenen Werke hinüber. Um nicht entdeckt zu werden, benutzte er fast ausschließlich Unbekanntes und Ungedrucktes. Und „musikalischer Diebstahl“ galt schon damals, auch in London, als unehrenhaft! Aber **[291]** wie psychologisch wachsen diese Entwendungen aus Händels tiefstem Wesen herauf! Er besaß die große Fähigkeit, allem Umgebenden sich anzupassen, es in sich aufzusaugen. In Italien fand er die Weite des Europäers; die Einbürgerung in England, der Horizont des Inselreiches hoben ihn über die Schranken der Konfession und des Germanismus hinaus: so wurde er welthaft! So paßte er sich auch die fremden Tonschöpfungen skrupellos an. Eine und dieselbe Gabe!

Steht es so fest, daß bei der tiefsten und reifsten Kunst nicht doch ein Hauch Schwindel dabei sein kann? Macht dieser leichte „Schwindel“ nicht gerade sonst gehemmte Kräfte frei? Indem er sie gewissermaßen befiedert, beflügelt?

Es gibt Schauspieler, große, die das Publikum erschüttern, zu Tränen rühren und selber im Innersten kalt bleiben, ja ihren Partner während des ergreifenden Spiels mit Witzen aus dem Text zu bringen suchen. Also



Echtes dicht neben Unechtem!

Wir wissen, daß die große Gelehrsamkeit allein keine neuen wissenschaftlichen und technischen Entdeckungen und Erfindungen hervorruft, daß hierzu vielmehr die Phantasie ihre beflügelte Hilfe leihen muß. Sie trägt die Ideen, Theorien und Hypothesen, die anfänglich phantastisch anmuten, bis sie nach manchen Umwegen und Irrwegen, die der forschende Geist tastend wandelt, zu dem geahnten Ziel leiten. Auf diesen Irrwegen kann uns der Menscheng Geist zuweilen als Schwindler erscheinen, der die Welt der Wirklichkeit verläßt. Ja, gerade das leichte, gugelnde, phantastische Schwindeln in solchem Sinne **[292]** vermag das Ergebnis hervorzulocken. Der große Liebig hat von sich selbst gesagt, daß ihn bei seinen Entdeckungen nicht seine Kenntnisse, sondern seine Eingebung, seine Phantasie geführt haben. Aehnlich das Hypothesenspiel der Gelehrten. Waren alle Religionsstifter, wenn man ihnen ins Herz schauen könnte, ganz echt? Waren es immer unsre größten Philosophen? Etwa der große Kant, als er seine dunkle und unhaltbare These von der doppelten Kausalität aufstellte und zur Begründung der Willensfreiheit einen empirischen, also von den Mitmenschen wahrnehmbaren Charakter des Menschen und einen intellegiblen, außerhalb von Raum und Zeit und außerhalb des Kausalitätsgesetzes stehenden Charakter unterschied? Oder Schopenhauer, als er an Kant anschließend behauptete, daß der Mensch sich seinen intellegiblen Charakter durch eine außerhalb der Zeit gelegene und mit der Schöpfung zusammenfallende Tat selbst gewählt und damit für sein ganzes Leben vorausbestimmt habe? Durften scharfe Köpfe wie Kant und Schopenhauer solche Hypothesen glauben? Haben sie sie wirklich geglaubt? Haben sie nicht etwas – vorgegeben? Haben sie nicht zum mindesten bloße Symbole als wissenschaftliche Wahrheit ausgegeben?

Aber wir müssen noch tiefer in die Psychologie von Kunst und Künstler hinabsteigen.

Friedrich Nietzsche hat gesagt, daß der Dichter „eine Nachbarschaft zum Verbrechen“ hat. Die Tatsachen scheinen ihm Recht zu geben. Das Kunstwerk steigt aus den Urtiefen des Unterbewußten, wo die menschlichen Urtriebe, der maßlose Selbsterhaltungstrieb, **[293]** der heiße Zerstörungsdrang, die kalte Grausamkeit, zum Verbrechen immer bereit, gebändigt liegen, nächtlich herauf. Der Sturm der Leidenschaft, die im Kunstwerk dargestellt werden soll, die Gewalt der nach Ausdruck ringenden genialen Kraft des Schaffenden reißen an diesen bändigenden Fesseln und sprengen sie, so daß Schaffender und Verbrecher unheimlich nebeneinander herschreiten können. Das hierbei wirksame psychologische Gesetz erwähnten wir schon einmal: jede starke Hebung eines Elements im Seelenleben hebt seine Umgebung mit. Auch die Wortableitung scheint einen Hinweis zu geben. Kunst kommt von „Können“, und in alten Sprachen heißt das Verbrechen schlechthin „Tun“, daher die Ableitung: die Tat, das Werk = Verbrechen. „Können“ und „Tun“ aber sind ja fast gleichartige Begriffe. Dichten im Griechischen = tun. Friedrich Nietzsche, der feine Witterer des unbekanntes Seelischen, behauptet von Shakespeare: „Die Kraft zur mächtigsten Realität der genialen Vision ist nicht nur verträglich mit der mächtigsten Kraft zur Tat, zum Ungeheuren der Tat, zum Verbrechen – sie setzt sie geradezu selbst voraus.“ Nietzsche will also damit zum mindesten sagen: Die Kraft des Schaffenden ruht im Untergrund der Seele auf der Kraft zur ungeheuren Tat. Also hier psychologisch ganz deutlich: Können im Sinn der Kunst = Tun im Sinn des Verbrechens. Die psychologische Schlußfolgerung: Die Kraft zur ungeheuren Tat im Schaffenden gebändigt durch Kraft zur genialen Vision. Damit ist viel erklärt. Sofort hilft uns ein anderer großer Geist mit einer weiteren Erklärung. **[294]** Es ist fesselnd, wie die großen Schaffenden ihre eigenen psychologischen Gesetze ahnen. Friedrich Hebbel schreibt in seinen Tagebüchern: „Daß Shakespeare Mörder schuf, bewahrte ihn davor, daß er nicht selbst zum Mörder zu werden brauchte.“ Vergleicht man hierzu Hebbels eigene Dramen – die Nibelungen, Judith, Gyges und sein Ring – in denen er durch Verbrechen, Blut und Sexualität schreitet, so hat man ein wundersames Bekenntnis, das wir jetzt – also nach 70 Jahren – auch wissenschaftlich begründen können. Es ist bezeichnend, daß auch ein Dichter – Ernst Lissauer – sich jüngst ebenfalls mit den Nachtseiten in Hebbels Werken beschäftigt hat. Er zeigt Hebbels leidenschaftliche Herrschsucht und hohe Reizbarkeit auf, die sich aus dunklen Unterströmungen seiner Psyche erklären. Diese finsternen Untergründe gehören zu den zeugenden Kräften, aus deren Spannungen die trotz allen Mängeln gewaltigen Werke Hebbels hervorgingen. Hebbel kannte oder ahnte diese Untermächte in sich. Eben in künstlerischer Gestaltung – wie er das Shakespeare nachsagt – reinigte und reifte, löste und lichtete er diese Gewalten auch in seinem eigenen Innersten. So hat man das psychologische Gesetz: das geniale Schaffen kann sublimiertes, verfeinertes Tun des Ungeheuerlichen sein. Noch etwas andres: geniales Schaffen und Tun des Ungeheuerlichen können sich wechselseitig verdrängen, können abwechselnd füreinander eintreten, womit

sich auch ohne weiteres die bekannten Verirrungen im Privatleben der genialen Naturen erklären. So gelangt man zu dem psychologischen Satz: Gedichte, Dramen, [295] Harmonien und Melodien, Skulpturen, Gemälde, reproduktive schauspielerische, musikalische Leistungen, technische, kommerzielle und soziale Großtaten, heroische Taten können im Seelenleben des Schaffenden an Stelle unterdrückter, verdrängter Verbrechen stehen.

An Beispielen fehlt es nicht.

Wohl am leichtesten läßt sich der Nachweis bei Schiller führen. Es ist auffällig, daß Schillers dramatische Helden vom Räuber Karl Moor bis zum Wilhelm Tell politische Verbrecher und Verbrecherinnen sind. Schon Goethe sagte hierzu: Daß die physische Freiheit Schiller soviel zu Schaffen machte, lag teils in der Natur seines Geistes, teils in seinem glühenden Hasse gegen den tyrannischen Zwang, den er in der Militärakademie hatte leiden müssen. Goethe hat auch darauf hingewiesen, daß Schiller von den Räufern her ein gewisser Sinn für das Grausame – deutlich auch in seinen herrlichsten Balladen (Taucher, Gang nach dem Eisenhammer, Kampf mit dem Drachen, Handschuh, Kraniche des Ibykus) – anlebte, der ihn selbst in seinen schönsten Zeiten nicht ganz verlassen hat.

Vereinzelt spielen diese Züge auch in sein Leben hinüber. 1789 schreibt er an Körner über seine Abneigung gegen Goethe: „Eine sonderbare Mischung von Haß und Liebe ist es, die er in mir erweckt hat, eine Empfindung, die derjenigen nicht ganz unähnlich ist, die Brutus und Cassius gegen Cäsar gehabt haben mögen; ich könnte seinen Geist umbringen und wieder von ganzem Herzen lieben.“

Dann die frühzeitige Verherrlichung des Verbrechens [296] und Verbrechers. Zuerst in der „Kindesmörderin“, hierauf in den „Räufern“. In der Vorrede heißt es bezeichnend: „Vielleicht hat der große Bösewicht keinen so weiten Weg zum großen Rechtschaffenen als der kleine.“ In der Prosaerzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre“ ähnlich: „Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung.“ Da haben wir unser abgeleitetes psychologisches Gesetz, schon Schiller bekannt. Im Verbrechen offenbart sich häufig eine große Kraft, die den Weg zu einem sozialen Ziele durch irgend welche Hindernisse und Ablenkungen nicht fand.

Aehnlich dachte Schiller im Leben. 1787 schreibt er an Körner in bezug auf den Professor Reinhold in Jena: „Reinhold kann nie mein Freund werden ... Er wird sich nie zu kühnen Tugenden oder Verbrechen erheben. Ich kann keines Menschen Freund sein, der nicht die Fähigkeit zu einem von beiden oder zu beiden hat.“

In allen Aufsätzen Schillers über das Tragische, Pathetische, Erhabene fällt auf, daß sie alle um den Gedanken zirkeln: aus welchem Grund uns die in der Tragödie dargestellte Verbrechensverübung Lust bereitet, so daß es zur Erweckung von Furcht und Mitleid kommt. Wir hören abermals den alten Schiller: „Für das Interesse des Dichters ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Maß von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann.“ Gewissermaßen Schillers Leitmotiv.

[297] Weiter sagt er: „Eine teuflische Tat, sobald sie nur Kraft verrät, kann uns ästhetisch gefallen.“ Immer bemäntelt er – unwillkürlich – das Laster mit dem Aesthetischen. Von Schiller selbst, der in zahlreichen Variationen diesen Satz behauptet, daß eine organische, eine geniale Kraft zum großen Verbrechen und zur sozialen Großtat gleich weit habe, von ihm selbst dürfen wir vermuten, daß er damit seiner ganzen Subjektivität nach, ein halb unwillkürliches Bekenntnis ablegte und daß er sich insbesondere bei seinen Räufern dunkel bewußt wurde: seine eigene große, geniale, gewissermaßen zerstörende Kraft – jeder große Dichter ein Zerstörer aller Tafeln – hätte vielleicht einen andern Weg gefunden, wenn sie sich nicht in das Kunstwerk „Die Räuber“ hätte projizieren können. Gerade weil seine Seele – wie Shakespeare – eine gewisse Neigung zu grausamen Phantasien hatte, deshalb war er – wie Shakespeare – so hervorragend zum tragischen Dichter befähigt. Ohne diesen geheimen Zusammenhang hätte er nicht werden können, was er geworden ist. Große Verbrechergestalten ausschließlich sind es, die in Schillers Phantasien auch als in ungeborenen oder unvollendeten dramatischen Dichtungen lebten. Den Betrüger wollte er im Demetrius und im Warbeck verherrlichen. Sein grandiosester Plan war wohl, das Verhältnis Neros zu seiner Mutter Agrippina in seiner letzten furchtbaren Entwicklung darzustellen. Er wollte diese verworfensten Charaktere, diese Konflikte, in denen Böses dem Bösen entgegensteht, in der höchsten künstlerischen Darstellung erscheinen lassen. Hier wäre er seinem unbewußten [298] Streben, das Schöne so darzustellen, als ob es auch das Gute wäre, am nächsten gekommen.

