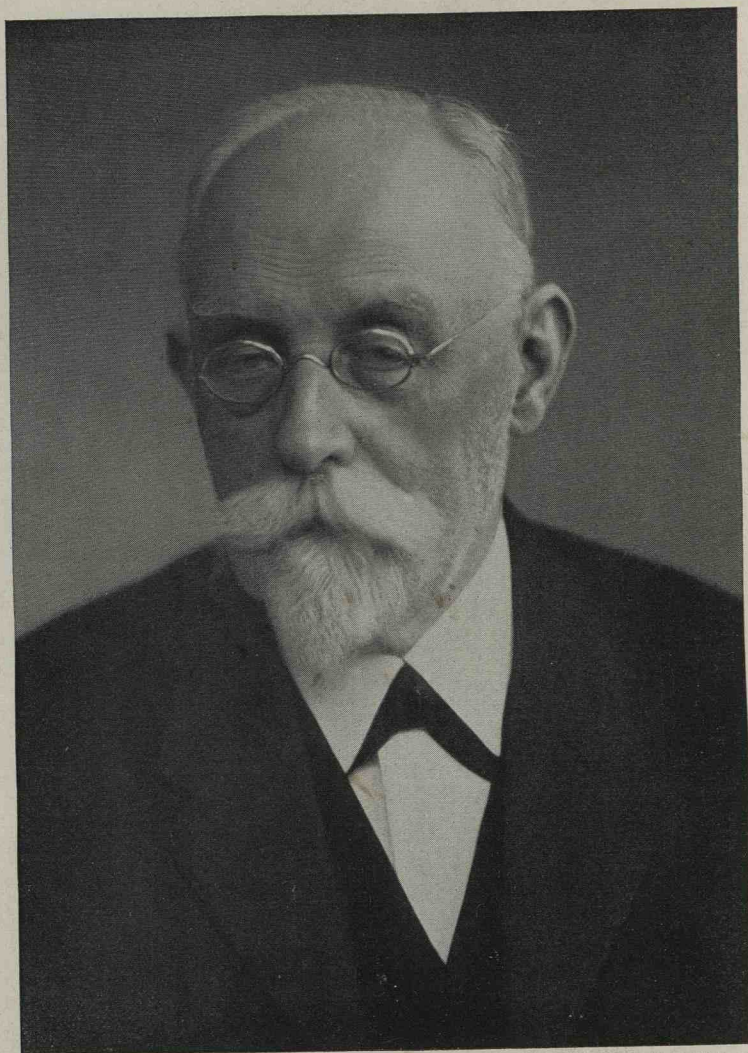


ADOLF BARTELS

DEUTSCHE
DICHTER

Charakteristiken

H·HAESSEL · VERLAG · LEIPZIG



Phot. Louis Held, Weimar

Alois Bartsch.

278 219

700. 5304.

ADOLF BARTELS
DEUTSCHE DICHTER
CHARAKTERISTIKEN

Ministerul Învățământului Public
BIBLIOTECA CENTRALĂ
UNIVERSITARA
BUCUREȘTI

8100.

H. HAESSEL · VERLAG · LEIPZIG

83(09)-1

C/1953

Herausgegeben von Dr. Rainer Schlösser

Eine Bartels-Bibliographie von Walter Loose erscheint als Sonderheft

Die in diesem Band enthaltenen Dichter-Charakteristiken

sind der vergriffenen dreibändigen Geschichte der deutschen Literatur von Adolf Bartels entnommen, die 1924 bis 1928 im Verlag H. Haessel erschien

CONTROL 1957

1961

D

BIBLIOTECA CENTRALA DE TIARA
BUCURESTI
COTA 5304

lc 88/04

B.C.U. Bucuresti

C8100

1943

Satz und Druck von Poeschel & Trepte · Leipzig

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
1. Kapitel: Das Nibelungenlied	27
2. Kapitel: Wolfram von Eschenbach (um 1170–um 1220) ..	34
3. Kapitel: Gottfried von Straßburg (um 1200).....	40
4. Kapitel: Walther von der Vogelweide (um 1170–um 1230)	46
5. Kapitel: Hans Sachs (1494–1576)	52
6. Kapitel: Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen (vor 1620–1676)	58
7. Kapitel: Johann Christian Günther (1695–1723)	61
8. Kapitel: Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803)	67
9. Kapitel: Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781)	75
10. Kapitel: Christoph Martin Wieland (1733–1813)	90
11. Kapitel: Johann Gottfried Herder (1744–1803)	98
12. Kapitel: Matthias Claudius (1740–1815).....	110
13. Kapitel: Gottfried August Bürger (1747–1794)	115
14. Kapitel: Johann Wolfgang Goethe (1749–1832)	122
15. Kapitel: Johann Christoph Friedrich Schiller (1759–1805)	142
16. Kapitel: Johann Peter Hebel (1760–1826)	159
17. Kapitel: Jean Paul (1763–1825)	163
18. Kapitel: Friedrich Hölderlin (1770–1843)	169
19. Kapitel: Novalis (Friedrich von Hardenberg) (1772–1801)	175
20. Kapitel: Heinrich von Kleist (1777–1811)	182

21. Kapitel: E. T. A. Hoffmann (1776–1822)	192
22. Kapitel: Joseph Freiherr von Eichendorff (1788–1857) ..	200
23. Kapitel: Ludwig Uhland (1787–1862)	204
24. Kapitel: Franz Grillparzer (1791–1872)	213
25. Kapitel: Ferdinand Raimund (1790–1836)	224
26. Kapitel: Eduard Mörike (1804–1875)	231
27. Kapitel: Annette Freiin von Droste-Hülshoff (1797–1848).	239
28. Kapitel: Jeremias Gotthelf (1797–1854)	248
29. Kapitel: Adalbert Stifter (1805–1868)	257
30. Kapitel: Friedrich Hebbel (1813–1863).....	262
31. Kapitel: Otto Ludwig (1813–1865)	274
32. Kapitel: Gustav Freytag (1816–1895).....	282
33. Kapitel: Fritz Reuter (1810–1874).....	290
34. Kapitel: Theodor Storm (1817–1888)	297
35. Kapitel: Klaus Groth (1819–1899)	304
36. Kapitel: Gottfried Keller (1819–1890).....	310
37. Kapitel: Wilhelm Raabe (1831–1910)	323
38. Kapitel: Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898).....	330
39. Kapitel: Ludwig Anzengruber (1839–1889)	341
40. Kapitel: Peter Rosegger (1843–1918)	349
41. Kapitel: Ferdinand von Saar (1833–1906)	355
42. Kapitel: Theodor Fontane (1819–1898).....	361
43. Kapitel: Detlev Freiherr von Liliencron (1844–1909)....	371
44. Kapitel: Hermann Löns (1866–1914).....	384
45. Kapitel: Walter Flex (1887–1917)	389

ADOLF BARTELS – WESEN UND WERK

Man muß das bescheidene, aber anheimelnde Häuschen, in dem Adolf Bartels am 15. November 1862 zu Wesselburen geboren wurde, wohl einmal mit eigenen Augen gesehen haben, um ganz zu begreifen, von wannen ihm die Kraft kam, einen nun achtzig Jahre währenden Lebenslauf durchzustehen, der im Sinne Schopenhauers ein heroischer genannt zu werden verdient. Großvater und Vater betrieben hier das Schlosserhandwerk, wie es heute noch den Bruder ernährt. Aber nicht so sehr das ist es, was den Betrachter beeindruckt, es wäre denn, er nähme diese Herkunft vom gediegenen Handwerk als Gleichnis und empfände, was gar nicht so abwegig wäre, auch den feingliedrigeren Sohn dieses Geschlechtes, der sich der Dichtung verschrieb, als Schmied nicht so sehr seines, sondern unseres Glücks; denn wie Hammerschläge sausten ja manche seiner Arbeiten auf unsere Herzen, um sie für den deutschen Kampf zu härten. Und Bartels selbst hat einmal bekannt:

„Am liebsten aber schlag ich
doch mit dem Hammer drein,
das wird – den Wahrspruch wag ich –
der Väter Erbschaft sein.“

Indessen – es ist doch nicht so sehr das Rußige, was uns am Wesselburener Elternhaus auffällt, sondern im Gegenteil die unerhörte Sauberkeit; der Wind von der See fegt oder fächelt hier ja den Dunst von den Dächern und von den Herzen. Geborgenheit, mehr ländliche noch als städtische, überkommt uns. Und dem Lärm der feurigen Esse hält, wie Jahrhunderte schon auch jetzt noch, das lautlose Schwingen weißer Schmetterlinge im Garten, das Rollen der Eimer am Brunnen die Waage. Ja, hier ist bestes deutsches Zuhause, Schlichtheit, Reinheit, Anspruchslosigkeit, so anspruchsvoll man sich auch sich selbst gegenüber ist. Allerdings ist das neunzehnte Jahrhundert und die deutsche Verfallszeit auch an diesem Städtchen nicht ganz vorübergegangen, aber wo sich ein gutes Blutserbe fand, diethmarscher Blut und niedersächsisches dürfen die Bartels sich nachrühmen, da blieb das Leben bis auf diesen Tag ein ungewandelt ursprüngliches, da wurde auch bei bescheidenen Verhältnissen ein Kind in den ganzen Reichtum einer unvergeßlichen Jugend hineingeboren. Von der spröden Behäbigkeit seiner Knabenjahre, die er

in seinem unvergleichlich gemütvollen Buche „Kinderland“ geschildert hat, hat Bartels ein langes Leben über zehren können.

Mit gutem Grund hat man immer wieder, um sowohl die blutsmäßige Herkunft von Bartels als auch Land und Leben, darin er aufwuchs, zu kennzeichnen, jene Verse beigezogen, die er seinen Eltern gewidmet hat. Das mag auch hier geschehen. Von seinem Vater heißt es da:

„Mit jedem Blick der Erde zugewandt,
den Gärten, Häusern, Bäumen, Blumen, Blüten,
hat er die Himmelssehnsucht nie gekannt,
nur fromm bestrebt, die Blumen all zu hüten.
Da war nicht eine, die er nicht erschaut
als Knospe schon und bis zum frühen Ende,
wenn's Gott nicht tat, mit Segensnaß betaut
und treu geschützt vorm Raub der frechen Hände.
Drum, Herr, wenn's droben bei dir Blumen gibt
und Liebeshände, nötig sie zu hegen -
in seinen Blumen hat er dich geliebt -
laß ihn auch droben still der Blumen pflegen!“

Der Mutter aber rief er nach:

„Du hast den stolzen Nacken nie gebeugt,
hast nie gebettelt, nicht einmal gebeten.
Der Trotz auf deinem toten Antlitz zeigt:
du wirst auch stolz vor deinen Richter treten.
Doch warst du lieb und gut, ja mild und zart,
und was du wirktest, waren fromme Taten.
Nur schwiegst du gern. Es ist Germanenart,
des Herzens Weichheit niemals zu verraten.“

Als ein Gedicht gelesen bieten diese zwanzig Verse das Bild des Menschen Adolf Bartels selbst, wie wir noch begreifen lernen werden. Noch aber wächst der etwas veronnene, doch frische Junge ungezwungen und erst allmählich sich ausprägend im Elternhause auf, bringt die Volksschule hinter sich, besucht dann das Gymnasium im nachbarlichen Meldorf. Frühzeitig kündigt sich das dichterische und schriftstellerische Talent an. Noch in dieser Zeit wird er, um mit Hebbel, seinem großen Landsmann, zu reden, was er ist. Das gibt ihm auch den Mut, nach Hamburg zu gehen, um sich auf eigene Faust fortzubilden, als kurz vor dem Abschlußexamen seinem Vater weitere Mittel für ihn fehlen. Er gibt Stunden, liest viel, schreibt, lernt die Welt und die Menschen kennen, und kommt nicht recht weiter. Noch einmal kehrt er heim, betätigt sich als Schreiber, hält aber auch schon Vorträge literarischen Inhalts. Dann macht er sich auf den Weg, um seine Fähig-

keiten nutzbringender als in der engeren Heimat möglich, zum Einsatz zu bringen. Er hoffte, seine dichterische Berufung wie vordem Hebbel in den Großstädten Deutschlands zu erzwingen, oder doch wenigstens sein ausgesprochenes ästhetisches Vermögen zu einer gesicherten Lebensgrundlage ausgestalten zu können. Dazu sollen ihm die Universitäten Leipzig und Berlin dienen, dazu als Durchgangstation auch die redaktionelle Tätigkeit in Frankfurt am Main und in Lahr in Baden. Obwohl er es, rein existenziell gesehen, nicht ganz „schafft“ (und bis zum Ehrensold der nationalsozialistischen Zeit niemals ganz „schaffen“ wird), siedelt er 1895 für immer nach Weimar über, um Dichter, freier Schriftsteller, Gelehrter und sonst nichts zu sein; denn erst allmählich geht ihm auf, daß er berufen ist, mehr zu werden: der getreue Ekkehard der deutschen Dichtung in der dunkelsten Epoche unserer Geschichte.

Es ist nur dem ungebrochenen Wage- und Lebensmut dieses echten Dithmarschen, nur seiner unerschütterlichen Liebe zur Kunst zu danken, daß dieser sein treuherziger Aufbruch nicht zu einer menschlichen Tragödie wurde. Man muß geradezu an den tumben Toren der mittelhochdeutschen Dichtung denken, wenn man den noch ahnungslosen und arglosen jungen Bartels am ersten Werke sieht. Da dichtet er seine Romane, wie der Heimatstolz sie ihm eingibt; da entwirft er im Umriß eine Darstellung der neueren Dichtung, wie sie sich seinem, durch keinerlei modische und literarische Vorurteile getrüben Blicke darbietet. Und war harmlos genug, anzunehmen, daß diese Aufrichtigkeit und Lauterkeit, wie sie in den besten Zeiten von allen guten Deutschen doch immer über alles geschätzt wurde, auch seinen Zeitgenossen erwünscht sein müßte. So gut kannte er eben damals seinen Hebbel noch nicht, daß er gewußt hätte, was es heißt, an den Schlaf der Welt zu rühren. Der gegen ihn aufbrandende elementare Haß mußte ihn erschüttern und erschrecken. Trotzdem hat er, der bei seinem Aufbruch ins Leben sehr wohl das Fürchten hätte lernen können, nicht einen Augenblick gezögert, den von ihm keineswegs ursprünglich gewollten, dann aber für unbedingt notwendig gehaltenen Kampf mit allen Gegnern des Deutschtums auf sich zu nehmen. Wie sich herausstellen sollte: fünf volle Jahrzehnte über.

Wenn es denkbar wäre, daß jemand über die liberalistische Entwicklung, die zum deutschen Verfall und endlich zum Kulturbolschewismus führte, nichts wüßte, und man gäbe ihm heute die Bücher von Adolf Bartels in die Hand, so würde er mit Sicherheit völlig ratlos fragen, was in aller Welt denn an diesen durchaus richtigen Schriften Grund zu so viel Verfolgung und persönlicher Verunglimpfung gegeben habe. So sehr ist dank des nationalsozialistischen Sieges in unseren Tagen die schlichte und saubere Geisteshaltung, die Bartels auszeichnet, Allgemeingut geworden. Niemand, der heute nicht den sicheren Instinkt, das beglückende dichte-

rische Einfühlungsvermögen, das Sichter- und Richtertalent, den ungeheuren Fleiß, die überraschende Belesenheit und einen für die deutsche Überlieferung bezeichnenden, fast rührenden Hang zu unbedingter Gediegenheit und Gründlichkeit an Bartels bewunderte! Und dennoch war jede Zeile, die Bartels geschrieben hat, fünfzig Jahre über Gegenstand lautesten Widerspruchs, erbittertester Verfemung und nicht zuletzt beflissenster Verfälschung.