Von Goethe wird meist behauptet, daß er sich in Leben und Dichtung vom Kriminalistischen fern gehalten habe. Das ist nicht zutreffend. Schon als junger Mann befaßt er sich mit dem Grundproblem von Gut und Böse. In einer Rezension über Shakespeare heißt es im Sinne Spinozas (1771): „Das, was wir böse nennen, ist nur die andere Seite vom Guten, die so notwendig zu seiner Existenz und in das Ganze gehört, als zona torrida brennen und Lappland einfrieren muß, damit es einen gemäßigten Himmelsstrich gebe.“ Das ist ein Vorläufertum von Nietzsches „Jenseits von Gut und Böse“. In „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ (II, 1) heißt es: „Sünde selbst und Verbrechen sind nicht als Hindernisse, sondern als Fördernisse des Heiligen zu verehren und liebzugewinnen.“ So nahm Goethe Stellung zur Lehre Kants. Den „freien Willen“, der sich „anmaße, aus Natur wider die Natur zu handeln“, mochte er ihm noch vergeben; aber daß Kant ein radikal Böses in die menschliche Natur legte, führte Goethe zu dem Ausspruch, daß Kant „seinen philosophischen Mantel mit dem Schandfleck des radikalen Bösen beschlabbert habe“ (7. Juni 1793).

Von Goethe wird eine mündliche Äußerung überliefert: „Ich habe nie von einem Verbrechen gehört, das ich nicht auch hätte begehen können“ oder „zu dem ich nicht auch den Antrieb in mir verspürt hätte.“ Dieses Wort wird überliefert von Peter Altenberg, von Herrmann Grimm in seinem Buche über „Goethe“, von [Georg von] Oettingen, dem ehemaligen [299] Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar, es findet sich in Ralph Walter Emersons „Repräsentanten des Menschengeschlechts“, erschienen 1850.

Von sich selbst sagt Goethe: „Es war mir angeboren, mich in die Zustände anderer zu finden, eine jede besondere Art des menschlichen Daseins zu fühlen und mit Gefallen daran Teil zu nehmen.“ Und an anderen Stellen: „Alles, was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession“ ... „Es ist kein Buchstabe, der nicht gelebt, empfunden, genossen, gelitten wäre“ ... „Was mir nicht auf die Nägel brannte und zu schaffen machte, habe ich auch nicht gedichtet und ausgesprochen.“

Seine Dichtungen wurden ihm also zu tiefsten Bekenntnissen, zu Äquivalenten, zu Ersatzwerten seiner Lebensäußerungen. Sein Schaffen war zeitweise ganz triebhaft. An Gräfin Auguste zu Stollberg 1775: „O wenn ich jetzt nicht Dramas schriebe, ich ginge zugrunde.“ An Frau [Charlotte] v. Stein 1782: „Wenn ich nicht immer neue Ideen zu bearbeiten brauche, werde ich wie krank.“ Dieses triebhafte Schaffen des Dichters ist biologisch als Degenerationszeichen, als Entartungszeichen anzusprechen. Im großen Dichter, der immer alte Tafeln stürzt und zertrümmert, äußert sich der menschliche Zerstörungsdrang, in der Dichtung sublimiert, vergeistigt. Auch die ewige Selbstbespiegelung des Dichters – ganz besonders bei Goethe – geht in einen pathologischen Narzißmus über. Die moderne Psychiatrie faßt die ganze Goethe-Natur mit ihrem Himmelhochjauchzen [300] – Zutodebetäubt als eine manisch-depressive, also leicht psychopathische auf. Auch eine Anlage zur Erotomanie, zu triebartigem Bedürfnisse nach steten und wechselnden Liebesneigungen, war bei ihm vorhanden. Sein bekannter Verkleidungstrieb zeigt ihm uns, wie er sich in alle Gestalten zu hüllen und in allen Sprachen der Seele zu bekennen liebt. Ist er nicht selbst der schwankende Liebhaber im Weißlingen, im Clavigo, Werther und Fernando? Nicht der schuldbeladene und schuldbewußte Orest, der zerrissene und verwirrte Tasso? Wilhelm Meister und Faust mit zwei Seelen in der Brust? Hüllt er sein Leben nicht in den Schleier von Wahrheit und Dichtung? Nimmt er in seiner Dichtung nicht allerlei äußere Gestalt an, um sich innerlich voll und ganz auszuleben? Sind seine Helden nicht Masken und Vorgebungen seines Geistes?

Georg Brandes berichtet:

„Goethe folgt nicht nur dem Leben Cagliostro, sondern sucht sogar in Palermo die Familie Balsamo auf, weil er wittert, daß der Sohn Guiseppe Balsamo, der nach mannigfachen tollen Streichen spurlos verschwand, und der später so berühmte Graf Cagliostro dieselbe Person seien. Er studierte die Verhältnisse der Familie Balsamo, sogar ihre Briefschaften mit derselben Gründlichkeit, mit der er eine Pflanzenfamilie in der Botanik zu studieren gewohnt ist. Er betrachtet mit lebhaftem Interesse die Triumphe dieses kühnsten Abenteurers und Schwindlers der neueren Zeit über die Leichtgläubigkeit der Menschen; er untersucht, wie Betrogene, Halbbetrogene und Betrüger diesen Menschen verehren und jedem gesunden Menschenverstand Hohn sprechen. Es fesselt ihn, Balsamos Metamorphosen zum Marchese Pellegrini, Comte Cagliostro und noch weiter zu verfolgen. [301] Er befriedigt auch seinen eingewurzelten Hang zur Mystifikation, indem er sich dadurch bei der Familie Balsamo Zutritt verschafft, daß er sich für einen Engländer ausgibt, der ihnen Nachricht von dem in London weilenden Cagliostro überbringen soll.“

Bedeutsamste Ansprüche finden sich in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ in den sogenannten „Bekenntnissen einer schönen Seele“, deren Verfasserin bekanntlich Goethes alte Freundin Susanna

Katharina von Klettenberg war. Da heißt es: „Mehr als ein Jahr mußte ich empfinden, daß, wenn mich eine unsichtbare Hand nicht umschränkt hätte, ich ein Girard, ein Cartouche, ein Damiens und welches Ungeheuer man nennen will, hätte werden können; die Anlage dazu fühlte ich deutlich in meinem Herzen ... Niemals werde ich in Gefahr kommen, auf mein eigenes Können und Vermögen stolz zu werden, da ich so deutlich erkannt habe, welch Ungeheuer in jedem menschlichen Busen sich erzeugen und nähren könne.“ Wie müssen diese Gedanken und Gefühle Goethes eigenem Wesen entsprochen haben, daß er sie in seinen Roman aufnahm und nur stilistisch zu seinem Eigentum machte! Es kann auch nicht bezweifelt werden, daß die vorhin erwähnte mündlich überlieferte Goethe-Aeußerung mit diesen Worten der Klettenberg inhaltlich völlig übereinstimmt.

Und nun zeigt sich Goethes tiefe Einfühlung in Verbrechen und Verbrecherseele.

In „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ behandelt Goethe eine inzestuöse Liebe zwischen Bruder und Schwester, die sogar nicht ohne Folgen blieb. Das Seelenleben des liebenden Bruders wird aufs feinste [302] gezeichnet. Man denke auch an den Einakter „Die Geschwister“. In der ursprünglichen Fassung der „Stella“ schließt Fernando die Doppellehe mit Stella und Cäzilie unter Zustimmung der letzteren nach dem Vorbild des Kreuzfahrers Grafen von Gleichen. Damals stand Goethe in seiner Doppelneigung zu Friedericke Brion und Lili Schönemann.

Mehr als ein Zeugnis belegt zum mindesten Goethes Verständnis und Einfühlung in die gleichgeschlechtliche Liebe.

In „Werthers Leiden“ wird von einem Bauernburschen erzählt, der seine Dienstherrin, eine Witwe, liebt, sie zu vergewaltigen versucht und sie schließlich aus Eifersucht tötet. Es kann keine zartere Schilderung des Sittlichkeitsverbrechers und Totschlägers geben.

Aehnlich die Verherrlichung der „Bajadere“: im Gedicht gesungen wie im Leben getan an Christiane Vulpius:

„Unsterbliche heben verlorene Kinder  
Mit feurigen Armen zum Himmel empor.“

Goethe übersetzt die Lebensgeschichte des Benvenuto Cellini aus dem Italienischen, eines genialen und verbrecherischen Renaissancemenschen. Die Nachbarschaft von Verbrechen und Künstlerschaft – Cellini war Goldschmied, Baumeister, Dichter und Musiker – wird hier gewissenmaßen an einem Schulbeispiel entwickelt. Der Papst verzeiht Cellini alle Mordtaten, die er verübt hat und noch verüben werde. Cellinis Verfolgern erklärt der Papst: „Ihr müßt wissen, daß Männer wie Benvenuto, die einzig in ihrer Kunst sind, sich an die Gesetze nicht zu binden [303] haben.“ Dieses bekannte psychologische Verbrechensmotiv für geniale Naturen!

Goethe feiert Cellini als „ein bedeutendes und gleichsam unbegrenztes Individuum“. Etwas ähnliches war Goethe selbst. „Mich selbst ganz wie ich da bin, auszubilden, das war dunkel von Jugend auf mein Wunsch und meine Absicht“ bekennt er in „Wilhelm Meisters Lehrjahre“.

Dann die Dramen. Im Götz von Berlichingen und im Egmont der Held je ein politischer Verbrecher, zwar edler, milder Art. Egmont insbesondere ein naiver politischer Held und Staatsverbrecher zufolge Sorglosigkeit und Leichtsinns der Goethe-Natur. Im Schauspiel „Die natürliche Tochter“ eine ganz im milden Goetheschen Sinn gehaltene dichterische Behandlung des Verbrecherischen, das als etwas geistig Wirksames rein objektiviert wird.

„Iphigenie auf Tauris“ bringt eine Fülle kriminalpsychologischer Probleme. Ein Anklang an Schiller findet sich. Orest, der Muttermörder, der Verbrecher, wird zum Heros, zum Helden. Die Apotheose des Verbrechers, bei Goethe nicht erwartet! Pylades spricht es aus:

„Zu einer schweren Tat beruft ein Gott  
Den edlen Mann, der viel verbrach, und legt  
Ihm auf, was uns unmöglich scheint, zu enden.  
Es siegt der Held, und büßend dient er  
Den Göttern und der Welt, die ihn verehrt.“

Der edle Mann, der viel verbrach, ist Goethe selbst. Das Orestmotiv lebte in seiner Brust. Unter der Last von Schuld und Reue, die sein bewegliches [304] und entzündliches Herz auf ihn gehäuft hatte, kam er sich zeitweise recht unselig vor.

Die schwere Tat, die ihm ein Gott auferlegt, und die vollbringend er büßend dient, ist die Verbreitung von Humanität und Duldsamkeit und vorurteilsfreier Liebe durch seine Werke. So werden die Widmungsworte im Exemplar der Iphigenie an den Schauspieler [Georg Wilhelm] Krüger, den ersten Darsteller des Orest, verständlich:

„So im Handeln, so im Sprechen  
Liebevoll verkünd' es weit:  
Alle menschlichen Gebrechen  
Sühnet reine Menschlichkeit!“

Deutlicher konnte sich Goethe nicht erklären!