Das aber nur aus dem einen Grunde, weil er auf dem Gebiete der Literaturbetrachtung das nationalsozialistische Prinzip vorweg genommen hat und in Verfolg dieser Lebensaufgabe unerbitlich und unermüdlich die reinliche Scheidung zwischen deutschem und jüdischem Schaffen durchführte. Es hat ihm bis 1933 die Feindschaft fast aller Gewalten des öffentlichen Lebens eingebracht und wenig Dank seitens seiner Volksgenossen, soweit sie nicht zu den Vorläufern oder ersten Vorkämpfern der Bewegung gehörten. Ja, noch heute wirkt die üble Nachrede jener Jahrzehnte insofern nach, als man das Verdienst der rassischen Konsequenz auf einem wissenschaftlichen Teilgebiet zwar anerkennt, darin aber mehr eine schematische Leistung erblickt und die wahrhaft schöpferische Begabung, mit der Bartels alles Wertgut deutscher Dichtung unserem Volke nahebrachte, wie keiner vor und meinem Dafürhalten nach bis heute auch keiner nach ihm, übersieht. Deshalb sucht die in diesem Buche getroffene Auswahl vor allem den in seiner Art genialen musischen Mittler herauszustellen, dem gerecht zu werden auch eine der großen Zukunftsaufgaben der deutschen Jugend ist.

Es gibt ein Schimpflexikon, in dem alle Anwürfe wider Richard Wagner gesammelt worden sind. Wollte man sich im Falle Adolf Bartels derselben Müheverwaltung unterziehen, so würde man mit einem Bande sicher nicht auskommen. Die undeutschen Mächte, die im neunzehnten Jahrhundert erst im allerdings schon unaufhaltbaren Kommen waren, nahmen um die Jahrhundertwende alle Schlüsselstellungen der öffentlichen Macht und der öffentlichen Beeinflussung ein. Eben zu diesem Zeitpunkt gab Bartels in seiner ersten größeren literaturgeschichtlichen Arbeit der Befürchtung Ausdruck, daß die Zeit herannahe, da deutsche Natur und Kultur die letzte und schwerste Probe zu bestehen haben würden. Wilhelminismus, Liberalismus, Marxismus und Judentum giefelen sich daraufhin in einem dreißigjährigen Vernichtungskampf gegen diesen unbequemen Außenseiter. Ohne „schmückende“ Beiworte wie „Harlekin, lüderlicher Hakenkreuzhalunke“ oder „antisemitischer Schmutzfink“ durfte dieser Mann nicht mehr erwähnt werden. Was er auch schrieb, man beschienigte ihm, daß jede Zeile auf „Schwindel, Verleumdung, Dummheit, Heimtücke, Borniertheit und Fälschung“ beruhe, daß er nichts als „Dreck, Unsinn und schmutzige Sudelwerke“ zustande bringe, weil „manische Judenriecherei“ ihn nur „auf Entfesselung

brutaler Haßinstinkte“ ausgehen ließe. Wegen dieses „Tendenzfimmels“ – es werden hier nur verbürgte Beleidigungen zitiert! – rückte von so viel „Impotenz, Gehirnschwäche, Verblendung und tollem Unfug“ selbstverständlich auch ein Großteil der Zunft von dem „trefflichsten Komiker unter den Literaturhistorikern“ ab, zumal man ihm auch das „schleswig-holsteinische Nationallaster der Eitelkeit“ in seinen „nichtswürdigen und anmaßenden Machwerken“, deren „Horizont so unbeschreiblich eng und widerwärtig klein“ sei, glaubte nachsagen zu können. Den Schlußstrich gleichsam setzte 1923 ein Kommunist unter dieses Pamphlet, als er den Einmarsch von Negervölkern ins Rheinland als minder unerfreulich denn die aufklärende Wirksamkeit von Adolf Bartels bezeichnete.

Das war das Zerrbild, welches die Generation der Weltkriegsteilnehmer vorfand, als sie 1918 heimkehrte. Das heißt: soweit es sich um die studentische Jugend handelte, wurde ihr selbst das weitgehend unterschlagen, da sich mehr als die Hälfte aller germanistischen Lehrstühle an den Universitäten in jüdischen Händen befanden und die gerisseneren Exponenten des „ausgewählten“ Volkes sehr wohl wußten, daß Totschweigen noch weit sicherer als verleumden sei. Zu unserem Heil bewahrheitete sich jedoch schon damals, daß der alttestamentarische Haß, wenn er zu triumphieren glaubt, den Juden dumm macht. So kam es, daß eine Anzahl Studenten, darunter auch der Schreiber dieser Zeilen, ausgerechnet durch einen jüdischen Professor auf Bartels gestoßen wurden. Geringschätzig Bemerkungen dieses fremdblütigen Widersachers veranlaßten uns, die „Elaborate“ jenes, von „blindem Haß beseelten“, „spröden“, „starrsinnigen und methodisch bedenklichen“ Bartels zwecks gewiß erheiternder Kenntnisnahme einzusehen. Wir sahen sie ein. Lasen. Lasen abermals. Und uns deuchte: hier kämpfte einer unseren Kampf. Gewiß war das nicht „objektiv“, nicht liberalistisch. Aber es war, wenn wir nicht irrten, Feldgrau des Geistes. War es uns doch aus der Seele gesprochen, wenn er verkündete: „Die Kritik ist von Natur national, die ästhetischen Maßstäbe, die der Kritiker anlegt, erwachsen ihm aus seinem Volkstum“. Oder: „Kunst ist Lebensbejahung, Offenbarung des Eigensten einer Rasse, in dauernde Anschauungswerte umgesetztes Rassenselbstgefühl. Nationales Bestreben muß es vor allem sein, den Rassencharakter der Kunst möglichst festzuhalten, möglichst rein hervortreten zu lassen; auch hier müssen die gutrassigen Elemente die herrschenden sein und bleiben. Keine Standeskunst, keine Kunst für die sogenannten Gebildeten, aber auch keine Bettelsuppenkunst für den charakterlosen Mischmasch, sondern Rassenkunst! Was man Volkskunst, Volkspoesie nennt, ist im Grunde nichts anderes“. Oder: „Das rassenhaft entschieden bestimmte Volk schafft sich seinen Staat, damit sein organisches Massiv erhalten bleibe und es sich seinem Wesen gemäß ausleben, entwickeln könne – in diesem Satze steckt

aller politischen Wahrheit letzter Schluß, und alle Staatsmänner, die ihn nicht ziehen können, sind unbrauchbar“. Und endlich: „Herrschaft des reinen Blutes, politische Macht, nationales Glück und nationaler Stolz, hohe Kunst sind Werte, die einander entsprechen.“ Uns dünkte: viel zu sehr und viel zu lange hatte man diese Grundwahrheiten außer acht gelassen. Wir erfaßten zum ersten Male in voller Klarheit, daß wir durch den Weltkrieg für den Liberalismus völlig untaugliche Erziehungsobjekte geworden waren, für eine Denkweise, die das Wollen und Wirken eines Mannes wie Adolf Bartels so verkannte, verkennen mußte.

Belehrte uns schon das Studium seiner Werke eines Besseren über Bartels, so vollends die persönliche Bekanntschaft mit ihm. Von „blindem Haß“ sollte dieser stille und schlichte Gelehrte beseelt sein, dessen freundlich-blaue Augen durch die goldgeränderte Brille so gütig in eine böse Gegenwart blickten? Dieser jugendliche Alte, der Humor genug besaß, sich der Spiele der vor seiner Behausung lärmenden Jugend, obwohl sie ihn doch störte, zu freuen, dieser lebenswürdige Plauderer, der junge Deutsche so gern durch den Weimarer Park führte, seinen Park, dessen Bäume, Blumen, Blüten er wie ein Stück Eigenliebe, dieser mannhafte Charakter, der sich zeit seines Lebens eine uns Junge nicht selten beschämende Reinheit der Gesinnung bewahrte – ein blinder Hasser?! Nein, diese Anwürfe gaben eben nur das jüdische Zerrbild des Gelehrten. Da ist Bartels' spröde Art – die Herbheit des Dithmarschers, gewiß. Aber für den Nahestehenden von wahrer Herzlichkeit durchblutet! Da ist Bartels' „Starrsinn“ – nichts als die Unbeirrbarkeit eines Nachfahren nordischer Bauern, der wissenschaftliche Wahrheit Zweckmäßigkeits-erwägungen nicht zu opfern vermochte! Alles in allem schien uns, die menschliche Größe Adolf Bartels' beruhe gerade darin, daß er, von Haus aus eher ein Stiller, ein grüblerisch Versponnener, ein dichterisch Versonnener und niederdeutsch Bedächtiger als eine draufgängerisch robuste Natur, unerachtet dieser seiner innerlich zarten Wesensart, die ihn seelische Unbill denkbar schmerzlich empfinden ließ, aus deutschem Gewissenszwang einen Kampf aufnahm, der ein Leben wahren sollte. So stand und steht das Bild des Menschen Bartels vor uns, an dem sich der Liberalismus am schwersten dadurch versündigt hat, daß er ihm verwehrte, seine Liebe zur deutschen Jugend im akademischen Lehramt zu entfalten. Wir lernten diesen Mann lieben, der so bescheiden war, wenn es sich um seine Person handelte, und so unerbittlich selbstbewußt, wenn es um die in seinem Werke verfochtene Sache ging. Wenn wir ihn, der in seiner etwas altväterlichen Kleidung wie die Summe aller lebenswürdig-weltabgewandten Professoren aus fast schon sagenhaft gewordenen Zeiten anmutete, und doch einer der jugendlich-ungebrochensten Neulandgewinner seines Fachs war, begleiten, wenn wir ihn in seiner Wohnung, wo sich Bücher über Bücher türmten, so daß man stets Gefahr lief, die kunstvoll

aufgeschichteten Pyramiden umzustoßen, aufsuchen durften, immer verließen wir ihn in Unklarheit darüber, ob wir nun mit unserem Vater, mit unserem Freunde und Kameraden, mit unserem Lehrer oder einem mit uns Lernbegierigen gesprochen hatten. Dieser Mann, das spürten alle, die das Glück hatten, ihm begegnen zu dürfen, kannte keine Eitelkeit, Er wußte, daß alles, was er tat, für sich - und damit auch für ihn sprach. Er hatte niemals nötig, hochmütig zu sein. Ganz unfeierlich gab er sich und doch wurde uns, wenn er von den großen Gegenständen deutschen Lebens sprach, oft genug feierlich zumute. So im Kreise einer Gemeinschaft junger Aktivisten stehend, zu der auch ein Baldur von Schirach zählte, und aus der eine Reihe kulturpolitischer Kämpfer des nationalsozialistischen Aufbruchs hervorgingen, ist er, obwohl man ihm den Lehrberuf an einer Universität und damit den nächstliegenden Kontakt mit dem Nachwuchs versagte, lebenslang dennoch mit den Jungen jung geblieben. Für die Förderung der Kommenden hatte er immer Zeit. Nichts kennzeichnet seine Güte mehr als die Tatsache, daß er um solcher Besucher willen seinen strengeregelten Arbeitstag sofort zu unterbrechen pflegte, einen Arbeitstag, der Pausen eigentlich gar nicht zuließ, denn - und auch das gehört zum Bilde dieses Mannes - Bücher wie seine 2621 Druckseiten umfassende Geschichte der Weltliteratur und seine auf 2789 Seiten kommende große deutsche Literaturgeschichte wollten schon, mit der Hand!, geschrieben sein. Wie indessen besonders seine Charakteristiken unserer großen deutschen Dichter beweisen, war Bartels die Gabe der Konzentration wie wenigen eigen. So machte es ihm nichts aus, sein Manuskript sogleich beiseitezulegen und Freunden, Schülern und Mitarbeitern zur Verfügung zu stehen. Seine herzgewinnende Mitteilbarkeit entfaltete sich nie ungezwungener als in solchen Augenblicken. Nie fand man ihn, den vielleicht noch heute mancher für den Prototyp des stillen Gelehrten, ja womöglich für einen Stubenhocker hält, anders vor als quicklebendig, die Augen von Humoren umspielt, wohl auch zornflammend, stets jedenfalls geistig auf dem Sprung. Da kam der „fortreibende Dämon“, von dem er selbst einmal gesprochen hat, der ihn seine Kampfschrift wider Heinrich Heine auf dem Krankenbette zu vollenden zwang, am elementarsten zum Durchbruch. Er forderte von denen, die ihm folgten, nur Eines, und eben dies ist die Grundeigenschaft ganz großer, festgeschlossener Persönlichkeiten: sich verschenken zu dürfen. Und wie er es im einzelnen Falle hielt, so auch der ganzen Nation gegenüber. Die höchste Freude, ja der Sinn des Lebens schlechthin war und ist ihm bis auf diese Stunde, von seiner Begeisterung und inneren Erhebung, seiner Erschütterung und seiner bis an die Sterne streifenden freien Heiterkeit, die er der Begnadung durch die deutsche Dichtung dankt, allen anderen zu künden und auch sie an diesem großen Rausch, dem einzigen, aus dem man ungetrübt hervorgeht, teilnehmen zu lassen.