Endlich im „Faust“ mit der großen Erlösungsidee die Symbolisierung des Urproblems vom Bösen wie von Anfang an bei Goethe; dem Bösen wird in der sittlichen Entwicklung des Menschen sein wichtiger Anteil zuerkannt: Der Herrgott spricht es aus:

„Des Menschen Tätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,  
Er liebt sich bald die unbedingte Ruh,  
Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu,  
Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen.“

Das waren unsere größten Dichter. Es folgte der größte Musiker.

Beethoven war Enkel und Sohn von schweren Trinkern und Degenerierten. Sein Gesichtsschädel zeigte jene Mißbildungen – fliehende Stirn, vorstehendes Kinn, starke Backenknochen –, die in der Wissenschaft als Entartungszeichen gelten und sich häufig in Verbrecherphysiognomien finden. Auch die Ertaubung Beethovens, die mit seinem 28. Lebensjahr einsetzte und schließlich eine vollständige wurde, [305] ruhte auf degenerativer Grundlage. Viele Charakterschwächen Beethovens, sein Uebermaß an Temperament, sein Trotz, sein Mißtrauen, auf der andern Seite die unerhörte Zartheit seines Empfindungslebens, erscheinen pathologisch gefärbt. Er litt an Zwangsvorstellungen. Goethe nennt ihn eine „leider gänzlich ungebändigte Persönlichkeit“. Sein aufwallender Jähzorn brachte ihn in ständige Konflikte selbst mit seinen besten Freunden. Seine Jugend war hart, seine Erziehung vernachlässigt. Seine Größenideen, sein Eigenbewußtsein, sein Stolz waren maßlos. Aehnlich wie Schiller in seinem bekannten Wort setzte Beethoven die große Kraft der Tugend gleich. „Kraft ist die Moral der Menschen, die sich von andern auszeichnen, und sie ist auch die meinige.“ Und: „Fürsten hat es und wird es noch Tausende geben, Beethoven gibt es nur einen.“ Der Komponist Brahms, der der Beethovenschen Musik sehr nahe steht, soll gesagt haben: „Beethoven hätte auch ein großer Verbrecher werden können.“ Kriminell gefärbte Züge, wie sie bei manchem ganz Großen bekannt geworden sind, fehlen nicht. Obwohl er sich 7000 Gulden gespart hatte, spiegelte er seinen englischen Freunden angebliche Armut vor, um Unterstützung zu erlangen. Seine unbändige Leidenschaft, in der Unheil schlummerte, wurde verbraucht im Kampf gegen sein hartes Schicksal, wurde absorbiert in seiner Kunst. Auch bei ihm die triebhafte pathologische Produktivität. Er selbst war hindurchgegangen durch den Filter aller Leidenschaften und seelischen Erschütterungen und bildete die Kraft seines Genius in unsterbliche Akkorde [306] und Melodien um. Kriminalpsychologisch lautet das Beethoven-Problem: Was wäre aus Beethoven geworden, wenn er nicht die geniale musikalische Befähigung gehabt hätte? Vielleicht hat Brahms recht. Beethoven aber schrieb sein Meisterwerk, die 9. Sinfonie, die heilige Apotheose ebenfalls des Humanitätsgedankens und reinigte so durch seine Kunst – wie Goethe – sein Innerstes von der grenzenlosen Ichsucht, neben der immer kriminelle Triebe in der Menschenseele schlummern.

Eigenartig sind bei einigen Persönlichkeiten die realen Verknüpfungen von Kunst und Verbrechen. Da haben wir den großen Tizian, von einträglichen Aufträgen überhäuft, im Besitz eines gewaltigen Vermögens – er gab seiner Tochter Lavinia eine wahrhaft königliche Ausstattung, 1400 Dukaten teils in bar, teils in Juwelen, er bezog Pensionen von Kaisern und Königen, besaß ein Privileg des Holzschlages in den südtiroler Wäldern, besaß mehrere Landhäuser in Cadore, bei Serravalle, in Conegliano, aber mit seiner Einkommensteuer von 1588 führt er den Staat Venedig hinters Licht: er verdiene jährlich kaum 110 Dukaten aus verschiedenen Quellen; 62 Dukaten bezahle er in Venedig Miete; da sei es schwer, sich und seine Familie durchzubringen. Er war habgierig, betrog und schrieb betrügerische Bettelbriefe.

Der berühmte Maler Salvatore Rosa, ein Genie der Barockzeit, der anerkannte Schöpfer der romantischen

Landschaft und ein hinreißender Techniker, war in seiner frühen Jugend Mitglied einer gefürchteten Räuberbande in den Abruzzen. Hier studierte **[307]** er die malerischen Figuren, die er später so oft in seinen Bildern festhielt. Dann kam er nach Rom, schuf seine ersten berühmten Schlachtenbilder, und wurde auch als Epigrammdichter und Schauspieler eine gefeierte Persönlichkeit, indem er in einem kleinen Palais literarische Feste und satirische Aufführungen veranstaltete, satirische Stücke verfaßte und sie durch eine eigene Truppe aufführen ließ, ja sogar eine Theaterakademie gründete. Später malte er wieder in Rom in seinem prächtigen Atelier auf dem Monte Pinci seine bekanntesten Meisterwerke, jene großartigen biblischen und geschichtlichen Szenen, jene phantastischen Landschaftsvisionen, in denen er die ganze Unbändigkeit seines Naturells austobte. Seine Dichtungen, seine schauspielerischen Leistungen, seine Gemälde – alles: gebändigte kriminelle Triebe, anfänglich im Banditentum realisiert!

Ein interessantes Beispiel auf wissenschaftlichem Gebiet ist Francis Bacon, der mächtige Kanzler von England und große Reformator der Wissenschaften, ein Zeitgenosse Shakespeares. Nur weil sein Charakter so praktisch, so nüchtern und so geschmeidig war, konnte dieser bedeutendste Realphilosoph die Wissenschaft ebenso praktisch, nüchtern und geschmeidig denken lehren, damit ihr die Weltmacht zufallen sollte. Dieselben Charaktereigenschaften, die seine Größe bedingten, verstrickten ihn aber auch in die Schlinge des Verbrechens der richterlichen Bestechlichkeit, die ihn ins Gefängnis führte. So anpassungsfähig und dehnbar wie seine neue geniale wissenschaftliche Methode war auch in mancher Hinsicht seine Moral.

**[308]** Ein andres Persönlichkeitsbild!

In Emile Rousseaus „Bekenntnissen“ offenbart sich mit voller Deutlichkeit der perverse Trieb, sich entblößt zu zeigen: Exhibitionist: zunächst in der erotischen Form, an der Rousseau als Jüngling litt und mit dem er dann als Schriftsteller seine masochistischen Verirrungen mit raffiniertem Behagen am Gestehe eigener Sünden schildert. Aber dieser erotische Entblößungstrieb erscheint bei ihm zum allgemeinen Typ erweitert: er gesteht auch Mängel seiner geistigen Veranlagung, so seine eingewurzelte und nie überwundene Neigung zum Diebstahl wie seine allgemeine Veranlagung zur Entartung. Er schreibt in seinen Bekenntnissen, daß er seine Diebereien nicht lassen könne, daß er sich nie habe von ihnen frei machen können. Die masochistische Grundlage dieser Diebereien ist von der Sexualwissenschaft aufgedeckt worden; bildet geradezu ein Schulbeispiel. Aber dem Dichter Rousseau gelingt es, diesen entarteten Entblößungstrieb in seinen schriftstellerischen Produkten, zumal in den „Bekenntnissen“ und im „Emile“ zu sublimieren, zu vergeistigen. Gerade dieser Trieb führte ihn zu seinen hervorragenden Ergebnissen, zu schonungsloser Aufdeckung der Gebrechen aller menschlichen Kultur; ohne diesen Entblößungstrieb hätte er nicht werden können, was er geworden ist, ein geistiger Vorläufer der großen französischen Revolution.

Exhibitionistisch veranlagter Sexualverbrecher war der italienische Dichter Pietro Aretino (1492-1557), der berühmte Verfasser der 16 schamlosen Sonetten („Sonette lussuriosi“) zu Giulio Romanos obskuren **[309]** Zeichnungen, der aus seinen unzüchtigen und satirischen Schriften ein einträgliches Gewerbe machte. Hier findet sich also eine recht grobe künstlerische Veräußerlichung der inneren entarteten sittenlosen Gesinnung. Und doch scheint diese noch einen andern Zusammenhang zu haben. Seine besseren Schriften verschafften ihm eine große Anzahl von Bewunderern, man nannte ihn „den Göttlichen“ (il divino). Er verfaßte abwechselnd mit den obskuren Schriften religiöse Erbauungsbücher, übersetzte einige Psalmen und hatte keinen geringeren Ehrgeiz als Kardinal zu werden, was ihm aber der Papst Julius III. lachend abschlug. Wahrscheinlich liegt hier die schon erwähnte psychologische Verlötung des Religiösen mit dem Sexuellen vor, die ja die ganze italienische Renaissance kennzeichnet.

Auch der Humor fehlt nicht. Der Konstanzer Hanns, ein 1759 geborener schwäbischer Straßenräuber, gab, gefangen gesetzt, 1784 eine 500 Namen und Beschreibungen damals noch vagierender Gauner enthaltende Liste heraus, die den Polizei- und Gerichtsbehörden in ganz Süddeutschland von sehr großem Nutzen wurde. Er wurde deshalb vom Galgen begnadigt, wurde danach bei Ueberführung neu eingefangener Gauner und Ermittlung von Spießgesellen mit tätig, er sollte sogar amtlich angestellt werden, war aber hierzu schließlich zufolge seines Vorlebens zu kränklich. 1791 aber gab er einen grammatischen Leitfaden der Gaunersprache nebst Vokabular unter folgendem Titel heraus: „Wahrhafte Entdeckung der Gaunersprache, von dem ehemals berüchtigten Gauner Konstanzer Hanns. – **[310]** Auf Begehren von Ihm selbst aufgesetzt und zum Druck befördert.“ Der Straßenräuber war also zum Sprachforscher geworden!

Bei Emile Zola ist die künstlerische Ausführung so packend, daß sie nur durch die aufrichtige Sympathie

des Schriftstellers, die Liebe, das tiefe Verständnis mit seinen Typen (Dirnen, Verbrechern, Mördern) und ihren Lastern erklärt werden kann. Und zu einem derart intensiven Einfühlen in das Milieu gehört eine gewisse Geistesverwandtschaft mit den dargestellten Kunstobjekten. Dieses tiefgreifende Verstehen war bedingt durch etwas Gemeinsames in der geistigen Veranlagung mit dem Verbrecher. Daneben aber waren verschiedene andere hemmende Motive wirksam, u. a. die Sublimierung, die Verflüchtigung dieser geistigen Eigenart in das Kunstschaffen, das sich gerade in solchen verbrecherischen Typen objektiviert.

Ein geistiger Exhibitionist ist auch Frank Wedekind. Von „Frühlings Erwachen“ bis zum „Simson“ ist sein ganzes Dichten eine Abrechnung mit sich selbst, eine wollüstig grausame Zergliederung des eigenen Menschenleibes, zuweilen grotesk bis zur Lächerlichkeit, zuweilen nicht ohne Größe. Was die meisten Kämpfer des Lebens schon gefühlt und gedacht haben, das auszusprechen besaß Wedekind nicht nur den Mut, sondern vielmehr den unwiderstehlichen Drang. Er entblößte nicht nur in sich selbst den Mann, sondern mit Vorliebe in seinen Frauengestalten auch das Weib als solches. Sein Trieb war so stark, daß er sich im Ausleben in der Dichtung nicht begnügte: es trieb ihn auf die Bühne, wo er [311] als recht mittelmäßiger Schauspieler seine Pointen noch persönlich und mündlich unterstrich. Also Umsetzung des Triebes in Ausübung zweier Künste! Und doch war er ein Vorkämpfer in „Frühlings Erwachen“ für Gedanken, die heute unsre Soziologen und Pädagogen ernsthaft erwägen, und ein Prophet in „Franziska“, „Schloß Wetterstein“ und „Simson“ für Gedankengänge, die erst heute der Wissenschaft geläufig werden.

Ein Entblößer endlich auch August Strindberg, ein Entblößer der Seele und ihrer Unreinheiten. Er stellt mit der äußersten Schlußfolgerung das nur gedachte Verbrechen der wirklichen verbrecherischen Tat gleich. „Glaubst du nicht, daß jeder Mensch irgend einmal in seinem Leben eine oder die andre Handlung begangen hat, die unter das Gesetz gefallen wäre, wenn man sie entdeckt hätte?“ „Es gibt Verbrechen, die nichts ins Gesetzbuch aufgenommen werden, und die sind die schlimmsten, denn die müssen wir selber strafen, und kein Richter ist so streng wie wir“ („Rausch“). „Glaubst du nicht, daß jeder Mensch eine Leiche an Bord hat? Haben wir als Kinder nicht alle gestohlen und gelogen? Doch sicher! Nun, es gibt Menschen, die ihr ganzes Leben lang Kinder bleiben, so daß sie ihre gesetzwidrigen Begierden nicht lenken können. Kommt nur die Gelegenheit, so ist der Verbrecher fertig ... Weißt du, was einen am meisten quält, wenn man im Gefängnis sitzt? Daß die andern nicht auch sitzen – die Unbestraften!“ Der „verbrecherischen Eingebung“ wird mit wissenschaftlicher Psychologie nachgespürt, sie ist eine unbewußte Suggestion („Paria“). Der eigentümliche Reiz des Verbrechens [312] wird analysiert, „man hat sich über und außerhalb des Naturgesetzes gestellt“ („Rausch“). Die bekannten Todeswünsche, die tief verborgen zuweilen Kinder gegen ihre Eltern und Ehegatten untereinander hegen, bilden ein Thema. „Bist du sicher, daß der böse Wille nicht töten kann?“

Schon Henrik Ibsen verwendet in „Klein-Eyolf“ alle Kunst darauf, den Tod des Kindes aus der Gedankensünde der Eltern zu begründen. Bei Ibsen wie bei Gerhart Hauptmann findet das Kriminelle und Kriminalistische keine sparsame Verwendung. Sie erscheinen aber mehr als Beiwerk, als Mittel zum Zweck. In Strindbergs psychologischen Dramen wird das Kriminelle zum Thema, wird Selbstzweck. Ein Kunstkritiker sagt hierzu: „Solche Menschen wie Strindberg schafft doch nur ein Dichter, der selbst ein ewiger Frevler und Büsser war. Hier haben diese Dramen ihren Mittel- und Kernpunkt. Am Schluß leuchtet ein Stern: das große Verzeihen dessen, der selbst gesündigt hat.“

So sind Strindbergs Dramen und Gestalten Selbstentblößungen, Bekenntnisse, Büssungen. Nicht annähernd vollzieht sich z. B. bei Ibsen oder Gerhart Hauptmann eine solche erschütternde, peinigende künstlerische Verdrängung, eine solche Sublimierung des Seelisch-Verbrecherischen wie bei Strindberg. Da man bei ihm den pathologischen Einschlag seiner ganzen Persönlichkeit nicht übersehen darf, wird man geneigt sein, seinen unwiderstehlichen Bekenntnisdrang psychiatrisch als sogenannten Versündigungswahn zu deuten, der aber immer auf latenter krimineller Veranlagung ruht.

[313] Und was dem dichtenden Individualgeist geschah, widerfuhr auch dem künstlerisch schaffenden Geist eines ganzen Volkes. Der antike griechische Göttermythus – Theogonie – ist voll von entsetzlicher Greuel und Verbrechen. Im Kampf und Sieg der Uraniden gegen die Titanen fügen sich die rohen Gewalten der Natur und des Menschenlebens unter fortgesetzter Verbrechensübung auf beiden Seiten einer sittlichen Weltordnung. Im germanischen Göttermythus wird ganz derselbe Gedanke gestaltet.

Durchsetzt mit kriminellen Bestandteilen war weiter auch die griechische Heldensage, so von Orest und Oedipus. Man kann nicht die Geschichte eines Heldengeschlechtes finden, das so von entsetzlichen

Verbrechen aller Art angefüllt wäre wie das der Atriden. Blutschande, Gatten-, Bruder- und Muttermord, Anthropophagie häufen sich. Es ist, als habe der Menschen- und Dichtergeist alle Phantasie zu Hilfe genommen, um die Darstellung einer unerhörten Vielheit und Größe von Verbrechen zu zeigen. Dem individuellen Dichtergeist ist nicht gelungen – auch nicht Shakespeare –, was hier dem dichterischen Geist eines ganzen Volkes gelang. Dieser Sagenkreis des Tantalusgeschlechts soll nichts anderes als das wirkliche Leben symbolisieren, in dem sich ebenfalls, von einer höheren Warte gesehen, die Verbrecher von Geschlecht zu Geschlecht wälzen und häufen. Antike Großartigkeit und Schönheit liegen über dem schaudervollen Verbrechensgemälde gebreitet. In der Oedipussage ebenfalls alles von wunderbarer Symbolik. Vaternord und Mutterschändung sind die aus der Urzeit in die Kultur hineinragenden furchtbarsten **[314]** Verbrechen. Der Frevler Oedipus ein Hochgestellter, voll Intelligenz und Tatkraft. Der Rätsellöser, der die grausame Sphinx in Theben vom Felsen stürzte, ist der Welterlöser. Und doch ein Missetäter! Wie Goethes Orest. Die großartige Entsühnung fehlt nicht. Die Gottheit nimmt auf der Insel Kolonos den von Reue Gequälten in wunderbar geheimnisvoller Weise von der Erde hinweg. Ähnliches in der germanischen Sigurd- bzw. Siegfriedsage. Das Verbrechen der Menschheit klebt am Golde des Nibelungenhorts. Aus dem nachtgeborenen unbändigen Willen zur Macht fließen maßlose Verbrechen. Der kriminelle Stoff ist auch hier keine zufällige oder gleichgültige Wahl. Was ein ganzes Volk, ja was ganze Völker im Gleichnisse verdichten, kann nur sein, was ihre Herzen am tiefsten bewegte. Die mit dem Verbrechen gepaarte Heldenkraft wird in der Heldensage verherrlicht.

Aus der blutigsten und verbrecherischsten Zeit, welche die Weltgeschichte auf italischer Erde sah, gingen durch einen wunderbaren psychologischen Prozeß in der sogenannten Renaissance, in der Wiedergeburt der Antike, die moderne Persönlichkeit, die Individualität und ein unsterbliches Kunstschaffen aller Art hervor. Hier werden die psychologischen Verbindungslinien von Kunst und Verbrechen an einem historischen Schulbeispiel ganz deutlich. Der einzelne, mit großen Gaben und starkem Willen ausgerüstete Mensch fand in dieser chaotischen Verwirrung Gelegenheit, Verführung und Mut, Anlaß, ja Zwang, seine Willenskraft auf das rücksichtsloseste zu steigern und sein Ich, seine Fähigkeiten, seine volle **[315]** Persönlichkeit durchzusetzen und auszuleben, seine geistigen Fähigkeiten voll auszubilden und nach unermeßlichem Ruhm zu streben. Die egoistischen, selbst brutalen und verbrecherischen Instinkte sind es, die, weil sie eine ungeheure äußere und innere Bewegungskraft erzeugen, in einer gewissen Großartigkeit auch die sonst vielleicht zurückgehaltenen inneren Werte des Menschen mit Ueberkraft, gewaltsam heraufstreifen! So hoch wurde die in irgend welcher Richtung sich offenbarende geistige Ueberlegenheit geschätzt, daß sie des moralischen Wertes der Persönlichkeit weder zur Voraussetzung noch zur Begleicherscheinung bedurfte. Ja, sie galt, auch wenn sie sich verwerflicher und verbrecherischer Mittel bediente, gleichwohl als bewundernswürdig. Unter solchen Umständen wurde die Innerlichkeit der Menschenseele in der Renaissance geboren, errungen, gewonnen!

Als sich der alte Mythos nach Jahrhunderten in Einzelheiten auflöste, wurde im Volksmärchen der uralte Kampf zwischen Gutem und Bösem im Kriminellen beibehalten. Wenn wir von unsrem Volksmärchen den Schleier wegziehen wollten – Grausamkeitsmotive häufen sich. Der Haß der Stiefmutter gegen die Stieftochter in „Aschenbrödel“ und „Schneewittchen“. Im Märchen „Der Liebste Roland“ hackt die Stiefmutter der leiblichen Tochter, die sie mit der Stieftochter nächtlich verwechselt, den Kopf ab. Das Märchen vom „Wacholderbaum“: Die Mutter kocht die Leiche des kleinen Stiefsohnes, dem sie mit dem Deckel der Aepfelkiste den Kopf abgeschlagen hat, und setzt diese ekle Speise dem ahnungslosen Vater **[316]** vor. Auch in „Schneewittchen“ wird die hassende Stiefmutter zur Menschenfresserin getrieben; in den Eingeweiden eines Hirsches glaubt sie Schneewittchens Lunge und Leber zu verzehren; dann wird die Königin zur raffinierten Giftmörderin. Die Blutschande zwischen Vater und Tochter bildet das Thema des Märchens „Allerlei Rauh“. Das Problem wird psychologisch und poetisch meisterhaft behandelt. Sodomistische Regungen finden sich im Märchen von den „drei Schwestern“ und im „Nußzweiglein“. In „Fitchers Vogel“ nähert sich der alte Hexenmeister dem Lustmördertypus. Die alten, im Laufe der Kultur gemilderten Instinkte und Urtriebe führen noch heute ein verborgenes Leben im Märchen. Da wurden sie nochmals wach, da lebten sie sich in der Dichtung aus. Das Verbrechen will sich bespiegeln, die Menschheit, das Volk bespiegelt sich in seinen Verbrechen. Und trotz des stark Kriminellen [ist] der ganze Volksmärchenschatz ein literarisches Kleinod, eine liebevolle, wunderbare Poesie voll höchsten Zaubers, ein schönstes Erziehungsbuch für unsere Kinder. Eine Sublimierung, wie wir sie wiederholt trafen.



Und hätten wir die höchste Dichtungsgattung, hätten wir überhaupt eine dramatische Poesie, hätten wir eine Tragödie, wenn sie nicht die großen Verbrecher zum Gegenstand ihrer Darstellung machen konnte? An ihnen hat sie sich aufgebaut. An den Schicksalen und Charakteren der großen Verbrecherhelden entwickelte sich überhaupt erst das antike Drama. Die griechischen Tragiker werden nicht müde, immer dieselben Gestalten vorzuführen und die Schuldfrage zu verfeinern, zu vertiefen. Und [317] trotz eines strengen praktischen Strafgesetzes der Griechen feierte die griechische Tragödie bereits vor Jahrtausenden die Entsühnung, die Erlösung, ja die Apotheose des Verbrechers, z. B. im Oedipus auf Kolonos. Wie Goethe im Orest! Von Shakespeare über Goethe und Schiller, wie wir schon sahen, zu Friedrich Hebbel, Grillparzer, Otto Ludwig, Richard Wagner, Henrik Ibsen, Strindberg, bis zu den Neueren und Neuesten kommen die Dichter von der Darstellung des menschlichen Verbrechens nicht los. Das tragische hat mit solcher Seelenstimmung Verknüpfung. Schiller hatte schon recht. Jene Furcht und jenes Mitleid, die das Tragische weckt, haben kriminelle Verknüpfungen. Die offenbaren oder verborgenen kriminellen Instinkte des Menschen werden durch das Drama in eine geheimnisvolle, teilweise unbewußte Mitschwingung versetzt; sie können sich zuschauend, zuhörend an der dichterischen Darstellung des Verbrechens ausleben, ohne sich vielleicht real kriminell betätigen zu müssen. Das ist das tiefste Geheimnis des Tragischen.