Bejahung also und nicht, wie die zahllosen undeutschen Gegner von Bartels unserem Volk einzureden nicht müde wurden, ausschließlich Verneinung war es, was ihn sein Werk schaffen hieß. Doch ist auch mit dieser Feststellung das Geheimnis der außerordentlichen Wirkung, die seinen literaturgeschichtlichen Arbeiten beschieden war, nur zu einem Teil entschleiert. Den Schlüssel zum vollen Verständnis ihrer Anziehungskraft hält man erst dann in Händen, wenn man begriffen hat, daß Bartels, der als Dichter begann, auch als Gelehrter nie aufgehört hat, Dichter zu bleiben. Insofern kommt seinen Romanen, Erzählungen, Dramen und Gedichten ein Gewicht zu, das über ihre Eigenbedeutung gleichsam hinausgeht; ihre Krönung erfahren sie in dem Epos von der deutschen Literatur, mit dem der reife Gestalter Bartels seine Lebensleistung wissenschaftlich abschloß. So wenig das dichterische Schaffen nun aber von uns überschätzt wird, so wenig wollen wir es unterschätzen. Der Lorbeer des Dramatikers, um den er mit einer „Päpstin Johanna“, einem „Catilina“, einer römischen Historie „Der Sacco“ und am wirkungsvollsten noch mit seiner Luthertrilogie rang, ist ihm versagt geblieben, nur mit dem, was er über Friedrich Hebbel sagte und für ihn tat, steht er nicht im Schatten dieses Titanen. Und ein Vorstoß in die Bezirke des satirisch-komischen Epos, den er mit den fein gefeiltten Stanzen seines Scherzgedichtes „Der dumme Teufel“ wagte, ist, obwohl sich hier sein späterhin viel gefürchteter, schlagender, trockener Witz zum ersten Male bewährte, nur mehr als Dokument einer Entwicklung von Belang, nicht eigentlich mehr lebendig. Als den Darsteller seiner Heimat Dithmarschen aber wird man ihn gern gelten lassen, in den frühen frischen Erzählungen „Johann Fehring“ und „Rolves Karsten“ ebenso willig wie in dem fesselnden Roman aus der schleswig-holsteinischen Erhebungszeit „Dietrich Sebrandt“ und dem künstlerisch zwar unausgeglichenen, aber zeitgeschichtlich sehr aufschlußreichen Spätwerk „Der letzte Obervollmacht“. Unter die poetischen Werke seien auch die schon eingangs erwähnten „Erinnerungen aus Hebbels Heimat“ „Kinderland“ eingereiht, die mich immer angemetet haben wie zarte, gemütvoll, harmlos-heitere Variationen über das Grundthema einer lyrischen Strophe von Bartels, die da lautet:

„Horch, das Getrapp! Auf Holzpantoffeln schreitet
 auch meine Kindheit durch der Heimat Gassen.
 Hat sich der Geist auch längst zur Welt geweitet,
 die Seele hat die Kleinstadt nie verlassen.“

Aus solcher Liebe zu den Ursprüngen ist auch jener Roman geboren, von dem schon längst feststeht, daß er bleiben wird, der Bartels Bestes zwingend verdichtet: „Die Dithmarscher“. Hier schreiten, visionär veranschaulicht, die alten Geschlechter Dithmarschens, wilde, trotzige Menschen, rohe und feine Brüder einer

reinen Rasse, arme Teufel und reiche Großbauern, herbe und heiße, versonnene und verwegene Frauen, kurzum ein ganzes Volk, deutsches Volk an uns vorüber, mit allen Tugenden und Lastern unserer Art; und Treue, Trotz und Traum unseres Blutes glühen und blühen auf - Sonnwendfeuer sagenhafter Zeiten, die doch auch uns noch leuchten! Zumindest allen denen, die wie den Dichter, der dies Fanal aufflammen ließ, angesichts seiner engeren Heimat, aber auch des ganzen Deutschland die stolze Gewißheit überkommt:

„Ich fühl's, ich bin vom Nibelungenstamm,
und rings um mich ist Nibelungenland.“

In der Bewertung der vier lyrischen Bände, die wir von Bartels besitzen, hat sich der Akzent der Zustimmung von der politischen Dichtung auf die allgemein menschlichen Verse offensichtlich verlagert. Nicht alles Politisch-Polemische, das zeitbedingt zu seiner Zeit seine Wirkung hatte, ist schon veraltet, aber doch das meiste; und selbst was wir thematisch noch als einschlägig empfinden, spricht, seines aktuellen Hintergrundes beraubt, nicht mehr recht an, wohl auch deshalb, weil Bartels, der so einfach und schlagkräftig wie möglich sein wollte, statt dessen geradezu „Karges“ bot; zum mitreißenden politischen Gedicht gehört nun einmal ein gewisses Pathos, und eben das war ihm von Natur aus versagt. Immerhin bleibt denkwürdig, daß er das Regierungsjubiläum Wilhelms II. 1913 auf seine Art mit neuen Geharnischten Sonetten beging, die, weil sie Jahr und Tag vor Ausbruch des Weltkrieges auf dem Höhepunkt des äußeren Glanzes und Reichtums den inneren deutschen Verfall feststellten, sehr dazu angetan waren, alle Byzantiner in Wallung zu bringen. Im Gegensatz zu diesen Kampfgedichten erinnert seine spezifische Lyrik, die ganz persönliche, die im Goetheschen Sinne gelegentlich mit einigen besonders gut gelungenen Stücken fast an Storm, sei es nun, daß auch Bartels wie der Magier der Marschen dem geheimnisvollen Ton der See, wie er „schon immer war“, lauscht, sei es, daß er, auch darin dem Meister von Husum nicht unähnlich, Freund Hein neben sich auf dem Wege weiß und in erst banges, dann aber fast brüderlich offenes Gespräch mit ihm kommt. In allem schwingt eine vielsagende Verhaltenheit, die zwar aus Wunden stammt und von Wunden weiß, nie aber von ihnen spricht, sondern sie nur ahnen läßt. Diese Gebilde sind phrasenlos wie alles echt Menschliche, eher zart und zag im Ausdruck denn äußerlich-bestechende formale Möglichkeiten ausnutzend. Ihr Glanz kommt ausschließlich von innen. Und sie sind, auch das ist für das Verständnis des Dichters wichtig, männlich-keusch. Nur ein so jenseits jeder Frivolität stehender Geist konnte in der Periode des übersteigerten Ästhetizismus, der Dekadenz und des Erotismus jüdischer Prägung unbeirrt und unbekümmert das hohe Lied auf

die deutsche Frau anzuschlagen wagen – und von den größeren und begnadeteren urschöpferischen Kräften seiner Zeit fordern. Ganz besonders aber wollten mir stets jene, ich möchte sagen: Kinderlieder für Erwachsene gefallen, mit denen er sich als eine „anima candida“, als ein einfältiges Herz im Eichendorffschen Sinne offenbart hat, von denen wenigstens eines, „Schlußgedicht“ genannt, hier aufgeführt sein mag:

„Wenn es abend so neune schlug,
hatten wir Kinder des Spiels genug,
hatten genug vom Fragen und Necken,
vom wilden Jagen und schlaun Verstecken,
standen und sagten das Sprüchlein her:
 Tick anne Eer,
 Ick mag ni mehr.

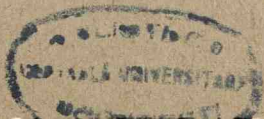
Wenn ich mein Lebenswerk überschan,
denk ich, es ward doch ein stattlicher Bau.
„Willst du dich immer noch weiter quälen?“
Hie und da dürfte wohl manches fehlen.
Doch bald spreche ich müde und schwer:
 Tick anne Eer,
 Ich mag ni mehr.“

Als Dichter nun bewährt sich Bartels, wie gesagt, auch in seinen Literaturgeschichten. Weil er es ist, vermag er bei den Werken anderer innerlich mitzuschwingen. Er weiß um die Notwendigkeit dessen, was ich „seelischen Stellungswechsel“ nennen möchte, das heißt um die Notwendigkeit, mit dem Hymniker hymnisch, mit dem Tragiker tragisch, mit dem Idylliker idyllisch zu empfinden, kurzum: als „Dichter mit umgekehrten Vorzeichen“ eine ideale Resonanz für die Vielfalt der in der Dichtung aufklingenden Töne zu sein. Es gibt wenig Literaturgeschichten, in denen sich diese Forderung so folgerichtig durchgeführt findet, wie in den großen Arbeiten von Bartels. Der dichterische Mensch ist eben dank seiner größeren Lebensnähe und stärkeren Kraft der Einfühlung der beste Kritiker. Er weiß den schöpferischen Menschen selbst in ganz entgegengesetzten Naturen meist rascher zu erkennen, als noch so fleißige, aber unkünstlerische „wissenschaftliche Spezialisten“. Freilich ist bei den Dichtern unverkennbar, daß sie, je eigenständiger sie sind, umso eigenwilliger auch der Erscheinungen Fülle danach beurteilen, was sie aus ihnen gemacht haben würden. Das sind die Grenzen, die ihnen in literarkritischer Beziehung gesetzt zu sein pflegen; selbst ihre „schiefen“ Ansichten sind aber oft genug fruchtbarer, als die geraden, schnurgeraden, sturgeraden sogenannter objektiver Beobachter, deren Objektivität von innerer Teil-

nahmslosigkeit mitunter kaum noch zu unterscheiden ist! Was Bartels anbelangt, so ist er sich immer bewußt geblieben, daß gerade ein in ihm als Dichter wachgerufener Widerstand ein Beweis für die Eigenständigkeit des ihn beschäftigenden fremden Werkes war; und von der gekennzeichneten persönlich-dichterischen Abwehr hat ihn in solchen Fällen sein ausgesprochenes Gerechtigkeitsgefühl immer sehr rasch zur sachlichen Bejahung geführt.

Persönlichkeiten, die dank der ihnen verliehenen Wünschelrute dichterischen Instinkts alle wahren Schätze mit unbeirrbarer Sicherheit zu entdecken wissen, sind naturgemäß selten; und selbstverständlich sind sie den Vielen immer äußerst unbequem. Was an Argumenten die „Zunft“ auch gegen Bartels anführte, ihr eigentlicher, freilich kaum je ausgesprochener Einwand war leider meistens der Unwille, diesen Außenseiter im Besitze einer Gabe zu sehen, die ihr versagt blieb. Der Kampf um Bartels war viel weniger ein Kampf um die Bedeutung philologischer Genauigkeit und sogenannter wissenschaftlicher Objektivität, wie sie der Liberalismus verstand, als um die Frage, ob Dichter über Dichter sprechen dürften, oder ob das allein den Nichtdichtern vorbehalten bleiben müsse. Für uns beantwortet sich diese Frage durch die Feststellung, daß überraschend viel Urteile, die Bartels in seinen ersten größeren literaturgeschichtlichen Arbeiten fällte, noch heute als richtig bestehen können, während die Wertungen zahlreicher volkstümlich gehaltener, aber auch ausgesprochen fachwissenschaftlicher Arbeiten aus viel späterer Zeit sich längst als irrig herausgestellt haben, und zwar nicht nur aus politischen, sondern ebensosehr aus ästhetischen Gründen! Wir wissen heute auch, daß es viel aufrichtiger war, wenn Bartels seine Ansichten mit den Worten: „Ich meine“ kundgab, als, wie mancher seiner Nebenbuhler auf literaturhistorischem Gebiete, Subjektivität nicht etwa zu vermeiden, sondern lediglich formal objektiv zu tarnen. Der merkwürdige Ich-Ton bei Bartels, an dem man sich so lange gestoßen hat, ist lediglich Ausdruck geistiger Redlichkeit, die zugibt, daß kein Mensch aus seiner Haut herauskann, mag er auch noch so sehr auf Gerechtigkeit bedacht sein. Außerdem liegt es nun längst auf der Hand, daß Bartels sehr wohl das Recht gehabt hätte, statt „ich“ immer „wir guten Deutschen“ zu sagen, wovon er nur aus angeborener Bescheidenheit abgesehen hat. So fiel Adolf Bartels in der liberalistischen Zeit wissenschaftlich vor allem deshalb auf, weil er „Professor“ im wahrsten Sinne des Wortes, das heißt Bekenner war, Bekenner für oder wider, aus völkischem Denken heraus, welches Volk, Staat und Kunst in ihrer Verbundenheit erkennt und die Voraussetzungslosigkeit eines Einzelgebietes daher nicht mehr anerkennt.

In diesem Sinne sind die großen Arbeiten von Bartels, seine „Einführung in die Weltliteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart im Anschluß an das Leben



und Schaffen Goethes“ und die dreibändige große Ausgabe seiner „Geschichte der deutschen Literatur“ Standwerke, auf die wir allen, aber auch allen Grund haben, stolz zu sein. Die Einführung in die Weltliteratur will, nach einem Ausspruch von Bartels selbst, zeigen, wie die fremden Literaturen zu uns gekommen sind, wie ihre großen Dichter auf die anderen gewirkt und diese – besonders Goethe – und unser Volkstum sich dann zu ihnen gesellt haben. Es ist nicht zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß dieser Wille restlos Tat geworden ist. Es versteht sich am Rande, daß im Mittelpunkt dieser Weltliteratur unvergleichlich in ihrem Reichtum unsere eigene deutsche steht. Das Werk wird umso weniger veralten, als es sich auf die Äußerungen unserer größten Dichter als der zuständigsten Beurteiler deutschen Literaturschaffens stützt, auf Goethe, Lessing, Herder, Schiller, die Brüder Schlegel, Grillparzer, Hebbel, Keller und Fontane, ganz abgesehen von dem Dichter Bartels selbst und seinen vielfach unübertrefflichen Wertungen und Charakteristiken. Leider ist das einzigartige und einmalige Werk, das wie kein anderes geeignet ist, den Stolz auf unser Volkstum zu erhöhen und zu festigen, seit langem vergriffen.

Auch den Entwicklungsdarstellungen der großen Ausgabe von Bartels' deutscher Literaturgeschichte wüßte ich in der wissenschaftlichen Literatur unserer Tage nichts zur Seite zu stellen. Sie verraten in jeder Zeile historischen Blick und ästhetische Einsicht. Nur weil dem so ist und jeder Name und jedes Werk infolgedessen scheinbar ungezwungen, in Wahrheit aber auf Grund sorgfältiger Erwägung seine angemessene Einordnung findet, hat Bartels das gemeinhin Unvermeidliche vermeiden können: daß er, der Verfasser, und die Leser mit ihm sich im Labyrinth des Schrifttums, dessen Namen Legion sind, hoffnungslos verirren. Im Gegenteil zeigt sich selbst das dickeste Dickicht der *deorum minorum gentium*, der mittleren und kleineren Talente, hier zum erstenmal so gerodet und kultiviert, daß man den Weg in dieses unbekannte Gebiet gern wagt, zumal man die vertrauten und geliebten Gipfel dabei nie aus den Augen zu verlieren braucht. Die verwickeltesten Vorgänge bringen diese Partien in faßliche, deshalb aber doch nie platte Formeln. Nach-, Neben- und Übereinander der Strömungen halten sie auseinander, indem gleichzeitig doch auch der große Zusammenhang aufgezeigt wird. Immer vor einem eingangs gegebenen geschichtlichen Hintergrund, der Bartels, welcher ja auch rein historische Bücher, so das über den Bauern in der deutschen Vergangenheit geschrieben hat, als Orientierungspunkt unerläßlich deucht, behandelt er nicht nur die eigentliche Dichtung und den Einfluß der ausländischen Literatur auf die deutsche, sondern die Gesamtheit aller geistigen Äußerungen der einzelnen Epochen überhaupt: Philosophie, Musik, Malerei, Bühnenwesen, Presse und Fachwissenschaft. Die Entwicklungsdarstellungen, Ergebnisse eines