Wir haben unsern Gedankenkreis vollendet. Kunst und Verbrechen haben einen ewigen, einen psychologisch unlösbaren Bund geschlossen. Es braucht uns nicht zu entsetzen, nicht zu wundern. Das Genie kann an der Grenze wie zum Wahnsinn so zum Verbrechen, zuweilen zu beiden stehen.

Wie die Natur künstlerische und verbrecherische Energien verknüpfte, habe ich psychologisch zu zeigen versucht. Weshalb die Natur es tat? Ein Gedanke der Versöhnung kommt über uns.

Mit dem ihm im Lebenskampf notwendigen [318] Selbsterhaltungstrieb mußte die Natur dem Menschen auch die Fähigkeit und Anlage zum Verbrechen geben und belassen. Sie schenkte ihm aber zugleich auch die Gabe zur künstlerischen Gestaltung aller Art. Ganz nahe rückte sie liebend diese beiden Fähigkeiten zusammen. Die Natur verlieh uns, unser Niedrigstes, unser Irdischstes in unser Höchstes und Herrlichstes zu verflüchtigen, zu verhüllen, zu vergeistigen! Und was dem Gesetzgeber und Richter zu erfüllen noch lange bevorstehen wird, die größten Dichter und Künstler haben es – ein Werk der Kultur – getan: sie haben das Verbrechen durch das Kunstwerk und in dem Kunstwerk geistig – überwunden!

## Spannung<sup>9</sup>

Von Prof. Dr. Eduard Engel

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 Leserwelt beklagen. Es handelt sich in meinem ganzen Aufsatz um eine Grundempfindung des kunstgenießenden Menschen, ja des Menschen überhaupt: Ich will angezogen, angespannt, gefesselt werden; du Künstler feßle 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 **[320]** 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 Spannwirkung 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 gefesselt zu werden; 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 „grobe 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 pflichtgemäß 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 Speise schmackhaft zu bereiten, sondern der Esser muß sich in jedes Geköch hineinschmecken.

**[321]** Wer gegen die beherrschende Gewalt der Spannung in der Dichtwortkunst, in allen ihren Gattungen, in den anspruchlosesten wie in den höchsten, ein Wort spricht, der beweist, daß ihm die Anfangsgründe aller wahrer Kunstwissenschaft fremd sind. Den tiefsinnig tuenden Kunststümpfern, die geringschätzig 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 [Johannes] 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. **[322]** dies

---

<sup>9</sup> Eduard Engel überläßt uns den folgenden Aufsatz zum Vorabdruck. Er bildet einen Abschnitt seines demnächst erscheinenden Werkes: „Was bleibt?“, worin der Verfasser der bekannten „Geschichte der deutschen Literatur“ untersucht: Welche Dichtungen sind, weil von ewigem Wert, geblieben, und woran erkennt man die ewigen Werte, die das Bleiben verbürgen?  
Die Herausgeber.

(Dichtkunst, 6): „Die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung, nicht von Menschen, sondern von Handlung und Leben (πράξεως καὶ βίον). Auch Glück und Unglück besteht in Handeln, und das Endziel ist Handlung, nicht (ruhende) Beschaffenheit ... Folglich sind die Begebenheiten und die Fabel (μύθος) 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 (περιπέτεια) 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; Volkelt stand ein wenig im Banne modischer Schmockerei und Literatenliteratur.

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, so 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, **[323]** 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 Blitz, 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 Erzählung 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 mir das kleinste Lied, das zarteste Erzittern einer Sängerseele, man prüfe die scheinbar losesten, spannungslosesten Ergüsse von **[324]** Hölderlin, Novalis, Goethe, Eichendorff, Mörike, Storm, dem großen Lyriker Hebbel; von Pindar, Petrarca, Shelley, Tennyson, Leopardi – es gibt kein Lied ohne „Erwartung und Spannung“.

Ueber allen Gipfeln ist Ruh  
In allen Wipfeln  
Spürest du  
Kaum einen Hauch.  
Die Vögelein schweigen im Walde.  
Warte nur, balde  
Ruhest du auch. [J.W.v. Goethe: Ein Gleiches (1815)]

Wo hier die Erwartung und Spannung ist? Wenn ihrs 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!

[J.W.v. Goethe: Wanderers Nachtlied (1789)]

Deutlich hör- und fühlbare Erwartung und Spannung schon bis zu dem Einschnitt „Ach, ich bin des Treibens müde“; gesteigert 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 „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?

**[325]** 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; 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 Seelengeprägung im Zusammenstoß mit den äußeren 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. Wohl erzeugen die Meisterwerke der künstlerischen Spannung selbst beim häufigen Wiederlesen in längeren Zwischenräumen immer aufs neue das Gefühl, als lese man sie zum erstenmal; aber Reiz der Neuheit bedarf eben jedesmal einer gewissen Wachstumszeit: an zwei aufeinander folgenden Tagen möchte ich Othello nicht lesen; beim alljährlich wiederholten Lesen dieses unvergleichlichen **[326]** Kunstwerkes der Spannung gebe ich mich immer wieder der Hoffnung hin, es müsse Desdemona 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 mir 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 Teilnahme, 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, auch vieles Gerühmte, was in den Seelen der Literaturleser längst keine bleibende Stätte hat.

Auch in den gestaltenreichsten Werken der bleibenden Erzählungs- und der lebendigen Bühnenkunst herrscht Einheit der Spannung. So Goethe vom „Faßlichen“ bei Shakespeare oder bei allen **[327]** großen Dichtern spricht, da meint er dies so wortstreng wie möglich. Der Leser oder Hörer soll den Inhalt und Gehalt eines Werkes fassen, mit zwei, besser noch mit einer Faust umfassen und festhalten können. Je wichtiger eine Dichtung, desto faßlicher muß sie sein und ist sie unter den Schöpferhänden des großen Künstlers. Wohl am faßlichsten, am straffsten gespannt sind die bleibenden Meisterwerke des Heldengedichts und das 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 Ilions! Wie auf einen Punkt gespannt die Odyssee: die Wundermär von dem einen viel umhergetriebenen Mann Odysseus („*Andra moi enepe, 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 Aeschylus 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 **[328]** den dritten Teil der Menschen in 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 vom Unkünstler, vom „Künsteler“ erzeugt werden, 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?

[Friedrich Schiller: Shakespeares Schatten]

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, **[329]** was einer albern aufgeblasenen Menschennull wie dem völlig wertlosen Johannes Vockerath widerfährt. Längst ist diese Täuschung verfliegen, 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 hervorgehoben werden. Welche Gegensätze Achilleus und Thersites, der listenreiche schwache Menschensohn Odysseus und der tölpelhafte Riese Polyphem, die zügellose Wüstheit der Freier und ihre unmittelbar folgende Todesangst, Shylocks Frohlocken kurz vor dem ihn vernichtenden Umschwung (4,1), Don Juans **[330]** 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, dieweil des Helden Schifflin 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 Aegypten im ersten Buch Mose bis auf – Ibsens Nora: vielleicht wird ihnen dann doch die blanke Tatsache auf- und einleuchten: Ueberall 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 ändern 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 ersonnen. Das doch offenbar tote Schneewittchen im Sarge, das zu ewigem Schlaf **[331]** verzauberte Dornröschen, die fast gegen alle Erwartung im letzten Augenblick errettete Frau Blaubarts – Spannenderes gibt es auch 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 Großen 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 an das glückliche Ende führen muß, wo die Guten belohnt, die Bösen bestraft werden.

Erzähle ich dem Kind: Der böse Peter, der den guten Hund Bello geprügelt, 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 **[332]** 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 und übersatt schnarchend im Bett liegt? Offenbar droht hier das verbrecherische Laster zu obsiegen. Aus reiner Märchenerfahrung weiß das Kind, der fünfte Akt wird den guten Schluß bringen; aber es weiß nicht wie, und hieraus entspringt der dramatische Spannungsreiz. 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 κάθαρσις 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. **[333]** Eine ärgere 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 die Pulse schlugen. Der Retter naht fast zu spät: ein Spannungsfehler durch Uebertreibung, den wir auch an einem klassischen Drama rügen müßten.

Im „Rumpelstilzchen“ handelt es sich um eine bis an die Grenze des Tragischen streifende Märchenposse. Die Spannung ist die eines scheinbar unauflöslichen 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 denkbaren 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 **[334]** wertvoll, ohne daß viel Mühe auf das Hervorheben des Wertvollen aufgeboden wird. Was für Werte stecken im Däumling, im Aschenputtel, im Rotkäppchen, Hans im Glück, Doktor Allwissend, Zaunkönig, und in Dutzenden 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 „Ueber 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, die Durchräucherung 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, **[335]** dem wir die Odyssee verdanken, der eine Dichter, nicht „die Volksdichtung“ oder wie sonst die blutlose Vermuterei von 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 Ilions. 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:

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

Und dann folgen noch beinah 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 meisterliche Steigerung, das erzeugt den unerläßlichen Glauben an die Notwendigkeit der Menschen und ihrer Schicksale.

Ohne die rastlos sich steigernde Spannung, also ohne die Zuspitzung 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 Antigones Geschick noch da, wo Kreon schon den Befehl zu ihrer Tötung gegeben:

**[337]** 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 Oranien und Egmont, ja noch inmitten des Auftritts 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 Rate Venedigs melden lassen? Es kann nichts Unbedeutendes, Flaches sein; doch wohinaus zielt seine Abschiedsrede, die seines **[338]** 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 nur 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,  
Packt' an die Keh! ich den beschnittnen Hund  
Und traf ihn – so! (Er ersticht sich mit seinem Dolch.)

Bei Otto Ludwig, dem tiefsten Ergrübler und Zergrübler der letzten Geheimnisse der Erzählungs- und der Handlungskunst, heißt es von der Spannung und der U e b e r r a s c h u n g: „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 **[339]** Begierden an den Verlauf der Erzählung sich heften ... Alle (?) Wirkungen, die etwas von Ueberraschung in sich haben, sind bedenklich. Der Reiz des Ueberraschenden 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. Unsre 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 Ueberraschung 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 Ueberraschung der Schwänke und Schnurren und Eulenspiegelereien: der Heiratsvertrag des fremden Gesellen ist ein Kleinod unsrer lustigen Literatur.

Aus der unabsehbaren Reihe der Beispiele der Spannungskunst durch Ueberraschung sei noch ein erlesenes kleines Meisterwerk herausgehoben, so recht ein Musterbeispiel für Paul Heyses 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 **[340]** 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 Jude zurückkehren. Doch nein, er ist völlig zum gläubigen Christen geworden, denn – eine Kirche, die selbst durch das Lotterleben ihrer Vertreter nicht zerstört worden, die müsse die einzige wahre sein.

Ganz ohne überraschende Wendung ist kein großes Kunstwerk; wehe jedoch der Dichtung, die nur von der Ueberraschung leben soll. Unsre 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 την δόξαν – also „paradox“ –, gegen die Vermutung des Zuschauers vollziehe. Aber die Ueberraschung 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 endet Fiesco durch eine nachgebende Laufplanke; er ertrank. Für Schiller war dies ein unmöglicher Abschluß, und er ersetzte die kunstwidrige, wenngleich natürliche Ueberraschung des Ertrinkens durch die echt dramatische des Ertränkens.

**[341]** Wer ein Musterbeispiel der unkünstlerischen Ueberraschung prüfen will, der lese Friedrich Halms Verserzählung „Die Brautnacht“. Wer sie gelesen, der vergißt sie nie; trotzdem ist diese dauernde Wirkung nicht künstlerisch, sondern rein stofflich. Man erinnert sich dieser grauenhaften Geschichte nur, wie man sich eines eignen ähnlichen Erlebnisses immerdar erinnern würde. Hier handelt sich um groben Mißbrauch der Spannung und Ueberraschung.