überwältigenden Sammelfleißes und einer schlechthin einmaligen Belesenheit sind, so sehr man sich auch an ihnen gestoßen haben mag, weit mehr als lexikalische Aufzählungen, da sie immer treffend und knapp, manchmal selbst mit nur einem Satz auch die unbedeutenden Dichter zu umreißen suchen, von den bekannteren gar nicht zu reden. Dadurch erst bekommt man einen Einblick in die so überaus aufschlußreiche Geschmacksgeschichte, die fast nie durch die wahrhaft Großen einer Zeit kenntlich zu machen ist, sondern weit eher durch das literarische Mittelmaß der einzelnen Epochen. Endlich ist hoch anzuerkennen, daß den Titeln der Bücher sehr oft eine Anmerkung über den Stoff beigelegt ist, so daß also neben die geschmacksgeschichtlichen Betrachtungen noch stoffgeschichtliche Aufklärungen treten. Eigenartig sind auch die soziologisch aufschlußreichen Gliederungen, vor allem kleinerer Dichter, nach ständischen Gesichtspunkten (Lehrer, Pfarrer, Offiziere, Arbeiter usw. als Dichter). Natürlich darf man bei dieser Literaturgeschichte ebensowenig wie bei jeder anderen gleich seinen erkorenen Lieblingsdichter im Verzeichnis suchen, um dann über dessen nicht ausreichende Berücksichtigung im Text ungehalten zu sein. Bei einem so umfassenden Werk wie diesem, dessen dritter Band allein einhundertzweiundachtzig Spalten Namensregister umfaßt, mußte jeder Name lediglich an der rechten Stelle stehen, und das tut er hier! Bewußt unterlasse ich es daher auch, einzelne Abweichungen im Urteil auszusprechen, da sie dem Ganzen gegenüber unbedeutend erscheinen müssen und es nach wie vor gilt, die von Bartels geleistete Arbeit erst einmal als das zu kennzeichnen, was sie im wesentlichen ist: als eine Literaturgeschichte, die der völkischen Forschung auf lange, unabsehbare Zeit hinaus eine mustergültige Grundlage gegeben hat, nicht zuletzt deswegen, weil sie schon großdeutsch dachte, als Groß-Deutschland wenig mehr als ein schöner Traum, ja eigentlich sogar nur eine sehr imaginäre politische Fiktion in niederdrückenden Versailler Tagen war. Wen aber die Materialfülle der Entwicklungsdarstellungen verwirren sollte, der halte sich an die zahlreichen eingehenden Charakteristiken der größeren und größten Dichter, deren bleibender und fortdauernder Wert für mich allein schon deswegen feststeht, weil sie sich mir in allem Wechsel des politischen Kaleidoskops zweier Jahrzehnte und unerachtet alles entwicklungsbedingten Wandels des persönlich-ästhetischen Urteils dem Jüngling ebenso wie dem Mann als stichhaltig erwiesen haben. Wir beschreiten mit der Auswahl, die wir hier getroffen haben, diesen eingänglicheren Weg, um Bartels Jugend und Volk so nahe wie möglich zu bringen; beide aber soll das nicht ihrer Pflicht entheben, sich den ganzen Bartels zu eigen zu machen. Mehr als eine Einführung kann diese Festgabe anläßlich des achtzigsten Geburtstags des greisen Vorkämpfers um so weniger sein, als aus kriegsbedingten Ursachen heraus nur der eiserne Bestand deutscher Dichtung

Berücksichtigung finden konnte und mit den im Weltkrieg Gefallenen geschlossen werden mußte. Gerade eines der entscheidendsten Verdienste von Bartels, sein mutiger Vorstoß in die unmittelbare Gegenwart, sein Einsatz für einen Otto Erler, Börries von Münchhausen, Hermann Burte, Hans Grimm, Hans-Friedrich Blunck und Robert Hohlbaum, um nur einige zu nennen, kommt also hier zu kurz. Was die nunmehr in diesem Bande stehenden Texte betrifft, so ist der größte Teil von ihnen ohne Eingriff aus dem dreibändigen Werk übernommen. Mit aller Behutsamkeit, wie sie sich dem Lebenswerk Bartels gegenüber aufzwingt, sind an wenigen Stellen Bezugnahmen auf wissenschaftliche Werke einer inzwischen überlebten Generation zu Gunsten des wichtigeren Textes weggelassen worden. Für Bartels waren sie seinerzeit oft Anlaß zur Polemik mit der noch regierenden Fachwissenschaft. Inzwischen ist die Zeit über diese Vertreter der wissenschaftlichen Literaturforschung hinweggegangen. Daß Hinweise auf die in diesem Band nicht stehenden Kapitel des dreibändigen Werkes entfallen mußten, ist einleuchtend. Schmerzlicher wurde die Notwendigkeit empfunden, kämpferische politische Seitenhiebe, die sich im allgemeinen auf die Zustände der zwanziger Jahre bezogen, zu streichen, da sich sonst für einen Großteil der Leser die Notwendigkeit erklärender Ausweitung durch den jetzigen Herausgeber ergeben hätte. Diese Stellen runden das Bild des Kämpfers Bartels, ihr prophetischer Gehalt ist aber inzwischen durch die Gegenwart meist bestätigt und erfüllt.

Das also muß betont werden, daß auch die besonders eingänglichen größeren Charakteristiken selbstverständlich nur dann in ihrer Bedeutung und in ihrem Werte vollgültig abgeschätzt werden können, nachdem man sich ihres organischen Herauswachsens aus den Entwicklungskapiteln bewußt geworden ist. Wie Bartels hier seine Würdigung einzelner dichterischer Entwicklungen beweiskräftig zu begründen versteht, ist eine um so höher zu veranschlagende künstlerische Leistung, als sich dieser Vorgang unzählige Male wiederholt, ohne je einförmig zu wirken. Immer paßt sich die Einstellung des Beurteilers dem feinsten Grundzug des besprochenen Dichters an. Immer bietet Bartels eigenes Urteil aus eigenster Kenntnis. Niemals will er selbst glänzen und mit seinem Wissen großtun - er versteht die Kunst, unmerklich wunderbar persönlich zu werten, in wahrhaft vollendeter Weise. Ein Hauch der Hingabe schwingt durch diese nachschöpferischen Charakteristiken, die mehr als eine normierte Objektivität, die deutsche Wahrheit suchen und finden. Sie sind das Ergebnis jahrzehntelangen Ringens um den Gegenstand, den sie behandeln, sie alle sind durch den Filter von dreißig Jahren gelebten Lebens, den Filter von rund elftausend Arbeitstagen, von hundertdreißigtausend Arbeitsstunden gegangen, schlackenlose, feinste geistige Substanz, an Wert den Werten, die sie übermitteln, fast gleich. Otto Erler hat einmal gesagt,

die Tragik, welche in der Verbindung von Literarhistoriker und Dichter liege, weil die Zeit und Kraft, die der Literarhistoriker den Dichtern des eigenen wie fremder Völker widmete, naturgemäß dem Dichter in ihm verlorengingen, diese Tragik hätte auch Adolf Bartels zeitlebens beschattet. Mich will aber bedünken, daß dies nur zuträfe, wenn es die geringere künstlerische Leistung wäre, der die größere geopfert werden mußte. Bartels aber krönte sein eigenes urschöpferisches Schaffen mit seinen dichterisch-dichten Literaturgeschichten. Ich sehe also diese Tragik bei Bartels nicht, sondern bin eher geneigt, bei ihm von einem unerhört glücklichen Leben in unglücklichen Zeiläufen zu sprechen. Damit komme ich Bartels eigener Meinung sicher nahe, der ja auch seinen schweren Lebenslauf bejahte, weil er ihm in den entscheidenden Jahren der Entwicklung Lebenskenntnis vermittelte, „die man zur Beurteilung der Literatur braucht“. Und diese Lebenskenntnis ist bei ihm ganz gewiß fruchtbar geworden!

Um die ganze Vielfalt der literatur-kritischen Tätigkeit von Bartels, auf die ich im einzelnen nicht eingehen kann, wenigstens andeutungsweise noch zu umreißen, erwähne ich, daß neben den besprochenen Hauptwerken zahlreiche Spezialarbeiten entstanden, so 1897 die erste Studie über Gerhart Hauptmann, dann eine Würdigung des auch heute noch bei weitem nicht hoch genug eingeschätzten Wilhelm von Polenz, und aus den späteren Jahren die Schriften „Goethe der Deutsche“ und die eben erst vollendete thüringische Literaturgeschichte. Außerdem hat Bartels viel für Klaus Groth, Friedrich Hebbel, Stavenhagen und Adolf Stern getan. Die größeren Arbeiten ergänzten eine vielseitige Herausgebereitätigkeit, die er u. a. Otto Ludwig, Chamisso, Eckermann, Jeremias Gotthelf, Schiller, Storm, Scheffel, Anzengruber, auch unbekannteren, fast schon verschollenen österreichischen Dichtern angedeihen ließ, sehr dankenswerte Schriften über das Weimarsche Hoftheater 1817-1907 und über „Weimar und die deutsche Kultur“, sowie die Zeitschrift „Deutsches Schrifttum“, in der sich der rastlose Gelehrte mehrere Jahrzehnte über mit allen Neuerscheinungen auf literarischem Gebiete auseinandergesetzt hat. Verdienstlich war auch das „Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur“, das zwar fast durchgängig auf den Universitäten totgeschwiegen, um so eifriger aber in den Seminarbüchereien von Studenten ausgeliehen und benutzt worden ist.

Der Umfang des Werkes ist erstaunlich. Natürlich gibt es auch bei Bartels wie bei jedem sehr produktiven Literarhistoriker größere Abschnitte, die mehr aufzählen als gestalten. Man darf aber gerade bei Bartels in diesem Zusammenhange nicht vergessen, daß er Zeit seines Lebens unter den allerschwierigsten Voraussetzungen als freier Schriftsteller nicht nur etwa schreiben konnte, was er wollte, sondern nicht selten schreiben mußte, um zu leben. Daß bei dieser Sach-

lage eine letzte Ausgeglichenheit aller Schriften bei mehr als einem Halbhundert von Veröffentlichungen nicht zu erreichen war, begreift sich von selbst. Dafür entschädigt die Fülle und Weite dieses Lebens sicher hinlänglich. Bartels beschränkt sich ja nicht nur auf das eigentlich Literarische, sondern hat immer auch die grundlegenden Fragen der kulturellen Berufsstände, des freien Schriftstellers, des Buchhändlers, Kunstbetrachters und Schriftleiters im Auge, die sozialen Probleme der Landflucht und die Siedlung, des Geburtenrückgangs beschäftigen ihn ebensowohl wie Not und Kampf der Volksdeutschen jenseits der Reichsgrenzen weiland Kleindeutschlands. Er betreibt, ja bezahlt die Errichtung des Klaus-Groth-Museums in Heide, regt das Hebbel-Museum in Wesselburen an und fördert es. Er schlägt die Durchführung von Festspielen für die deutsche Jugend in Weimar vor, die, 1909 als Schiller-Festspiele durch Generalintendant von Schirach, den Vater des Reichsleiters, zum ersten Male für Schüler der höheren Lehranstalten verwirklicht, heute auf Betreiben Baldur von Schirachs als „Weimar-Festspiele der deutschen Jugend“ Angehörigen der Hitler-Jugend, also deutscher Jugend überhaupt, nicht nur Schülern, sondern auch Lehrlingen und Berufswettkampfsiegern vor allem, unverlöschliche und einmalige Ersteindrücke des deutschen klassischen Dramas vermitteln. Als 1914 der Weltkrieg ausbricht, verfaßt Bartels in den ersten Augusttagen eine politische Denkschrift „Der Siegespreis“. Wir würden heute darüber lächeln, wenn ein Privatgelehrter ähnliches täte. Damals aber, wo wir ein Volk ohne Führung waren, wo außen- und innenpolitische Instinktilosigkeit angesichts der großen Stunde völlig versagte, war es ein sittlich berechtigter, verzweifelter (und freilich auch von vornherein aussichtsloser) Versuch, durch eine visionäre Schau in die Zukunft die Herzen hochzureißen und den Siegeswillen zielmäßig zu verankern: „Wir müßten“, forderte Bartels, „das ganze westliche Rußland für uns nehmen. Unsere Zukunft liegt nicht, wie das bekannte Wort will, auf dem Wasser, sondern auf dem Lande. Wir brauchen Boden, wir brauchen eine schwere Kolonisationsaufgabe, um wieder zu gesunden. Es wäre gut, wenn sich unter Deutschlands Vorherrschaft ein großer mitteleuropäischer Staatenbund bilden könnte, der seine Vorposten an Düna und Dnjepr und am Schwarzen Meer hätte.“ Die Schrift sagte dann noch die Notwendigkeit künftiger „organisierter Völkerwanderungen“ und den baldigen Untergang des Zarentums in Rußland voraus. Und wurde, wegen einiger unfreundlicher Wendungen über die - Polen und Ostjuden (deren Evakuierung aus dem östlichen Raum er anempfahl) drei Wochen später verboten.

Bis zum Durchbruch des Nationalsozialismus nahm Bartels politisch etwa die Haltung eines sozialgesinnten Bismarck-Anhängers ein. Dann stellte er sich sofort hinter den Führer. Im Frühsommer 1927, zu einem Zeitpunkt also, da die

abgefeimteste Perfidie noch die Parole des Tages war, wenn es um den Retter Deutschlands ging, erklärte Bartels in seiner Besprechung der beiden „Mein Kampf“-Bände im „Deutschen Schrifttum“, daß sie „die bedeutendste politische Veröffentlichung seit Bismarcks »Gedanken und Erinnerungen«“ seien, und fuhr dann fort: „Es ist zweifellos ein biographisches Werk mit einer so gründlichen Darstellung persönlicher politischer Entwicklung und auch politischer Ideen wie das Hitlers nicht zum zweitenmal in deutscher Sprache vorhanden, vor allem keins, das so bedeutende Zukunftswerte aufweist. Alle ernsten Deutschen sollten Hitlers Werk in die Hand nehmen und es gründlich studieren. Die Zukunft Deutschlands ist ohne das Bekenntnis zu ihm nicht möglich.“

Kennzeichen eines ausgeprägten politischen Instinkts war es schon, daß es nach Bartels eigener Aussage während seiner Lehr- und Wanderjahre ausgerechnet die jüdische Frankfurter Zeitung war, die ihn zu einem ganz entschiedenen Deutschtum gelangen ließ. Daß er aus dieser Lebenserfahrung kompromißlos die Konsequenzen zog, zeitigte die kopernikanische Tat einer reinlichen Scheidung zwischen deutschem und jüdischem Schaffen in seinen Literaturgeschichten. Eine gewaltige Leistung, an der nur Splitterrichter bemängeln konnten, daß Bartels in seltenen Fällen Irrtümern unterlag. Was bedeutete es aber schon, wenn beispielsweise in den drei Bänden der großen Literaturgeschichte unter neuntausend Autoren schätzungsweise dreißig nicht an der rassisch richtigen Stelle eingeordnet waren? Ich, der ich das Glück hatte, fast ein Jahrzehnt über Bartels bei seiner Arbeit beobachten zu dürfen, weiß, daß er immer wieder versuchte, genaues Material über die rassische Herkunft der einzelnen Dichter und Schriftsteller zu erhalten. Nach Lage der Dinge stieß er dabei aber nicht nur bei Judenstämmigen, sondern auch bei der Mehrzahl der Deutschen auf den erbittertsten Widerstand. So mußte er in den meisten Fällen durch die Werke der Betroffenen zu klarer Einsicht zu kommen trachten. Indem er die literarischen Arbeiten auch unter diesem Gesichtspunkt betrachtete, und aus dem oder jenem ihm undeutsch vorkommenden Bestandteil auf jüdische Rassenzugehörigkeit schloß, bereitete er eine Betrachtungsweise vor, die zwar nicht immer die Rassenzugehörigkeit der ins Auge gefaßten Schriftsteller einwandfrei bestimmen konnte, aber doch in einer überraschend hohen Zahl der Fälle. Ein anderes Vorgehen war damals nicht möglich, weil Bartels noch nicht in der glücklichen Lage war, sich die Richtigkeit seiner Untersuchungen amtlich bestätigen lassen zu können. Und ich glaube, das war ganz gut so, weil es ihn und seine Schüler zwang, allen Scharfsinn und Instinkt zu entfalten, um auf die angedeutete Weise jüdischen Täuschungsmanövern gegenüber zu einer fast unterbewußten Sicherheit zu gelangen. Wie aussichtslos ein anderer Weg gewesen wäre, kann gar nicht scharf genug betont werden. Wenn

Bartels, wie er es sehr oft getan hat, sich an einzelne Persönlichkeiten wandte und sie wegen ihrer rassischen Zugehörigkeit befragte, waren Beleidigungen fast durchgängig die einzige Antwort. Im Ernst wird niemand glauben, daß man von liberalistischen, jüdisch-versippten oder jüdischen Schriftstellern vor der Machtübernahme als Privatgelehrter in der Rassenfrage Auskünfte hätte erhalten können. Daß infolgedessen in wenigen Fällen auch der Weg des Indizienbeweises eingeschlagen werden mußte, sollte wenigstens nachträglich noch die Billigung aller Einsichtigen finden. Zum Großangriff setzte Bartels, nun wohl wissend, daß er mit seinem Kampf für seines Volkes Art, für Blut und Boden und das nordische Ideal gegen seine Generation, gegen seine Zeit überhaupt, gegen Marxismus, Reaktion, Judentum und Freimaurerei zugleich anging, mit seiner Streitschrift „Heinrich Heine, auch ein Denkmal“ an. Ein Schritt weiter war sein Vortrag über „Judentum und deutsche Literatur“, den er 1912 in Berlin hielt, ebenso denkwürdig wie sein zweiter Vorstoß in die Reichshauptstadt im Jahre 1913, wo er dem prunkenden und besitzsatten Vorweltkriegsdeutschland den Verfall voraussagte. Nur um das Wohl seines Volkes besorgt, rief er furchtlos den wilhelminischen Gewalten den Kassandraruf zu: „Heute zieht man uns Deutschen das Mark aus den Knochen und stiehlt uns unsere Seele.“ Durch die äußere Erfolglosigkeit all dieser, von großer politischer Willenhaftigkeit getragenen Aktionen ließ sich Bartels auch dann nicht entmutigen, als nach dem Zusammenbruch jede völkische Mahnung schließlich umsonst und in den Wind gesprochen zu sein schien. Ungebeugt sammelte er 1919 seine Aufsätze über „Rasse und Volkstum“, schleuderte er seine Kampfschrift „Die Berechtigung des Antisemitismus“ dem Novembersystem in die jüdische Fratze, wohlgermerkt zu einer Zeit, wo das Bekenntnis zum Antisemitismus mit dem vollkommenen Mangel auch nur der geringsten Bildung gleichgesetzt wurde. Die rote Regierung Thüringens hat es dann auch an nächtlichen Haussuchungen bei dem damals immerhin schon über sechzig Jahre alten Gelehrten nicht fehlen lassen. Schon 1924 meldete er sich zur Frage des Nationalsozialismus zum Wort, den er sogleich als Deutschlands Rettung bezeichnete. Mit seinen Untersuchungen über „Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft“ und „Freimaurerei und deutsche Literatur“ schuf der Unermüdlische der dem Sieg zustrebenden Freiheitsbewegung schließlich noch hochwillkommene scharfe Waffen für die letzte Schlacht. Er hat sich mit diesen seinen Polemiken, die in die Dutzende gehen, mit bestem Wissen und Gewissen eine Welt von Feinden geschaffen. Aber auch von Freunden, und zwar solchen, die Deutschlands Schicksal werden und Deutschlands Schicksal meistern sollten. Was Bartels Lebensleistung bedeutete, blieb dem Genie des Führers nicht verborgen, der am 22. März 1925, als er zum ersten Mal in Weimar sprach, den tapferen

Gelehrten durch seinen Besuch auszeichnete. Schon damals erwies sich auch Reichsstatthalter Sauckel als der dankbare Förderer des Bartelsschen Schaffens, der er bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Und die nationalsozialistische Kulturpolitik wird immer dessen eingedenk bleiben, daß der gigantische Großkampf gegen die Verjudung des deutschen Schrifttums, den der Völkische Beobachter in den Jahren vor der Machtübernahme führte, ohne die Vorarbeit von Bartels ganz undenkbar gewesen wäre. In Anerkennung dieser Tatsache hat Thüringen dem großen Vorkämpfer der deutschen Sache nun auch schon längst einen Ehrensold ausgesetzt. Als höchste Auszeichnung folgte die Verleihung des Adlerschildes durch den Führer und die Anerkennung seitens der wieder deutsch gewordenen Hochschulen des Reichs mit der Verleihung des Ehrendoktors der Universität Leipzig.

Eines seiner ergreifendsten Gedichte hat Bartels an Klaus Groth gerichtet. Es lautet:

„Als ich zum letztenmal dich sah
bei einer kurzen Rast im Norden,
da warst du deinen Achtzig nah,
ich fünfunddreißig kaum geworden.

Und wie auf elf der Zeiger stand,
und Müdigkeit den Gast verscheuchte,
nahmst du die Lampe in die Hand,
daß sie mir durch den Garten leuchte.

So standest du im hellsten Licht -
ich ging, doch immer rückwärts lugend
und dacht: Vergiß die Stunde nicht!
Vom Alter scheidet so die Jugend.

Und stets noch kann ich dich so sehn
und hab es immer neu empfunden:
Du wirst noch lang im Lichte stehn,
wenn ich im Dunkel längst verschwunden.“

Daß Bartels diese rührende Bescheidenheit eines Fünfunddreißigjährigen durch die Leistungen seines acht Jahrzehnte überdauernden Lebens, das doch auch ihn dem gepriesenen Landsmann gleich für immer ins helle Bewußtsein der Nation gehoben hat, daß er diese Bescheidenheit widerlegen durfte, mag ihn in diesen Tagen ebenso glücklich machen wie uns, seine dankbaren, um so vieles jüngeren Schüler und Leser, die ihm gegenüber ganz so empfinden, wie wiland er vor der ehrfurchtgebietenden, liebenswerten, bezwingenden Persönlichkeit Meister Klaus Groths.

Rainer Schlösser

I. KAPITEL

DAS NIBELUNGENLIED

Wenn man die größten Erzeugnisse deutschen Dichtergeistes zu nennen hätte, die Werke, in denen deutsche Art sich am vollständigsten und klarsten ausspricht, und die, falls das deutsche Volk einmal vom Erdboden verschwände, seines Namens Gedächtnis am herrlichsten erhalten würden, so würde man sich auf zwei Dichtungen beschränken können, und diese würden das Nibelungenlied und Goethes „Faust“ sein. An dem Stoffe zu beiden Werken hat das deutsche Volk selber gleichmäßig gearbeitet, an dem zum Nibelungenliede in der langen, langen Zeit seines Kindes- und Jünglingsalters, als es sich seines Wesens nur erst dunkel bewußt war, an dem Fauststoffe, als es, zu vollem Bewußtsein erwacht, ins Mannesalter trat; beide Werke versinnbildlichen je eine der größten Epochen der deutschen Geschichte, das Nibelungenlied die der Völkerwanderung, die der alternden Welt neues, deutsches Blut zuführte, der „Faust“ die der Reformation, wo Deutschland der Welt einen neuen Geist gab. Wie Leib und Geist stehen die beiden Werke einander auch gleichsam gegenüber: hier der äußere Kampf, der furchtlose, ja, mit heldischer Lust durchgeführte Kampf mit einer feindlichen Welt in Waffen, bei dem, was deutsche Ehre und deutsche Treue ist, so gewaltig hervortritt; dort der innere Kampf, der Kampf um die letzten und tiefsten Dinge, der unendliche Drang nach Wahrheit, der nicht weniger charakteristisch für das deutsche Wesen ist als die unbändige Kampflust. Beide Dichtungen sind, wie alle höchsten, Tragödien: Schuld und Schicksal verschlingen sich beim Untergang der Nibelungen zu einem unlöslichen Knoten, und der Grübler Faust bleibt eine tragische Gestalt, ob auch Goethe aus der eigenen Natur heraus den Weg fand, seine unsterbliche Seele zu erlösen. Volle sechshundert Jahre liegen zwischen der Entstehung der beiden deutschesten Werke, aber wir können das Werk des Mittelalters in seiner starren Größe für unsere Selbsterkenntnis und die Gewinnung nationalen Selbstbewußtseins heute so wenig entbehren wie das so viel jüngere und mildere Werk unseres größten Dichters.

Man hat, das Nibelungenlied vor allem mit dem homerischen Epos vergleichend, oft gesagt, daß es nicht ganz auf der Höhe seines Stoffes stehe, daß die

dichterische Arbeit, die Ausführung, der gewaltigen Vorlage nicht entspreche. Das ist richtig, man muß Scherer oder vielmehr Uhland (denn von diesem hat er es) zustimmen, wenn er sagt: „Die Heldengedichte der mittelhochdeutschen Epoche sind voll von fest ausgeprägten Formeln, von Sprichwörtern, typischen Redewendungen und Anschauungen. Die Pracht und sinnliche Fülle homerischer Darstellung findet man darin nicht. Alles kommt einfach daher. Die Beiwörter der Helden und Heldinnen sind schlichte Hinweisungen auf das Ideal, tapfer, kühn, schön; zuweilen nachdrücklich verstärkt, sehr tapfer, sturmkühn, wunderschön; zuweilen charakteristisch gewählt, so wenn Rüdiger der Freigebige, Eckhart der Getreue, Hagen der Grimme genannt wird. Das Malerische beschränkt sich fast auf Selbstverständlichkeit: eine weiße Hand, ein roter Mund, glänzende Augen, gelbes Haar kehren immer wieder; desgleichen das rote Gold, der grüne Wald, die breite Linde, der kalte Brunnen, das wilde Meer, der kühle Morgen. Ausgeführte Bilder fehlen, kurze Vergleiche erinnern bei der Farbe jugendlicher Wangen an die Rosen, bei wilder Kampfgier an den Eber, bei böser Gesinnung an den Wolf. Ein Helm leuchtet wie die Sonne auf Meeresflut. Ein edles Herz gebiert Tugenden, so viel der süße Mai Gras und Blumen hervorbringt. – Gemütsbewegungen haben ihre typische Gebärde. Der Bekümmerte sitzt schweigend auf einem Steine. Der Entschlossene spricht kein Wort, bis er handelt. Im Blick ist alles charakteristisch. Niedersehen bedeutet Unmut, Aufblicken Freude, stummes Ansehen Frage. Bleich- und Rotwerden verrät raschen Wechsel der Stimmung. Vom Weinen werden helle Augen rot; den Helden gehen Tränen über die Bärte, den Frauen fallen sie in den Schoß. – Ebenso werden über Gestalt, Kleidung, Bewaffnung nur unter wenigen festen Gesichtspunkten Andeutungen gegeben. Alle Geschäfte des Heldenlebens sind auf bestimmte Formeln zurückgeführt, und wenn für die poetische Verherrlichung der Schlacht viele Wendungen zu Gebote stehen, so scheinen sie doch alle nur für die Empfindung des Furchtbaren einen anschaulichen Ausdruck zu suchen. Die Örtlichkeiten, worin sich die Ereignisse vollziehen, werden nur selten über den allgemeinen Umriß hinaus deutlich. Der Sänger nimmt überhaupt nie alle seine Mittel zusammen, um sie auf einen Punkt zu konzentrieren. Er geht fast nirgends ins einzelne: weder zerlegt er die Erscheinung in ihre Bestandteile, noch löst er die Handlung in die kleineren aufeinander folgenden Bewegungen auf. Auch hierin zeigt sich der Stil unserer Volksepen bescheiden neben dem Ideale der Erzählung, neben Homer.“ Das ist, von den letzten Bemerkungen über den Sänger, der natürlich unter der Herrschaft des Stils stand, abgesehen, alles sehr fein empfunden oder doch nachempfunden und richtig bemerkt: der Stil unseres Volksepos ist

primitiv. Aber Scherer, von Uhland allein gelassen, versagt, wie immer, sofort, wo der Philolog aufhört und der Ästhetiker anfangen sollte. Im Banne Lachmanns erscheint ihm da die Ausführung des Nibelungenliedes aus höchster Kunst und nichtswürdiger Stümperei gemischt, und er leugnet nicht nur den Nibelungendichter, sondern zuletzt sogar die schließliche Redaktion der Lieder: „Anstatt von einem Dichter kann man nur von demjenigen sprechen, der sie zuerst in Ein Buch schreiben ließ.“ Das ist haarsträubend.

Nun, die Liedertheorie beim Volksepos ist jetzt allgemein aufgegeben, man strebt nicht mehr das, was trotz aller Widersprüche und Ungleichheiten doch als wohlüberlegtes, mehr, als dichterisch gewordenes Ganzes erscheint, wieder in seine Teile aufzulösen, der große Streit zwischen den Philologen und Dichtern – Voß, Goethe, Uhland, Hebbel, alle stehen sie aus tiefster innerer Überzeugung für die Einheit Homers und des Nibelungenliedes ein – ist wohl endgültig zugunsten der Dichter entschieden. Den Namen des Spielmanns, der das Nibelungenlied um 1160 sang, meinetwegen, indem er (nach Andreas Heusler) zwei Lieder, eines von Brunhild (Siegfrieds Tod) und eines von der Nibelungen Not zu einem Buchepos zusammenfaßte, werden wir niemals wissen – ein verschollener Heinrich von Ofterdingen, der Minnesänger Kurenberger, die man dann auch miteinander kombiniert hat, mögen einen gewissen vagen Anspruch behalten –, auch die Herkunft des Sängers, ob er ritterlichen Standes war oder aus der Tiefe des Volkes stammte, wissen wir nicht, obschon ein gewisses Prunken mit ritterlicher Bildung, die ausdrückliche Erwähnung Volkers des Fiedlers als eines edlen Degen, doch wohl um den Stand edel erscheinen zu lassen, und wiederum die häufige Hervorhebung der armen Leuten erwiesenen Milde mich an den Volkssänger glauben lassen. Aber seine Heimat kennen wir, er war an den schönen Ufern der Donau zwischen Passau und Wien daheim, Heimatfreude und Heimatstolz hat an der Entstehung der Dichtung sicherlich seinen großen Anteil, die großen Erinnerungen seines Nibelungenlandes trieb es den Dichter darzustellen. Man ist so weit gegangen, zwei Dichter des Nibelungenliedes, einen für „Kriemhilds Liebe und Leid“ und einen für „Kriemhilds Rache“ anzunehmen, aber man reicht mit einem, wenn man die Entwicklung des Dichters bei der Schöpfung eines so großen Werkes und für den zweiten Teil die Gewalt der Heimerinnerungen in Rechnung zieht. Die Gestaltung des gewaltigen Schlußkampfes hat dem Dichter wohl vor allem vor Augen geschwebt, aber früh wird ihm klar geworden sein, daß er nur im Ganzen wirken könne, daß er den ganzen ungeheuren Stoff der Nibelungensage behandeln müsse. Was ihm nun von Liedern vorgelegen hat, ob vielleicht eine lateinische Behandlung der ganzen Sage, die irgendwie mit

dem Bischof Pilgrim von Passau zusammenhängen könnte, ob kurze, gleichsam kursorische Lieder, die das Ganze, was von Einzelliedern, die bestimmte Episoden sangen, das ist aus dem Epos selber nicht zu erkennen; ich möchte von Lachmanns zwanzig Lieder nur etwa vier, die Fahrt nach Isenland, Siegfrieds Tod, die Meerweiber-Episode und den Schluß als in vollpoetischer Form bereits vorher existierend und durch die Bearbeitung unseres Dichters durchscheinend annehmen. Aber auch da kann, ja muß – die Thidrekssaga beweist es – dieser genug aus Eigenem hinzugetan haben, selbständig geworden sein, Jedenfalls hat er sich des Stoffes als Ganzen, der Dietrichssage besser als der Siegfriedssage, früh bemächtigt, hat ihn – das wäre hier die dichterische Konzeption – als Ganzes gesehen, hat dann, vielleicht schon in seinen Jugendentagen – und ich glaube, daß er als Spielmann auch nach Worms am Rhein gezogen ist – das große Werk begonnen, nicht immer mit sicherem Gelingen, bis er dann, mit Siegfrieds Tod ungefähr, die Höhe seiner Meisterschaft erreichte und, nun mit immer größerer Sicherheit fortschreitend, den zweiten Teil, vielleicht in die Heimat zurückgekehrt, mehr in einem Wurf vollenden konnte, zuletzt gleichsam fortgerissen durch die Gewalt des Stoffes. Die epische Technik, den Stil fand er sicherlich vor und bildete ihn nicht in hervorragendem Maße weiter aus, wurde nur seiner mehr Herr; auch die Strophe wird er schon aus älterer Volksdichtung übernommen haben – solche Formen schafft man nicht, die werden –, aber Kraft und Größe, den dem Stoffe wahlverwandten Geist besaß er selber, und zwar war es, das ist der entscheidende Punkt, kein echt epischer, sondern ein dramatischer Geist. In dem Dichter des Nibelungenliedes steckt ein Dramatiker, ein Tragiker: das erklärt alle Vorzüge und Schwächen der Dichtung, hebt alle Widersprüche auf, löst alle Schwierigkeiten.