\*

Seit einem Menschenalter streiten sich ungelehrte Leser und gelehrte Kunstrichter 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 Streilitteratur 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 für die männliche, ist er der meistgekante, meistgeliebte Schriftsteller, in noch höherem Grade als Gerhart Hauptmann für die reiferen Schichten. Der Verlag der Mayschen Schriften teilt soeben (August 1924) mit, daß bis jetzt nahezu vier Millionen Bände dieses merkwürdigen **[342]** 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 Schriftstellers 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 auch nur eines Menschenalters – bei May handelt sich schon um etwa 40 Jahre – ganz unberechtigt und unerklärlich wäre. Noch der falscheste Ruhm, die heute 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, was jenseit **[343]** seiner literarischen Bedeutung liegt, also den gehässigen Streit lieblos pharisäischer Richter seines jammervollen Jugendlebens, so bleiben Bekanntheit und Beliebtheit seiner Schriften übrig, die gradezu beispiellos sind. Solche Wirkungen sind keine Zufallsfrucht; sie sprießen nur aus gestimmten 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 Aeltere, Gereifere, Anspruchsvollere der lesenden Jugend einfach glauben. Es ist auch 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 dürtiger an wirklich guten Werken als namentlich die der Engländer und Amerikaner. Marryat, Cooper, Mark Twain, gestehen wir es uns offen, haben keine Ebenbürtigen in deutscher Sprache. Karl May kommt den angelsächsischen Jugenderzählern am nächsten, ohne einen von ihnen zu erreichen.

**[344]** 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 die reichbewegte Handlung 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 bekunden, daß auch ihnen die Schriften Karl Mays nicht bloß einen angenehmen Zeittotschlag, 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 [Emile] Gaboriau, [Pierre Alexis de] Ponson du Terreil und [Xavier de] Montépin erbat und mit verhältnismäßigem Vergnügen las. Es muß Bücher dieser Art geben, es hat sie zu allen Zeiten gegeben und wird sie auch in Zukunft geben.

An die bleibende Beliebtheit Karl Mays vermag ich trotz der verblüffenden Dauer und Weite seiner Berühmtheit nicht zu glauben. Alle Erfahrung lehrt, daß auch Jugendlieblingsschriften nicht am Leben bleiben, wenn sie nicht zugleich den höheren, ja höchsten Ansprüchen der Erwachsenen an Inhalt, Kunst **[345]** 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 auf höchste; mich spannt noch jetzt jedes gute Märchen; ich fürchte und hoffe und atme erlöst 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 für jeden echten Spannungskünstler.

Die zwei Kunstgebrechen Karl Mays, die der künstlerischen Spannung Eintrag tun, liegen auf der Hand: die ewig wiederkehrende Ich-Form der Erzählung 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 auch der jüngste: zum Aeußersten 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 gruseln den Stoff; der reife und literarisch geübte Leser wird

durch diese unabweisbare Erwägung immer wieder entspannt.

**[346]** 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 unterhaltsamen 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 seltener 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 an allen männlichen Tugenden ist, so wird jedes Buch Karl Mays zu einer Predigt vom Siege des Guten.

Spannend ist die Form: meist kurze Gesprächssätze; spannend das Abrollen: fast auf jeder Seite geschieht irgendetwas Neues, Ueberraschendes. Spannend schon die Umwelt, in der jeder Roman Mays spielt: die ferne wilde Fremde des Morgenlandes von Konstantinopel bis ins Innerste Asiens und **[347]** 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 oder erleben, ohne gegängelt, angezeigt oder eingesperrt zu werden. „Die Polizei störe die Freude (der Kinder) nicht“ 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, nach der sich der Knabe sehnt?

Und endlich noch etwas scheinbar Aeußerliches, was zur Spannung durch die Schriften Karl Mays wesentlich beiträgt und ihre Beliebtheit bei der Jugend erklären hilft: sie haben einen gehörigen Umfang, sie sind Bücher, dicke Bücher, nicht Heftchen wie die unsrer damaligen Hoffmann und Nieritz, die unsern Lesehunger 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 Hoffmanns und Nieritzens gab es ja gar nicht 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 hetzte die ewige Jagd nach einem neuen Heft, einem neuen Lesebrocken. **[348]** Aber damals waren die 2–3 Silbergroschen für ein Heft Hoffmann oder Nieritz schon eine für die Eltern oder für das kärgliche Taschengeld drückende, fast vernichtende Ausgabe; der im letzten Halbjahrhundert, wenigstens bis zum Weltkrieg, gewaltig anwachsende Wohlstand ließ die 4–5 Mark für einen dicken Band von Karl May erschwinglich erscheinen, und dann gab es ja auch den Tausch und des Wechselleihwesens.

Das Verlangen der Jugend nach einem dicken Buch, in das sie ganz untertauchen kann, in dem sie 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 Valiska von Buchholtz (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 Leserwelt, und Karl Mays Romane entsprechen jenem Urzustande besser als die wertvolleren, aber zu dünnen Bücher anderer deutscher und fremder Erzähler.

**[349]** Man unterschätze bei der Erforschung 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 Jahre 1868! –, statt von Heft zu Heft der billigen Gartenlaube, deren zerhacktes Erscheinen ungemein viel zur Spannsteigerung beitrug. Man muß jene Zeit, die Samstagsabende 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, auch 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 er 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 weit aufgetane 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 **[350]** 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.

## Stecowa

Von Hauptmann a. D. Archivrat Gustav G o e s<sup>10</sup>

Wir ritten in den sinkenden Abend. Unsere Reden waren verstummt, und es war uns, als seien wir zwei allein auf der Welt. Waren uns nicht mehr bewußt, daß überall, hinter jeder Hecke, jedem Baumstamm, in jeder Vertiefung der Tod auf uns lauern konnte. Ein scharfer Knall, ein erstickter Schrei, ein dumpfer Schlag auf dem Boden: – und vorbei wäre es gewesen für immer – zwei Menschen weniger – doch was hätte es bedeutet in diesem völkermordenden Krieg? Aber wir dachten nicht daran in jener einsamen, stillen Abendstunde, als wir im Schritt auf müden Pferden dem weit auseinandergezogenen Dorfe Stecowa zuritten. Eine jener seltsamen Stimmungen, wie sie nur der Krieg mit sich bringen kann, war über uns gekommen: äußerste Sorglosigkeit, unbedingtes Vertrauen auf unser Soldatenglück, unsagbare Lebensfreude, keine, auch nicht die leiseste Frage an Schicksal und Zukunft.

Und dabei wußten wir, daß wir den zurückweichenden [352] Russen auf den Fersen waren! Vorgestern erst die blutige Erstürmung der Höhe 319 bei Podwysoka, gestern Verluste durch Fernfeuer – und heute den ganzen Tag keinen Feind gesehen, obwohl wir mindestens 30 Kilometer zurückgelegt hatten. Der Russe wie weggeblasen aus diesem galizischen Oedland.

Vielleicht war es auch das große Schweigen in der Landschaft gewesen, das unsere Reden hatte verstummen lassen. Kein Lüftchen regte sich; die wenigen, über das leicht gewellte Hügelland verstreuten Bäume standen steif und starr, nur ihre Blätter flimmerten im Abendlicht, als umwalle sie ein rötlicher Schleier; der Staub, den die Hufe unserer Rosse aufwirbelten, legte sich wie ein langes, graues Band über das sonnenversengte Gras; und selbst die unendlichen, stets gesprächigen Maisfelder waren still und stumm geworden. Blaß hing die Mondsichel im Osten über einem stumpfen Bergrücken in der Ferne wie über einer Moschee.

Auch die beiden Ulanen, die etwa zehn Schritte hinter uns ritten, hatten schon längst kein Wort mehr gesprochen. Nur ihre Karabiner schlugen dumpf an die Sättel, und die Pferde schnaubten ab und zu.

Ich ließ meinem Fuchsen die Zügel und fuhr ihm mit der Hand über den goldglänzenden Hals. Ich dachte an 1915, vor mehr als zwei Jahren, als er mir, ebenfalls in Galizien, in der Schlacht bei Lemberg durch seine Schnelligkeit das Leben gerettet hatte. Wie war ich mit ‚Plat du Jour‘ verwachsen, als seien wir beide ein Körper, ja sogar eine Seele! Wenn ich auch von Jugend auf Pferde über alles [353] geliebt hatte, nie hätte ich gedacht, daß Roß und Reiter derart eine Einheit bilden konnten. Der Krieg mit seiner unaufhörlich drohenden Lebensgefahr mußte dies erst bewirkt haben. ‚Plat du Jour‘, in seiner ersten Jugend Rennpferd und Derby-Sieger, war jetzt, in seinen besten Jahren, das Ideal eines Pferdes für einen Regimentsadjutanten. Auch im Krieg trieb ich das Reiten als Sport; mancher Ritt wäre nicht so unbedingt nötig gewesen und hat mir einen Rüffel meines Kommandeurs eingetragen, aber mein Reiterherz pochte dann nur umso lauter, und schnell waren die verweisenden, nicht allzu ernst gemeinten Worte vergessen.

In jener Abendstunde vor Stecowa dachte ich über das Verhältnis zwischen Roß und Reiter nach und suchte in meiner Erinnerung nach Beispielen, die uns Geschichte oder Dichtung darüber zu berichten wissen. Ich fand nichts, und doch muß ich schon einmal von einem derart engen Verhältnis zwischen zwei so verschiedenen Lebewesen wie Reiter und Pferd gelesen haben. Wo? Ich wußte es nicht.

Ich blickte in Gedanken zu Oberleutnant K., meinem stets treuen Begleiter auf diesen Erkundungsritten, hinüber. Sein scharfes, fast mephistoartig geschnittenes Gesicht zeichnete sich gegen den roten Himmel ab. Der Mund verzog sich zu dem mir wohlbekannten sarkastischen Lächeln.

„Woran denkst du, Otto?“ fragte ich mit unterdrückter Stimme, als ob ich mich scheute, des Schweigen zu stören.

„An – – Karl May!“

Wie ein Blitz fuhr es mir durch alle Glieder. Ich [354] straffte mich. ‚Plat du Jour‘ sprang im gleichen Augenblick erschrocken in die Höhe und wirbelte eine Wolke Staub auf. Ich ergiff die Zügel mit scharfer Hand.

„An – Karl May!“ rief ich mit überlauter Stimme, „ja, jetzt hab‘ ichs wieder. Karl May – – und Rih!“

<sup>10</sup> Verfasser der Bücher: „Ins Märchenland“, „Im Wunderreiche des Bergkönigs“ und „Märchengeister“ sowie der phantastischen Erzählung „Das verschlossene Buch“, sämtlich erschienen bei der Verlagsanstalt Hermann Klemm, Berlin-Grünwald.

„– und Rih!“ der andere lachte hell. „Weißt du, ich verstehe auch etwas vom Reiten, aber Old Shatterhand und Rih – –, daß ein Pferd die Sprache des Reiters versteht, ja daß es sogar in seinem Sinn handelt und ihn Gefahren entreißt, die sich erst später als solche herausstellen, das – das halte ich für ausgeschlossen!“

„Ich nicht! Ich habe eben darüber nachgedacht, daß dies – –“

„– und so glaubst du auch an den märchenhaften Sprung über die Felsspalte, – wenn ich mich recht erinnere, war es im Balkan, als er seinem Widersacher nur auf diese Weise entging?“

„Du meinst, dem Schut? Warum soll ich es nicht glauben? Wenn ich mich recht erinnere, hat May die Breite der Felsspalte nicht angegeben und – –“

„Hör‘ mir nur auf mit solchen Erklärungen, mein Lieber! Du gehörs auch zu denen, die viel Phantasie haben, und da kommt es euch nicht darauf an, ob etwas möglich oder unmöglich ist. Ihr wollt eben nur die Spannung des Lesers aufs äußerste treiben und – –“

„Halt, mein lieber Otto!“ rief ich fast ärgerlich, „das ist eine Sache für sich. Ein Schriftsteller wird nur dann die Leser für sich gewinnen, wenn er die **[355]** inneren Zusammenhänge glaubhaft zu machen versteht. Und das wirst du Karl May nicht abzustreiten vermögen. Mich als Jungen hat gerade dies immer am meisten gepackt und, wie gesagt, diese geistige Verbindung zwischen Reiter und Pferd.“

„Ja, ja,“ winkte Otto ab, „du brauchst dich darüber nicht aufzuregen; ich habe ja auch Karl May ‚gefressen‘, selbstverständlich, aber – –“

„Und warum hast du gerade jetzt an Karl May gedacht?“ fragte ich rasch.