Man wird nicht leugnen wollen, daß dramatische Begabung auch in Zeiten, wo noch kein Drama existiert, schon vorhanden sein kann, muß man doch unbedingt jeder der drei Dichtgattungen eine bestimmte Seite dichterischer, ja, menschlicher Natur unterlegen, wobei der dramatischen die Willensseite zufällt. So lange eine dramatische Form nun noch nicht ausgebildet ist, wird sich der dramatische Geist in das Epos ergießen, wird aber da Dinge entwickeln, deren das Epos nicht in so hohem Maße bedarf, echt Episches dagegen vernachlässigen. Der gleichmäßige Fluß der Erzählung wird oft unterbrochen, die liebevolle Versenkung in das Zuständliche vergessen werden, dafür aber Charakteristik und Motivierung gründlicher durchgebildet, eine Gesamtkomposition und weiter die energische Zusammenfassung zu mächtigen Einzelszenen erstrebt sein, was aber bei epischer Form natürlich sehr viele öde, bloß

ausfüllende Stellen nach sich ziehen wird. Das alles ist nun beim Nibelungen-
dichter in der Tat der Fall. Schon Gervinus hat den dramatischen Charakter
des Nibelungenliedes recht deutlich empfunden und zu dem echt epischen
Homers in Gegensatz gestellt, Friedrich Hebbel, hier vielleicht die erste Auto-
rität, nennt den „gewaltigen Schöpfer unseres Nationalepos“ geradezu „in der
Konzeption einen Dramatiker vom Wirbel bis zum Zeh“. „Es ist gar nicht
genug zu bewundern“, schreibt er, „mit welcher künstlerischen Weisheit der
große Dichter den mystischen Hintergrund seines Gedichtes von der Men-
schenwelt, die doch bei oberflächlicher Betrachtung ganz darin verstrickt er-
scheint, abzuschneiden gewußt, und wie er dem menschlichen Handeln trotz
des bunten Gewimmels von verlockenden Riesen und Zwergen, Nornen und
Walküren seine volle Freiheit zu wahren verstanden hat. Er bedarf, um nur
die beiden Hauptpunkte hervorzuheben, auf der einen Seite zur Schürzung
des Knotens keiner doppelten Vermählung seines Helden und keines geheim-
nisvollen Trunks, durch den sie herbeigeführt wird, ihm genügt als Spiralfeder
Brunhilds unerwiderte Liebe, die, ebenso rasch unterdrückt als entbrannt und
nur dem tiefsten Herzenskenner durch den voreiligen Gruß verraten, erst der
glücklichen Nebenbuhlerin gegenüber wieder als Neid in schwarzen Flammen
auflodert und ihren Gegenstand auf alle Gefahr hin nun lieber dem Tode
weiht, als ihn dieser überläßt. Er überschreitet aber auch, obgleich ihm dies
oft und nicht ohne anscheinenden Grund vorgeworfen wurde, auf der anderen
Seite bei der Lösung des Knotens ebensowenig die Linie, wo das Menschliche
aufhört und das tragische Interesse erlischt... denn, wie Kriemhilds Tat uns
auch erscheinen mag: er führt sie langsam Stufe nach Stufe empor, keine
einzige überspringend und auf einer jeden ihr Herz mit dem unendlichen,
immer steigenden Jammer entblößend, bis sie auf dem schwindligen Gipfel an-
langt, wo sie so vielen mit bitterem Schmerz gebrachten und nicht mehr zu-
rückzunehmenden Opfern das letzte, ungeheuerste noch hinzufügen oder zum
Hohn ihrer dämonischen Feinde auf den ganzen Preis ihres Lebens Verzicht
leisten muß, und er söhnt uns dadurch vollkommen mit ihr aus, daß ihr eigenes
inneres Leid selbst während des entsetzlichen Racheaktes noch viel größer ist
als das äußere, was sie den anderen zufügt. Alle Momente des Trauerspiels“,
so schließt Hebbel, „sind also durch das Epos selbst gegeben, wenn auch oft,
wie das bei der wechselvollen Geschichte des alten Gedichts nicht anders sein
konnte, in verworrener und zerstreuter Gestalt oder in sprödester Kürze.“
Der große Dramatiker nahm also, wie spätere Philologen, verschlechternde
Umbildungen des ursprünglichen Gedichts an, aber die Grundeinheit hielt er
fest und bildete nach dem Epos treulich sein Drama. Höchst bezeichnender-

weise hebt denn auch Scherer in seiner Analyse des Werkes gerade die dramatischen Elemente hervor und gerät dadurch mit sich selbst in Widerspruch: denn dramatisches Talent bei zwanzig einzelnen Liederdichtern anzunehmen geht doch wohl nicht gut an. Neuerdings hat Gotthold Klee am „Nibelungenlied“ den fast dramatisch straffen Aufbau auch im einzelnen nachgewiesen: „Kriemhildens Traum (stimmender Akkord), Siegfrieds Jugend und Werbung um Kriemhild (Exposition); Siegfrieds Kampf mit Sachsen und Dänen, seine erste Begegnung mit Kriemhild, Gewinnung Brunhildens, das Beilager in Worms, Kriemhildens Glück (steigende Handlung); Zank der Königinnen, Siegfrieds Tod, Versenkung des Hortes (Höhepunkt und Peripetie); Kriemhildens Rachepläne, ihre Vermählung mit Etzel, Einladung der Burgunden an Etzels Hof (sinkende Handlung), die Rüdiger-Episode (retardierendes Moment), die letzten Kämpfe (Giselhers Bitte und Kriemhildens Anerbieten – Momente der letzten Spannung), Kriemhildens Rache und Tod (Katastrophe).“ Durch bloßes Zusammenschreiben von Liedern kommt dergleichen doch wohl schwerlich zustande.

Einen großen Dichter nennt Hebbel den Verfasser des Nibelungenliedes und schiebt dessen Schwächen auf die Geschichte der Dichtung. Ich stimme ihm, wenn ich auch die Bezeichnung Genie für den Schöpfer ablehne, in seinem Urteil über den Dichter durchaus bei, obschon ich die aus der Verschiedenheit der Handschriften deutlich erkennbare spätere Verschlechterung der Originaldichtung nicht für sehr bedeutend halte. Dennoch finde ich, um es noch einmal zu wiederholen, das Epos nicht durchaus auf der Höhe des Stoffes; der noch nicht hinreichend ausgebildete epische Stil der Zeit und die mehr dramatische Begabung des Verfassers tragen die Schuld. So sehen wir die Handlung des Epos gewissermaßen durch einen Schleier; überall die größten dichterischen Intentionen, aber künstlerisch nicht völlig herausgekommen, so wundervolle Einzelheiten sich auch finden; die Charakteristik Siegfrieds, Hagens, Kriemhildens, Giselhers, auch Dietrichs von Bern, Hildebrands, ja selbst Gunthers und vieler Nebenpersonen, wie bereits gesagt, wohl bestimmt, aber psychologisch doch nicht ganz gleichmäßig und nicht fein genug durchgeführt. Neuerdings hat man sich auch wieder an den Zeitwidrigkeiten der Dichtung gestoßen: „Der Dichter“, schreibt ein jüngerer Schriftsteller, „hat so in seiner Zeit gelebt und die Gewohnheiten und Anschauungen seiner ritterlichen Zeitgenossen für so selbstverständlich gehalten, daß er, allerdings ganz harmlos und unbewußt, die alten Geschehnisse in seine Zeit überträgt, in die sie im Grunde gar nicht hineinpassen. Er hat den ganzen herben alten Stoff verrittert und aus den trotzigwilden und ungefügen Recken der Völkerwanderungszeit

höfisch fein erzogene Ritter von vornehmster Lebensart gemacht. Seltsame Widersprüche kommen dabei heraus. Man lese nur nach, wie Siegfried mit seinen elf Recken an den Hof zu Worms hineinreitet und den König Gunther und seine Mannen im kecken Trotz herausfordert, dann aber ein volles Jahr lang am Hofe weilt, ohne Kriemhild, um derentwillen er gekommen ist, überhaupt zu sehen, vielmehr geduldig und sehnstüchtig wie ein verliebter, schüchterner, wohlzogener Jüngling wartet, bis er ihr vorgestellt wird. Und so zieht es sich durch das ganze Lied hindurch, daß die ritterliche Welt, die der Dichter schildert, ein Zeitverstoß ist gegen den Geist der Handlung des Liedes. " Zum Teil würde dieser Zeitverstoß allerdings wohl auf die Schuld der Bearbeiter zu schieben sein. – Trotz alledem, Kraft und innere Wahrheit sind da, und auf den Höhepunkten der Dichtung, wie in den Gesängen, die Siegfrieds Tod und den Untergang der Nibelungen darstellen, stellt sich auch, mag es immerhin mit das Verdienst alter Lieder sein, eine mächtige Stimmung ein, der wir noch heute nicht widerstehen, ob auch die Darstellung selbst in den entscheidenden Augenblicken nicht ganz genügt. Man vergleiche den Mord:

Als der edle Siegfried aus dem Brunnen trank,
 Er (Hagen) schoß ihm durch das Kreuze, daß aus der Wunde sprang
 Das Blut von seinem Herzen hoch an Hagens Kleid.
 Kein Held begehrt wohl wieder solche Untat nach der Zeit.

Den Speerschaft im Herzen ließ er ihm stecken tief.
 Wie im Fliehen Hagen da so grimmig lief,
 So lief er wohl auf Erden nie vor einem Mann!
 Als da Siegfried Kunde der schweren Wunde gewann,

Der Held in wildem Toben von dem Brunnen sprang;
 Ihm ragte von den Achseln eine Speerstange lang.
 Nun wähnt' er da zu finden Bogen oder Schwert,
 So hätt' er wohl Hagen den verdienten Lohn gewährt usw.

Das ist alles zu breit, auch stören die reflektiven Bemerkungen („Kein Held begehrt wohl wieder“, „So lief er wohl auf Erden“, „So hätt' er wohl Hagen“) in diesem Moment. Aber es fragt sich auch noch sehr, ob eine höhere poetische Kultur, wie sie spätere Volksepen aufweisen, dem Nibelungenlied nicht vielleicht geschadet hätte, ob nicht vielleicht ein Rest von „Barbarei“, um mit Goethe zu reden, diesem Stoffe in epischer Behandlung gerade entsprach. Sein Eigenstes ist dem Stoffe jedenfalls nur in dramatischer Form abzugewinnen, das hat Friedrich Hebbel, dem alten Liede treu, getan. Mag sein Drama das Epos nach und nach bei der deutschen Lesewelt verdrängen – es scheint das

neuerdings zu geschehen –, es ist nur im Sinne des modernen Dichters, wenn man den Schöpfer des Liedes darüber nicht vergißt und ihm ein gut Teil des Ruhmes überläßt. Auch Hebbels Drama ist nur eine neue Form des Nibelungenliedes, das Beste der Dichtung an und für sich hat das deutsche Volk, poetische Naturen zahlloser Geschlechter, geschaffen, und darum ist sie ewig.

2. KAPITEL

WOLFRAM VON ESCHENBACH

Es ist für den modernen Menschen, auch den ernstesten und kunstbegeisterten, keine leichte Aufgabe, ein Werk wie Wolframs von Eschenbach „Parzival“ zu lesen, geschweige denn, es voll in sich aufzunehmen. Sie ist uns vollkommen fremd geworden, diese ritterliche Welt der zwecklosen Abenteuer und des konventionellen Minnedienstes, sie schwebt für uns in der Luft, wir vermissen den Zusammenhang mit dem Leben, dem äußeren sowohl wie dem inneren. Da treffen wir in den ersten Büchern der großen Dichtung auf Gamuret, den Vater Parzivals, der im Morgen- und im Abendlande die gewaltigsten Abenteuer besteht, in jenem die Mohrin Belekane, in diesem die dem Königsgeschlecht des Grals entsprossene Herzeloide heiratet – was ist er uns? Trotz seiner gepriesenen Schönheit und Tapferkeit und ritterlichen Zucht doch nicht mehr als eine schöne Puppe. Mag er leben, mag er sterben, es ist uns völlig gleichgültig, denn weder seines Herzens, noch seines Geistes haben wir einen Hauch verspürt. Seinesgleichen aber schreiten in unendlicher Zahl durch das Epos Wolframs, fast nur die Namen unterscheiden die Helden, und wer für Namen ein schlechtes Gedächtnis hat, wird einfach verwirrt. Dazu dann noch das unglaubliche Durcheinander der Schauplätze und völkischen Verhältnisse! Man kann im allgemeinen annehmen, daß man sich auf dem Boden Frankreichs und Nordspaniens befindet, aber irgendwelche Klarheit erlangt man nicht, und die edlen Ritter, die dort zusammentreffen, sind eine durchaus internationale Gesellschaft, Franzosen, Bretonen, Schotten, Norweger, Deutsche (Alemannen), Spanier, Italiener, Mohren, alle ohne irgendein Kennzeichen ihrer Rasse und Herkunft. Wald, Au, Burg, Stadt werden geschildert, aber wie selten auch da ein bestimmter, lokaler Zug! Nun sind auch wir Modernen gern bereit, der Sage eine große Freiheit in all diesen Dingen zuzugestehen, eine Sage aber erkennt man eben nicht mehr, nur einen tollen Sagenmischmasch, der durch eine bestimmte Genealogie notdürftig zusammengehalten ist. An Dichtungen wie das Nibelungenlied mit seinen ausgeprägten Volks-

gegensätzen, der inneren Notwendigkeit und äußeren Bestimmtheit, die jedes Abenteuer auszeichnen, wagt man gar nicht mehr zu denken, man glaubt sich aus der wirklichen Welt in ein künstliches Zauberland versetzt – und der ganze Zauber klappert.