„Weil er nicht so unvorsichtig gewesen wäre wie wir! Wir reiten doch allein auf weiter Flur, mindestens eine Stunde dem Regiment voraus, ohne jede Vorsicht, – eine Unverschämtheit sondergleichen! Unser alter Jugendfreund Karl May wäre sicher so und so oft abgesprungen, hätte das Ohr auf die Erde gelegt, Spuren gelesen, aus abgeknickten Zweigen seine Schlüsse gezogen – –!“ Ueber sein Gesicht glitt ein Lächeln, das wie Spott wirken sollte.

„Da magst du recht haben. Aber die Russen sind sicher über alle Berge. Wir reiten ja nicht weiter als bis Stecowa, um es für eine Vorpostenstellung zu erkunden; das Nest ist übrigens so groß, daß wir das ganze Regiment hineinlegen können, und dort, das große weiße Haus neben der Kirche wird das Regiments-Stabsquartier.“ Ich deutete mit dem Reitstock nach einem weißen Hause inmitten des Dorfes, das in der Abendsonne wie eine Scheibe glänzte.

„Einverstanden!“ lachte Otto. „Ta-raab!“

Die Staubwolken unter den Hufen unserer Pferde stiegen höher. Otto piff den Radetzky-Marsch; das tat er meist, wenn er besonders guter Laune war.

**[356]** „– und dein Niki?“ rief ich ihm lachend zu.

Er klatschte dem Pferde den Hals.

„Niiiki!“

Der Rappe stellte die Ohren steil und schwang sich in einem prächtigen Trabe dahin.

„Siehst du, er versteht dich!“

„Freilich, du mußt es ja wissen!“ –

Wie eine Insel schwamm das Dorf im Abendschimmer auf uns zu. Wie eine Toteninsel, mußte ich unwillkürlich denken, wußte aber selbst nicht, warum. Schwarz stachen die hohen Bäume in den sich immer düsterer färbenden Himmel, die struppigen Strohdächer der Häuser glichen einer Herde sich duckender, unheimlicher Tiere, und ein schwarzblauer Schleier spann sich über das Dorf mit lang hinwallenden Bändern. Schwere Stille wie Blei darüber.

Ich hörte das Herz der Welt pochen in ihrer Einsamkeit mit langen, tiefen Schlägen.

Die ersten Häuser. Türen, Fensterläden geschlossen. Hier, an der Wand, ein großes schwarzes Kreuz, dort drüben wieder eines, hier ein Strohwisch, aus einem halb angelehnten Fensterladen ragend.

„Typhus? Cholera?“ Die Worte schossen mir durch den Sinn. „Ach, was, wie überall hier zu Lande!“ –

Wir reiten weiter, fallen in Schritt. Otto späht mit scharfen Augen nach vorne. Ein Zittern geht über seinen Körper. Seine Lippen bewegen sich, – er spricht nichts. Unsere Pferde heben die Hufe, als wollten sie auf der Stelle treten, krümmen die Rücken, schäumen ins Gestänge, schnauben mit geblähten **[357]** Nüstern. Wittern sie etwas? Meine rechte Hand fährt unwillkürlich an die Schlaufe meines Pistolenfutterals. Warum? Weiß es nicht. Gegen was will ich mich wehren? Gegen tote Häuser, geschlossene Fenster, gegen Strohwische, gegen die Cholera, gegen das – – Grauen? Soldatenherz, was ist dir? Denk an den

Waldkampf am Reichacker, an den Sturm der Neger an der Somme, an den Todesritt von Lemberg, an – an – –! In mir lacht es, das Grausen! Das Grausen in mir?! Unsere Pferde tänzeln, zittern. Mein Begleiter reißt am Kandarenzügel, ich auch. Das weiße Haus da vorne, an der Kirche mit der schwarzgrauen Kuppel, tanzt auf und nieder, als schnelle es ein Beben immer wieder gegen den Himmel.

„Verflucht! weiter!“

„Niki“ steigt kerzengerade in die Höhe, schnaubt, das Weiß seiner Augen leuchtet. „Plat du Jour“ springt zur Seite.

Staubwirbel? – Dort, am Ende der Straße?

Ein Schuß hinter uns, ein zweiter. Unsere beiden Ulanen hatten geschossen.

„Kosaken!“

Ich reiße das Pferd herum. Die Ulanen feuern nach rechts und links, auf tanzenden Gäulen.

„Nicht – – schießen!“ Meine Stimme springt über. Die Pistole zuckt mir in der Hand. Schuß auf Schuß. Sporenstreiche, Galoppschläge auf der Straße; wirbelnder Staub. Häuser flitzen vorüber. Bäume springen auf, neigen sich, huschen weg. Schuß auf Schuß, hinter uns, vor uns, aus den Seitengassen rechts und links. Kugeln klatschen gegen Stein. Gestalten **[358]** mit wehenden Mänteln, geschwungenen Armen, feurigen Augen, da, dort, auf uns zuschießend, uns doch nicht erreichend.

„Plat du Jour!“ Meine linke Faust packt einen Büschel Mähnenhaare. Der Fuchs rast dahin.

„Niiiki!“

Rechts hinter mir schießt es heran, bleibt dann in meiner Höhe. Die Häuser versinken wie in den Boden gerissen. Nur noch Bäume und Gebüsche tanzen vorbei.

„Haaalt!“

Ich richte mich auf aus der geduckten Stellung. Meine Augen sehen wieder. Freies Feld im Abenddüster. Roter Streifen einer brennenden fernen Riesenstadt.

„Hohoho!“ Otto pariert das Pferd. Die zwei Ulanen schießen noch ein Stück über uns hinaus, kehren dann in großen Volten zu uns zurück.

„Was war das, zum Teufel?!“ Otto versucht, eine lachende Miene aufzusetzen, es gelingt ihm nicht.

„Ist einer von uns verwundet?“

„Nein!“

„Ja, aber – –, und die Gäule waren nicht mehr zu halten!“

„Das ganze Nest war voll Kosaken, Herr Oberleutnant, wir haben sie deutlich gesehen, und einer hat mich – –!“ Der Ulan, der noch am ganzen Körper zitterte, unterbrach sich selbst, weil es ihm war, als ob seine Worte wie Entschuldigung klängen.

„Und zwei haben mich – – angeritten!“ zweifelte der andere.

„Tod und Teufel!“ wetterte Otto und schlug sich **[359]** auf den Schenkel, „ich glaube gar, wir haben uns alles eingebildet! So etwas ist mir doch noch nicht passiert!“

„Ich weiß nicht recht,“ zögerte ich, „aber das ist nun gleich, wir müssen zum Regiment zurück.“

„Ja, die Gäule waren schuld daran, die verfluchten Gäule!“ brummte Otto in sich hinein.

„Sie werden wohl die Cholera-Leichen gewittert haben und ...?“ fragte ich zweifelnd, vollendete aber den Satz nicht.

Wir trabten an und ritten in die sinkende Nacht. Keiner sprach ein Wort, denn die Gedanken jagten sich in unseren Köpfen.

Als wir beim Regiment eintrafen, das hinter einer Höhe etwa drei Viertel Stunde von Stecowa entfernt biwakierte, meldeten wir dem Kommandanten unser seltsames Erlebnis. Er hörte uns ruhig an und meinte mit einem leicht spöttischen Lächeln: „Ich glaube, meine Herren, Sie haben doch Gespenster in Stecowa gesehen, denn auch die Kosaken werden nicht – –!“ Dann zog er eine Meldekarte aus der Tasche und verlas: „Brigadebefehl. Die Ortschaft Stecowa darf nicht belegt werden, da sie sicheren Nachrichten zufolge sehr stark mit Cholera und Flecktyphus verseucht ist. Sämtliche Einwohner sollen schon vor mehreren Tagen die Ortschaft geräumt haben.“

Er drückte uns lachend die Hände.

Als wir fortgingen, fragte ich Otto ein wenig spöttisch: „Glaubst du nun an die seelische Beziehung zwischen Reiter und Pferd?“

Er nickte nur stumm.

## Karl May als Erzieher

Von Prof. Dr. Ludwig Gurlitt

Ich hatte in diesen Tagen ein bedeutsames Erlebnis:

Wir saßen in Capri bei einem Glas Capreser Weines beisammen, etwa ein Dutzend Deutscher, zumeist jüngere Männer und Mädchen, und jeder gab Erinnerungen aus seiner Schulzeit zum besten. Unter den älteren Frauen waren einige, die ihre Schuljahre als die schönsten ihres Lebens priesen, die Männer und Jünglinge dagegen waren gegen ihre Schule mißgestimmt, um so mehr, je älter sie waren.

Auf meine Frage, welche Persönlichkeit sie in ihrer Jugend am stärksten beeinflusst hätte, entstand eine gewisse Verlegenheit: Es wurden unbekannte Namen dieses oder jenes Lehrers genannt, der Gehorsam, Dank und Verehrung verdient, wer aber ihrem ganzen Leben Richtung und Inhalt gegeben hätte, das wußte niemand so recht zu sagen. Nur ein junger Student erklärte lachend, als ob er einen guten Witz machen wollte: „Mein Erzieher war Karl May.“ Und sofort fiel ein Chor von jungen Stimmen mit dem Rufe ein: „Ja, meiner auch, meiner auch!“ Mir war das nicht so überraschend als den andern Tischgenossen; denn ich hatte schon öfter erlebt, daß es nur eines kleinen Anstoßes bedurfte, um ein solches Bekenntnis **[361]** frei zu machen. In der Regel tragen nämlich die Karl-May-Verehrer noch Bedenken, sich laut für ihn zu bekennen, weil er bei unsern literarischen Wortführern immer noch in Acht und Bann liegt. Ich fragte nun um den Tisch herum, was Karl May jedem einzelnen geboten hätte, und erhielt darauf lehrreiche Aufschlüsse.

Die Mütter griffen mit in die Unterhaltung ein und hatten manches Wichtige über Mays erzieherischen Einfluß auf ihre Kinder zu berichten.

„Mein Sohn,“ so erzählte die eine, „war nicht leicht zu erziehen. Wir Eltern machten uns ernste Sorgen wegen gewisser moralischer Minderwertigkeiten: Mangel an Wahrhaftigkeit und Ueberschuß eines brutalen Egoismus. Unsere Sorge wich aber von der Zeit ab, als er zu einem leidenschaftlichen Karl-May-Leser wurde und auch mich für seinen Lieblingsdichter zu erwärmen bemüht war. Von da ab kam in sein ganzes Wesen etwas Ritterliches. Vor allem mied er fortan die Notlüge, die er vordem immer bereit hatte. Wer seine Willensbildung so plötzlich gewandelt hatte, das bekundete uns ein Briefchen seines Lese- und Spielgenossen, in dem es unter anderem hieß: ‚Ich schwöre Dir bei Manitou, dem großen Geist, daß ich keine gespaltenen Zunge habe‘.“

Lauter Beifall unterbrach die Sprecherin. „Ja,“ rief ein Herr mit schon ergrauten Schläfen, „auch mein Erzieher war Karl May. Wie haben wir Jungen für seine Helden geschwärmt! Wie hat mich ihr Bild durch alle schweren und schwersten Stunden begleitet! Wenn ich zum Mann geworden bin, der vor **[362]** dem Feind im Feld bestehen konnte und im harten täglichen Kampf noch heute besteht, so danke ich das in erster Linie dem Freund meiner Jugend, Karl May. Er hat mir hohe Ideale und ritterlichen Sinn ins Herz gepflanzt, mir Schwung, Begeisterung und zähe Kraft gegeben. Mögen ihn trockene Schulmeister tausendmal als Schundschriftsteller verurteilen, ich lasse mir meine Verehrung für ihn nicht rauben. Erst jüngst noch habe ich einen Herrn Oberlehrer, der mich zurechtweisen wollte, diese meine Meinung gesagt und ihn damit zum Schweigen gebracht. Unsere wissenschaftlichen Kenntnisse wollen wir gern unsern Lehrern danken, unsere moralische Erziehung aber nur zu bescheidenem Teil.“

Eine der anwesenden Frauen warf wieder eine Bemerkung dazwischen, die noch größeres Staunen erwecken dürfte: „Für mich,“ sagte sie, „war die viel geschmähte Marlitt die wirksamste Erzieherin. Es war mein Ehrgeiz, es den anmutigen, reinen, vornehm denkenden und hochgestimmten Frauengestalten ihrer Romane gleich zu tun. Wie May die männliche Jugend zu den männlichen Tugenden erzogen hat, so hat die Marlitt die jungen Mädchen meiner Zeit zu den weiblichen Tugenden erzogen. Auch zu diesem Bekenntnis gehört heute ein gewisser Mut, weil eine, wie mir scheint, irreleitende Literatur diese weiblichen Tugenden als Beweise der Rückständigkeit so verächtlich und lächerlich gemacht hat, daß die mondaine Frau mit ‚reichem Vorleben‘ und häufigem Ehewechsel der sogenannten ‚Spießigen‘, weil gewissenhaften und treuen, vorgezogen wird.“

Diese Bemerkung war gewiß zutreffend, eine **[363]** Ehrenrettung für die Marlitt, die erst jetzt wieder gerechte Anerkennung findet.

Das Gespräch kehrte nun auf Karl May zurück. Die jungen Mädchen erklärten einstimmig, daß auch sie im Bund mit ihren Brüdern und jungen Freunden für ihn begeistert waren und – teilweise gegen das Verbot ihrer



Eltern – seine Schriften verschlungen hätten. Die eine erzählte, daß ihr Vater einen May-Band, den er bei ihr fand, im Zorn an die Wand geworfen hätte. Eine andere erzählte, daß es ihr nach langem Bemühen bei den Jungen gelungen wäre, als vollwertiges Mitglied der Indianer aufgenommen zu werden, während sonst die Mädchen als zu feig, zu geschwätzig, zu schwächlich und zu dumm abgelehnt wurden; sie habe sich aber durch listiges Anschleichen und geschickte Spionage so verdient gemacht, daß sie schließlich mit in den Wigwam eingelassen und ihr gestattet wurde, mit aus der Tonpfeife zu rauchen und im Gürtel die Axt, den Tomahawk, den Lasso und den Skalp eines Bleichgesichtes zu tragen. „Was wären meine Mädchenjahre,“ rief sie aus, „wenn ich aus ihnen diese Poesie streichen müßte! Meine Brüder und Spielgenossen, mit denen ich damals im Geiste Karl Mays geschwärmt habe, liegen ohne Ausnahme im Feindesland begraben. Mich beglückt bei allem Schmerz der eine Gedanke, daß auf ihren so kurzen Jünglingsleben der Glanz echter Heldenromantik gelegen hat. Die Schule, ja selbst das Elternhaus, hatte ihrem Leben einen so reichen Inhalt nicht geben können.“

So ging es fort und fort in neuen starken Bekenntnissen, [364] und von keiner Seite kam ein Wort des Widerspruchs.

Ich ziehe das Ergebnis: Von zwölf Deutschen verschiedener Herkunft stimmten alle darin überein, daß ihnen Karl May erzieherisch mehr geboten hätte als irgend ein sonstiger Jugenderzieher.

Auch darin herrschte Einmütigkeit, daß Mays Einfluß nur günstig gewirkt habe, daß sie ihm eine Steigerung ihrer gesamten Persönlichkeit zu danken hätten. Willensbildung ist nach allgemeinem Zugeständnis aller Erzieher die höchste, wichtigste, aber auch schwierigste Aufgabe der Erziehung. Welcher deutsche Mann hat in dem letzten halben Jahrhundert in dieser Aufgabe größeres erreicht, als der „Schundschriftsteller“ und „Jugendverführer“ Karl May, vor dem anerkannte Pädagogen jahrein, jahraus bemüht waren, die Seelen der Jugend zu schützen, und vor dem zu warnen, auch heute noch die Jugendschriftwarten für ihre Gewissenspflicht erachten?

Ueber die Erfolge der Erziehung weiß niemand besser Bescheid als der Erzogene, und wenn uns jemand sagt, daß dieser oder jener Erzieher ihm Bedeutendes für seine geistige und seelische Entwicklung geleistet habe, so haben wir weder das Recht noch die Möglichkeit, ihm zu widersprechen. Es steht da so wie in Fragen der Medizin: Die approbierten, akademisch geschulten Aerzte erklären, daß dieser oder jener ‚Heilkundige‘ ein ganz gefährlicher Kurpfuscher wäre, der Kranke aber, den sie mit ihren höllischen Latwergen nur noch kränker gemacht hatten, findet Rettung bei diesem Kurpfuscher und nimmt sich die Freiheit, ihn auch als seinen Lebensretter laut zu [365] preisen. Wenn sich dieser Fall oft wiederholt, dann werden auch die geschulten Aerzte aufmerksam und nachdenklich, versuchen vorsichtig das vorher so verabscheute Verfahren und siehe da, die guten Erfolge stellen sich pünktlich ein. Dann findet dieses Verfahren seine amtliche Abstempelung und bald ist es vergessen, wie verächtlich man vordem von ihm gesprochen hatte. Das gleiche Schauspiel erleben wir also jetzt an Karl May: Hunderttausende rühmen ihn als den Erzieher, der ihnen am meisten zur Charakterbildung geleistet hat. Der Widerspruch angeblich Sachverständiger kann ihnen dieses Bewußtsein nicht im leisesten erschüttern. Weshalb will man ihnen nicht glauben? Wie ernst und wie freudig würde man von seiten der staatlichen Schulen ein solches Massenbekenntnis entgegennehmen, wenn es die staatliche Erziehung mit gleicher Dankbarkeit und mit gleicher Wärme preisen würde! Gibt es einen jungen Deutschen, der z. B. die Schrift des Geheimrats Dr. Adolf Matthias „Wie erziehe ich meinen Sohn Benjamin?“ mit lauten Tönen als ein Stück seiner eigenen Entwicklung pries? Und doch war Matthias als vortragender Rat im preußischen Kultusministerium lange Zeit der einflußreichste staatliche Erzieher Preußens. Wie hoch mochte er sich erhaben fühlen über den armseligen Seminaristen, der es noch nicht einmal zu einer festen Anstellung als Volksschullehrer gebracht hatte?! Ich nenne neben ihm andere Pädagogen von Ruf: Friedr. Paulsen, [Georg] Kerschensteiner, [Paul] Cauer. Wer im Volk weiß von diesen gewiß gelehrten und pädagogisch wohl unterrichteten Männern? Wer hat [366] sie bisher schon jemals als seine geistigen und sittlichen Führer öffentlich bekannt?

Wir haben in Deutschland zwei wahrhaft große Volks- und Jugenderzieher erlebt: Paul de Lagarde und Friedrich Nietzsche. Beide standen außerhalb der Schule und beide sind auch ohne Einfluß auf die Schule geblieben. Aber auch diese Beiden haben auf die Charakterbildung zwar nicht des ganzen Volkes, wohl aber der Oberschichten, der geistigen Auslese, viel eindringlicher und viel nachhaltiger gewirkt als irgend eine der staatlichen Schulgrößen.

Das Leben ist gerecht und „was das Leben halb nur gab, soll ganz die Nachwelt geben“. Wenn man in kommenden Jahrzehnten im Rückblick auf die Pädagogik des 19. Jahrhunderts die Namen der bedeutendsten Pädagogen hervorsuchen und wägen wird, dann werden viele der vordem klangreichsten Namen als zu leicht befunden, andere, vordem mißachtete Namen als entscheidend gepriesen werden. Und unter diesen Namen der führenden Erzieher innerhalb des 19. Jahrhunderts wird – das darf heute schon mit Zuversicht ausgesprochen werden – auch der Name Karl Mays in Ehren genannt werden, als des geistigen Vaters der deutschen Jugend, als ihres Erretters aus den Nöten und Niederungen des Haus- und Schullebens und als des Erweckers und Formers ihrer Seele.

\* \* \*

Meine vorstehenden Ausführungen hatte ich schon im Frühjahr 1924 an den [367] Karl-May-Verlag eingesandt. Erst später trat an mich die Aufforderung heran, den vorliegenden und die ferneren Jahrgänge als Mitherausgeber zu zeichnen.

Gern folge ich diesem Rufe, da ich schon in meiner Schrift „Gerechtigkeit für Karl May!“ und in zahlreichen andern Veröffentlichungen bekannt habe, mit welcher Anerkennung ich zur Sache des toten Radebeuler Erzählers stehe. Wenn ich die Mitherausgabe übernommen habe, so kann das natürlich nicht bedeuten, daß ich etwa mit allem und jedem, was das Jahrbuch bringt, restlos einverstanden bin. Die Verfasser und ihre Beiträge sind vielgestaltig. Zudem entfällt ein großer Teil der vom Karl-May-Verlag bereits zum Abdruck erworbenen Handschriften noch unter den Verantwortungsbereich meines Vorgängers, des verstorbenen Studienrats Dr. Max Finke. Für besondere Fälle habe ich mir deshalb vorbehalten, in geeigneter Form meine abweichende Anschauung zum Ausdruck zu bringen, während ich im übrigen nur das jeweilige Gesamtwerk, nicht alle Einzelheiten vertrete.

München 46

z. Zt.: Anacapri, Villa Rispoli

20. Oktober 1924.

Prof. Dr. Ludwig Gurlitt.

## Die Autoren des Karl-May-Jahrbuches 1925

Barthel, Fritz	03.08.1881	19.04.1960
Biedermann, Alfred	23.12.1884	08.08.1971
Budde, Karl	1886	09.04.1949
Eicke, Otto	07.04.1889	? .12.1945
Engel, Eduard	12.11.1851	23.11.1938
Finke, Max	08.07.1888	04.01.1924
Goebel, Johannes	?	?
Goes, Gustav	20.04.1884	29.05.1946
Gottstein, Otto	1892	1951
Gurlitt, Ludwig	31.05.1855	12.07.1931
Hane, Wilhelm	28.07.1880	06.09.1950
Kandolf, Franz	06.11.1886	19.06.1949
Krenski, Werner von	21.12.1905	12.11.2000
Matthiessen, Wilhelm	08.08.1891	26.11.1965
May, Karl	25.02.1842	30.03.1912
May, Klara	04.07.1864	31.12.1944
Prüfer, Fritz	04.10.1890	1972
Richter, Oskar	?	?
Rudert, Otto	06.03.1889	17.01.1955
Schmid, Euchar Albrecht	29.08.1884	15.07.1951
Sehling, Emil	09.07.1860	30.11.1928
Stütz, Adalbert	14.02.1878	23.12.1957
Urban, Gustav	27.04.1884	21.10.1969
Wulffen, Erich	03.10.1862	10.07.1936

Beiträge der farbig markierten Autoren unterliegen noch dem Urheberrecht.