Doch nach und nach, je tiefer man in die Dichtung eindringt, verändert sich ihr Eindruck: Man erkennt unter all den Puppen ein menschliches Gesicht, eine feste Gestalt, einen wahren Menschen – Parzival-Wolfram von Eschenbach. Unzweifelhaft, wir haben hier zum erstenmal ein größeres poetisches Werk vor uns, in dem Held und Dichter, wenn nicht ein und derselbe, doch voneinander bestimmt, durch Bande des Blutes und des Geistes untrennbar verbunden sind. Wolfram hat Parzival seine Seele eingehaucht, von seinem Wesen, von seinem Leben gegeben. Das war beim Volksepos undenkbar, da es in Handlung und Charakteren festumrissen dalag und nur aus dem Geiste des ganzen Volkes neu geschaffen werden konnte, nur unter Verzicht auf die eigene Persönlichkeit, soweit sie nicht eben Volkstum war; die von Frankreich kommenden Stoffe aber, weiter nichts als Stoff, gestatteten, ja, forderten es, und Wolfram von Eschenbach war der erste, der als ausgeprägte Individualität seinen Platz in der deutschen Dichtung errang. Es wäre zu viel gesagt, wenn man ihn schon als freie Individualität bezeichnen wollte, solche wurden erst viel später möglich; mittelalterlich gebunden bleibt Wolfram sicherlich noch – dennoch, er überragt schon sein Volkstum, wie es der Nibelungendichter noch schwerlich tat, er ist auch nicht mehr reiner Standesmensch, wie noch Hartmann von Aue; wie durch einen Nebel hindurch erkennt man besondere Züge, eigene Natur, selbständiges Fühlen und Denken, mag es sich der Welt auch noch nicht so entschieden entgegensetzen, wie wir es beim modernen Individuum gewohnt sind. Ja, Parzival ist Wolfram, bis zu einem gewissen Grade wenigstens. Wie sein Held hat auch der Dichter in früher Jugend sicherlich dem Gesang der Vögel mit jenem herzbeklemmenden Gefühl gelauscht, das, aus Ahnung und Sehnsucht gemischt, sich nur in Tränen zu lösen weiß, wie Parzival hat auch Wolfram die ersten dunkeln und doch so eindrucksvollen Worte über Gott gewiß aus Muttermunde vernommen, wie jener ist auch er wohl mit guten Lehren der Mutter und nicht viel weniger einfältig, wenn auch nicht gerade in Narrentracht in die Welt gezogen, vom Glanze des Rittertums gelockt, gewaltiger Hoffnungen voll. Und hat er auch keinen Verwandten erschlagen, keinen „räub“ begangen, Torheiten genug wird er doch gemacht haben, der Sohn des rauhen bayrischen Nordgaus, Männer und Frauen werden über ihn gelacht haben, jene spöttisch, diese gutmütig wie Kunnamare von Laland über Parzival, bis dann auch Wolfram seinen Gurnemanz fand, der

ihn einführt in die ritterliche Zucht. Daß das Treiben am Artushofe in der Dichtung manche Züge aus dem vom Dichter mitgelebten Leben am glänzenden Hofe des Landgrafen Hermann von Thüringen empfing, geht aus verschiedenen Bemerkungen Wolframs deutlich genug hervor, ebenso, daß er um Minne warb, wie es die Sitte der Zeit erforderte, und sich ein liebes Weib gewann, wie Parzival in Kondwiramur. Das Wesentliche aber: Wie Parzival hat auch Wolfram unzweifelhaft die tiefe Unbefriedigung am weltlich-ritterlichen Leben seiner Zeit empfunden, der Zweifel an Gott ist auch in sein Herz eingezogen, als er das innere Glück nicht fand, das er ersehnt hatte – man dichtet nicht von Seelenkämpfen, wenn man sie nie gespürt hat. Doch rang sich der Dichter durch, der Eingang seiner Dichtung zeigt deutlich den Weg: Mag auch der Zweifel das Seelenheil bedrohen, echt ritterlicher Geist, Treue, „staete“ kann noch retten; nur Untreue, haltlose Gesinnung führt zum Verderben. So entstand nach und nach Wolframs Ideal eines geistlichen oder besser eines geistigen Rittertums, das, eine Vertiefung des weltlichen, fromme Gesinnung und echt menschliche Hingabe, aber keineswegs die Weltflucht verlangt, und an diesem Ideal richtete sich der Dichter auf und fand seinen Gott wieder. Er wurde, kann man auch sagen, nun wahrhaft ein Christ. Ganz den nämlichen Prozeß muß in dem Epos Parzival durchmachen, das Rittertum des Grals ist jenes vertiefte geistige Rittertum, das Wolfram predigt, die lange Leidenszeit seines Helden aber zeigt, wie schwer es dem Dichter selber geworden, zum Ziel zu gelangen. Armut und allerlei bittere Erfahrungen, wie sie wohl kaum einem Sänger der Zeit erspart blieben, haben die inneren Kämpfe ohne Zweifel verlängert und erschwert, aber die angeborene Mannhaftigkeit trug zuletzt den Sieg davon. So konnte dem Dichter dann auch sein großes Werk gelingen, das bei aller Hingabe an das ritterliche Abenteuer, aller Freude am ritterlichen Wesen, die Wolfram unverloren blieb, doch den Prozeß der Verinnerlichung ganz entschieden durchführt. Man darf sagen: es ist der spezifisch-germanische Prozeß, das, was die Germanen zu allen Zeiten tun mußten und nicht lassen konnten, Wolfram von Eschenbach ist der echte Deutsche. Hoch und herrlich, allen Glanz der Welt verneinend, ragt vor ihm das Rittertum der Zeit auf, einfältig und unbeholfen, aber reinen Herzens und seligen Glaubens voll, in deutscher „Tumpheit“ zieht er aus, es zu erringen, aber dann erkennt er unter schweren Schmerzen, daß vieles, was so lockend schien, ein Trugbild war, und nun beginnt ein neues, tieferes Ringen, bis das alte Ideal in des Herzens Tiefe gereinigt und neugeboren ist. Das ist deutsch, Luther ging denselben Weg. Der Romane verhöhnt in solchen Fällen das alte Ideal und wird entschiedener Realist – oder er verliert sich in die Abgründe der Mystik.

Verstehen wir so den Menschen Wolfram von Eschenbach, so verstehen wir auch den Dichter. Er selber berichtet, daß ihm die Kunst des Lesens und Schreibens fremd geblieben sei, und daß sein Verständnis des Französischen, wenn auch vorhanden, doch nicht gerade tiefgehend war, beweisen allerlei drollige Schnitzer. Doch besaß er trotzdem die Bildung seiner Zeit, hatte auch, was dichterisch zu lernen war, vor allem bei Heinrich von Veldeke gelernt, kannte alle hervorragenden Volks- und Kunstepen, die vorlagen, und weder Gelehrsamkeit noch glänzendere Muster würden sein Schaffen viel anders gemacht haben. Sein Talent war ohne Zweifel, wie es seinem Wesen entsprach, schwerflüssig, sein Dichten ein gewaltsames Bezwingen des Stoffes, das jederzeit den ganzen Mann erforderte. Nun hatte er, als er den „Parzival“ begann, sicher das Mannesalter erreicht, seine eigene Weise gefunden, aber er war nichts weniger als Künstler in dem ausgesprochenen Sinne des Wortes geworden, das widersprach durchaus seiner Natur. Der Parzival-Stoff, ihm in der Gestaltung Chrestiens von Troyes und doch wohl auch noch in einer anderen, die er selbst als die des Provenzalen Kyot (Guiot) bezeichnet, bekannt, lockte ihn, er empfand, daß er in ihn, in die Gestalt des Helden, des „reinen Toren“, der das Gralskönigtum zuerst verscherzt, es aber dann doch noch gewinnt, das Beste seines eigenen Wesens hineinlegen könnte, ihm schwebte auch der dichterische Weg, den er zu gehen hatte (da es ja der Weg seiner eigenen inneren Entwicklung war), vor, aber man glaube doch nur ja nicht, daß er den Stoff „mit freier, kühner Künstlerhand“ ergriffen und Plan und Anlage im Geiste gleich bis ins einzelne ausgestaltet habe – nein, der „Parzival“ ward ihm unter der Hand, und daß er ein großes, einheitliches Gedicht wurde, bewirkte die große menschliche Hingabe, die Notwendigkeit, mit der er schuf. Unzweifelhaft hatte der Dichter den tiefsten Respekt vor dem Stoffe, er war ihm Wahrheit, echte Märe, Parzival und die Ritter der Tafelrunde hatten vor ihm gelebt, und indem er ihre Geschichte nun deutsch wiedererzählte, wollte er die Treue, die staete beweisen, die seines Lebens Inhalt war, nicht künstlerischen Ruhm erlangen. Aber der Mann war größer als sein Stoff, und so vertiefte sich dieser ihm mehr und mehr, so trat auch alles nach und nach ins richtige Verhältnis und gewann organischen Charakter. Der Gral selbst, der zunächst, beim ersten Besuche Parzivals, doch in der Hauptsache nur als Wunderschüssel erscheint, wird dann allmählich Symbol, das Symbol der Erlösung in einem idealen Rittertum – man kann ja freilich sagen, da herrsche künstlerische Absicht, aber eben Wolframs Rede, als er die nähere Kunde vom Gral gibt, spricht dagegen („Das war ein Ding, das hieß der Gral, Irdschen Segens vollster Strahl“). Auch der entschiedene Gegensatz zwischen

Parzival und Gawan, dem glänzenden Vertreter des weltlichen Rittertums, erscheint mir durchaus als im Verlaufe der Dichtung geworden, nicht als von vornherein beabsichtigt. „Wilde Märe“, wie der große Nebenbuhler Wolframs sagte, ist der „Parzival“ darum doch keineswegs, er hat künstlerische Einheit, aber es ist ein natürlich gewordenes Werk, kein künstlerisch komponiertes. Auch eigentlich konzentriert hat Wolfram den Stoff nicht, er hat sich an ihn hingegeben, und so ist er sein und mehr als ein bloßes Abenteuerepos geworden. Das gilt auch für das einzelne: auch hier durchaus Ringen mit dem Stoffe, das nur gelingt, weil immer die ganze Persönlichkeit eingesetzt wird. Daher das Dunkle und Barocke, das Kühne und Gewaltsame, das der Behandlung nach so vieler Kenner Zeugnis anhaftet; Wolfram schenkt uns nichts, aber er wendet alles nach seiner Weise, und wenn er uns nicht anders mit sich ziehen kann, dann wendet er seinen Humor an, seinen echt deutschen Humor, der das Gegensätzlichste drollig zusammenbringt und auch der eigenen Person nicht schont. Hier und da überschreitet er die Grenze und wird unnatürlich, aber durchweg kann man an seiner Frische und Natürlichkeit die größte Freude haben, sein Realismus hat jene Unmittelbarkeit, die das mit eigenen Augen Sehen augenscheinlich macht. Stimmungspoet ist er im Grunde nicht, dazu ist er zu naiv, aber er versteht es, Situationen zu geben, die sich dauernd einprägen – ich erinnere nur an die Waldszene, wo der Knabe Parzival Jeschute überfällt, und an die andere mit den drei Tropfen Blut im Schnee.

Er (Artus' Falke) blieb die Nacht bei Parzival.
 Ihnen war der Wald unkund zumal;
 Auch litten beide sehr an Frost.
 Als der Tag erschien im Ost,
 War ihm ganz verschneit der Weg.
 Da ritt er durch das Waldgeheg
 Pfadlos über Stock und Stein.
 Der Tag gab immer lichtern Schein,
 Auch hellte sich des Waldes Raum;
 Doch lag gefällt ein mächt'ger Baum
 Auf einem Plan, zu dem er bog
 (Und Artus' Falken nach sich zog),
 Wo wohl tausend Gänse lagen:
 Da vernahm man ihr Gagagen.
 Hurtig flog er unter sie,
 Der Falk', und traf die eine hie,
 Daß sie ihm mit Not entging,
 Unterm Ast des Baumes Schutz empfieng.
 Ihrem hohen Flug geschah da Weh.

Aus ihren Wunden auf den Schnee
 Fielen drei Blutstropfen rot:
 Die schufen Parzivalen Not.

Seine Treue sah man da:
 Als er die Blutzähren sah
 Auf dem Schnee, der war so weiß,
 Da gedacht' er: Wer hat seinen Fleiß
 Gewandt auf diese Farben klar?
 Kondwiramur, dir fürwahr
 Nur gleichen diese Farben usw.

Wenn die Dichtung nicht größere örtliche Bestimmtheit erlangt hat, so lag das wenigstens zum Teil an der heillosen Ortsverwirrung der Sage, die als ausgesprochen französisch wieder die Lokalisierung in Deutschland ausschloß, und dann wohl auch an der Innerlichkeit des Dichters – er und die zahlreichen verwandten Naturen in Deutschland haben vor allem immer den Menschen gesehen.

Alles in allem, Wolfram von Eschenbach ist ein Poet echt germanischer Art, mit den Vorzügen und Schwächen, die unserer Rasse von den ältesten Zeiten bis auf diesen Tag anhaften, kraftvoll, ja derb und wieder gemütsweich und zart, tief, ja dunkel, aber dabei doch verstandesklar und gerecht, nicht eigentlicher Künstler, aber immer Könner, wo die Persönlichkeit in Wirkung tritt, vor allem vielleicht Humorist, wenn Humor die die Gestaltung hier und da störende, aber die Gegensätze im Menschen wie in der Welt ausgleichende Eigenschaft des Dichters ist. Verschllossen ist auch die reine Schönheit diesen Dichtern nicht – Wolfram hat sie am leuchtendsten vielleicht in den Bruchstücken seines „Titurel“, die die Liebe der Kinder Sigune und Schionatulander darstellen, man lese Strophen wie:

Nach dem lieben Freunde
 Ist all mein Schauen
 Aus den Fenstern auf die Straße
 Über Heid' und nach den lichten Auen
 Verloren: ich erspäh' ihn allzuselten.
 Drum müssen meine Augen
 Des Freundes Minne weinend schwer entgelten.
 So geh' ich von dem Fenster
 Hinauf an die Zinnen
 Und schaue ostwärts, westwärts,
 Ob ich sein nicht Kunde mag gewinnen,
 Der mein Herz schon lange hält bezwungen;
 Man mag mich zu den alten
 Liebenden zählen, nicht zu den jungen.

Ebensowenig lassen diese Dichter psychologische Feinheiten vermissen – noch in Wolframs späterem Werke, dem im ganzen weit unter dem „Parzival“ stehenden „Willehalm von Oransche“ findet sie sich in der Charakteristik, des riesenmäßig unbeholfenen Knappen Rennewart und der schönen Heidin Arabele namentlich – aber sie legen ihre Poesie niemals auf diese beiden Dinge an, sie begnügen sich, wenn sie schlichte Wahrheit erreichen, und müssen das wohl auch. Ihre Kunst ist ihr Leben, ihr Lebensblut, nicht ihr Vermögen, und daher im Kern subjektiv, lyrisch, wie denn Wolfram ja auch lyrisch gedichtet hat, sie erobern in sich die Welt, nicht, wie die großen Künstler, die Welt für sich. So will ein Urteil wie daß Wolfram von Eschenbach „ein sicherer Menschendarsteller wie Shakespeare und ein Dichter der Duldung und Versöhnung wie Goethe“ gewesen sei, nichts besagen: Gewiß konnte er Menschen darstellen, aber sie keineswegs von sich loslösen wie der Dramatiker Shakespeare (mit dem er allerdings der Natur, aber nicht dem Talente nach einiges gemein hat), gewiß verstand er die Menschen, aber nur weil er ringend sich selbst kennen gelernt hatte, nicht als der geborene Menschenkenner, wie es Goethe war. Daß der Ritter und Christ Wolfram auch sonst mit dem großen Künstler Goethe, den man den großen Heiden genannt hat, trotz dessen „Faust“ in nichts übereinstimmt, sollte niemandem zweifelhaft sein. Will man seinesgleichen nennen, so mag man mit Gervinus Dante anführen, der ja gewiß auch, wie Wolfram, das germanische Mittelalter repräsentiert, aber freilich den Mut hat, sich selbst als Mittelpunkt seines Gedichts zu setzen, wodurch er gewissermaßen das Mittelalter abschließt und die neue Zeit beginnt. Das konnte sein ihm im Charakter und Streben verwandter Vorläufer Wolfram noch nicht, er bleibt noch mittelalterlicher Ständedichter, er bleibt auch durchaus Deutscher, während Dante zum Weltlicher emporwächst. Aber die deutsche Dichtung des Mittelalters hat keine größere Persönlichkeit als Herrn Wolfram von Eschenbach.

3. KAPITEL

GOTTFRIED VON STRASSBURG

Kaum ein deutscher Literaturhistoriker hat über Gottfried von Straßburg anders schreiben können als im Hinblick auf Wolfram von Eschenbach, und es ist ja auch offenbar, daß die beiden Dichter ihrer Bedeutung nach zusammengehören, sonst aber vollständige Gegensätze sind. Wolfram ein rauher Bayer, Gottfried ein feiner Alemanne, Wolfram eine durchaus religiöse Natur, Gottfried ein Weltkind, Wolfram eine große Persönlichkeit, Gottfried ein großer

Künstler – das alles liegt auf der Hand und läßt sich im einzelnen durch eine Fülle aus den Werken hergenommener Züge ausführen. Wenn man es sich mit der Vergleichung nur nicht ein bißchen zu bequem gemacht und dann auch, je nach Neigung und Sinnesrichtung, den einen Dichter gegen den anderen herabgesetzt hätte! Da war Wolfram der mittelalterliche Klopstock, Gottfried der mittelalterliche Wieland – was hat aber Wolframs entschieden realistische Weise mit der zerflossenen des Messiasängers, was Gottfrieds gewaltige Kunst mit der Gewandtheit Wielands gemein? Man vergißt immer wieder, daß bei ästhetischen Vergleichungen auch ein ästhetisches tertium comparationis vorhanden sein muß und nicht ein beliebiges genügt, weiter, daß beim Vergleich dichterischer Persönlichkeiten die Übereinstimmung der ganzen Art zu fordern ist. So könnte man beispielsweise recht wohl Wolfram und Gottfried mit Jeremias Gotthelf und Gottfried Keller vergleichen, da stimmt alles, im einzelnen und in der Proportion – aber freilich, die Vergleichung wäre nicht leicht. Wir wollen uns hier begnügen, die Herabsetzung des einen zugunsten des anderen, so erklärlich sie ist („Der Zwiespalt über den Wert solcher Werke und solcher Dichter wird ewig dauern“, sagt schon der kluge Gervinus), energisch zurückzuweisen und „Tristan und Isolde“ so gut aus der Natur des Menschen und des Dichters zu begreifen wie Wolframs „Parzival“.

Es ist ganz unbestreitbar, daß Gottfrieds Epos von allen mittelalterlichen Werken, selbst das Nibelungenlied nicht ausgeschlossen, uns heute den größten Genuß bereitet, mag man es nun im Original lesen oder in der Übersetzung. Woher kommt das? Es liegt zunächst am Stoff. Kaum eine Sage, nur eine Historie, ist die Liebesgeschichte Tristans und Isoldens (wenigstens in der besten französischen Bearbeitung) der Verbindung mit der wüsten Welt der Abenteuer des Artusromans glücklich entgangen, hat sich ihre verhältnismäßig einfachen Umrisse und auch die ursprüngliche Örtlichkeit bewahrt. Die Bretagne, Cornwallis, Irland, also benachbarte, nur durch Meeresarme getrennte Länder sind der Schauplatz der Erzählung, Wald und Meer rauschen auch fortwährend in sie hinein und erhalten ihr Duft und Frische. Aus dem sie umrahmenden Naturleben hebt sich dann die Leidenschaftsgeschichte, die zu grausigem Betrug des Oheims und Königs Marke führt, mächtig empor, mit geradezu zwingender Kraft – ihr Erzähler konnte gar nicht in Versuchung kommen, noch etwas anderes darstellen zu wollen als eben sie, Liebe, Lust, Leid, Schuld, Untergang. Gottfried erkannte auch den einzigartig typischen Charakter dieser „ewig neuen Märe“, und er war der rechte Mann, sie zu gestalten. Wir wissen, wie gesagt, im Grunde nichts von ihm, wir haben nur sein (nach Thomas de Britanje geschaffenes) Gedicht, in dem er sich selbst und

seine Verhältnisse nicht so berührt wie Wolfram – dennoch gewinnt auch er eine ganz bestimmte menschliche und künstlerische Physiognomie für uns. Dreierlei können wir mit fast absoluter Sicherheit von ihm aussagen: er muß eine gelehrte Bildung gehabt haben, von früher Jugend an in der Welt der Bücher zu Hause gewesen sein und lange sehnsuchtsvoll aus dieser ins blühende Leben geblickt haben – ganz wie wir modernen Menschen es in unserer Jugend auch noch tun; er muß dann weiter an einen Ort gekommen sein, wo er die Höhen und Tiefen des Lebens kennenlernen, Männer und Frauen, mit der feinsten Bildung der Zeit ausgestattet, beobachten konnte, und zwar als annähernd ihresgleichen, nicht etwa als ein armer fahrender Sänger; er muß endlich die Gewalt der Liebe an sich selber erfahren haben, und zwar einer anderen Liebe, als es der übliche Minnedienst war. Man hat aus dem ihm gegebenen Titel „Meister“ geschlossen, daß Gottfried von Straßburg bürgerlicher Herkunft gewesen sei, aber, bürgerlich oder nicht, der Verfasser von „Tristan und Isolde“ war ohne Zweifel ein vornehmer Herr, für den der Tisch des Lebens gedeckt war, ein Mann, der sich hohe Geltung errungen hatte, kein armer Teufel, wie Wolfram von Eschenbach trotz seiner Ritterschaft. Wenn er seine Kenntnis ritterlicher Sitte, z. B. der Jagdgebräuche, zeigt, so tut er das nicht, um damit zu renommieren, sondern aus wahren Interesse an der Sache, und sein Französisch flicht er nicht bloß, weil es Mode ist, sondern weil ihm sein Gebrauch wahrhaft vertraut ist, in seine Rede ein. Man sollte die Vermutung, daß Gottfried Geistlicher gewesen sei, nicht so rasch von der Hand weisen; die geringe Meinung, die er vom Gottesgericht hat, überhaupt seine „Aufgeklärtheit“ spricht eher dafür als dagegen.

Gottfrieds Lehrer in der Poesie ist Hartmann von Aue gewesen, außer ihm vielleicht noch ein alemannischer Sänger, Blikker von Steinach, von dessen Dichtungen wir nur wenig besitzen. Aber der Schüler übertraf dann seine Lehrer rasch, alle Kenner des Mittelhochdeutschen (mit Ausnahme Scherers, den bei der Beurteilung Gottfrieds wieder einmal der Teufel des Widerspruchs reitet) stimmen darin überein, daß die äußere Form und poetische Technik des Mittelalters mit „Tristan und Isolde“ ihren Höhepunkt erreicht habe. Auch die hervorragendsten Übersetzer, wie Wilhelm Hertz, haben eingestanden, daß sie mit all ihrer Kunst doch nur eine Ahnung des unnachahmlichen Reizes des Originals geben konnten, und damit ist denn der Tadel der übertriebenen Glätte und Klarheit, der Weichlichkeit und Spitzfindigkeit hinfällig, und was uns etwa doch aufstößt, erklärt sich recht wohl durch „jugendlichen Spieltrieb aus Freude an der neuerrungenen Kunstsprache“. Daß Gottfried auch kurz, kräftig, ergreifend darstellen kann, erweist beispielsweise seine Schilderung

des versteinernenden Schmerzes Blanchefflurs nach Riwalins Tod – er fand eben stets den rechten Ton, er war ein großer Künstler.

Aber überhaupt, wer betrachtet denn Sprache und Vortrag bei einem solchen Gedichte losgelöst von der Handlung? Wenn irgendwo, so trägt bei „Tristan und Isolde“ die Form den Inhalt wie die Woge das Schiff und reißt uns mit – es gibt kein Widerstreben. Ungleich Wolframs „Parzival“, fesselt „Tristan und Isolde“ auch schon durch die Vorgeschichte; die Liebe Riwalins und Blanchefflurs, die wilde Hochzeitsnacht auf dem Lager des tödlich Verwundeten gibt uns die rechte Stimmung für die noch gewaltigere Liebesleidenschaft, die später dargestellt werden soll. Die Jugend Tristans bildet den vollkommenen Gegensatz zu der Parzivals: Er wird ein vollkommener Musterjüngling und zieht uns Deutsche daher viel weniger an als der törichte, weltunerfahrene Knabe – aber doch sollen wir nicht übersehen, daß hier eine bestrickende natürliche Liebenswürdigkeit ist, die den Erfolg Tristans am Hofe König Markes nur zu natürlich macht. Der gewandte Jüngling wird dann aber in der Tat ein Held, und sein Heldentum steht ihm, da es mit echter Bescheidenheit gepaart ist. Auch ist sein Heldentum kein Abenteuerertum; er rächt seinen Vater, er befreit durch Morolds Tötung Cornwallis von einem schändlichen Tribut. Darauf tritt ganz ungezwungen die Verbindung mit dem irischen Königshause, dem Isolde angehört, ein – als Sänger Tantris sucht Tristan die Heilung von einer durch Morold erhaltenen vergifteten Wunde und wird der Lehrer der jungen Königstochter, als Brautwerber für seinen Oheim erweist er in dem Drachenkampfe abermals seinen Heldenmut und dann auch seine Klugheit und Gewandtheit. Der Minnetrank, auf der Heimfahrt von den beiden Glückselig-Unglückseligen unwissend genossen (er symbolisiert den elementaren Ursprung und die Unausweichlichkeit der großen Leidenschaft doch wohl vortrefflich), führt das Gedicht auf seine Höhe, und nun beginnt das unheimlich-großartige Schauspiel des verbrecherischen Liebesbundes, der in sich Treue bis zum Tode, aber nach außen hin Verrat der ganzen Welt, an allem Göttlichen und Menschlichen ist. Es ist überflüssig, den Verlauf der Liebe weiter zu schildern – Tristans Heldenkraft wird durch die Leidenschaft zerstört, Isolde wird geradezu schlecht, aber sie lassen nicht voneinander. Mit der größten Bewunderung hat man immer von Gottfrieds Seelenmalerei gesprochen, und in der Tat, sie ist erstaunlich, ganz erstaunlich vor allem die Kenntnis des weiblichen Herzens – erst eine viel spätere Zeit, der Abbé Prevost in der „Manon Lescaut“, Goethe in den „Wahlverwandtschaften“, Tolstoi in der „Anna Karenina“ z. B., hat wieder ähnliches geschaffen. Und als der echte Künstler, der Gottfried war, wußte er recht gut, daß das Gewebe der Intrigen

und Betrügereien ästhetisch einen Gegensatz verlange, und so schuf er (mochte er den Anlaß dazu immerhin in seiner Vorlage finden) jene wunderbare Episode in der Minnegrotte, die den größten Reiz seiner Kunst offenbart.

Was jemand je ersinnen kann,
 An Wünschen je gewinnen kann
 In allen Landen weit und breit –
 Sie hatten's in der Einsamkeit.
 Sie hätten um ein besser Leben
 Nicht einer Bohne Wert gegeben,
 Es müßte denn die Ehre sein.
 Was fehlt' auch dort den lieben Zwein?
 Sie hielten Hof, auch hatten sie,
 Was ihnen Freud' und Lust verlieh.
 Ihr treues Hofgesinde –
 Es war die grüne Linde,
 Der Schatten und der Sonnenschein,
 Das Bächlein und das Brünnelein
 Und Gras und Blumen, Laub und Blüte,
 Die Lust für Aug' und für Gemüte.
 Ihr Diener war der Vöglein Schall,
 Die kleine, reine Nachtigall,
 Die Drossel, Amsel, und zu den Drein
 Noch manches andre Waldvöglein;
 Es sangen Zeisig und Galander
 Froh um die Wette miteinander
 Und freuten sich am Widerstreit.
 Froh diente beider Ohr und Sinne
 Dies Ingesinde allezeit.
 Ihr frohes Hoffest war die Minne,
 Die höchste Lust, die man erkor;
 Sie zauberte den beiden vor
 An jedem Tag, zu jeder Stunde
 Des Königs Artus Tafelrunde
 Samt seines Hofstaats Aufgebot.
 War ihnen beßre Nahrung not
 Für ihr Gemüt, für ihren Leib?
 Da weilte doch der Mann beim Weib
 Und war gesellt das Weib dem Mann:
 Was gibt's noch, was man wünschen kann?
 Sie hatten, was sie sollten,
 Und waren, wo sie wollten.

Scherer wirft Gottfried vor, daß er wenig Erfindung gehabt habe und seiner französischen Quelle zu sklavisch gefolgt sei – aber gerade, indem er dies tat,

bewies er seine künstlerische Meisterschaft, seine gewaltige Kenntnis des Menschenherzens: Er verstand alles psychologisch glaubhaft zu machen und würde auch die Isolde Weißhand-Episode, wie der erhaltene Teil mit Tristans Liebes-sophistik zeigt, glücklich in sein Werk eingefügt haben. Es war ihm nicht be-schieden, es zu vollenden.

Nein, den Künstler Gottfried von Straßburg soll man nur hübsch unange-fochten lassen, er hatte als solcher volles Recht, gegen Wolfram, den „Vindaere wilder maere, der maere wildenaere“, zu protestieren. Selbstverständlich war er sich seiner Künstlerschaft bewußt, aber wer überall „Absichtlichkeit des Erzählers und Sucht, dem Leser etwas zu beweisen“, sieht, der hat für den dichterischen Prozeß doch kaum Verständnis. Überall eint sich bei Gottfried Natur und Kunst, auch seine Allegorien (die Wappnung Tristans, der Kampf mit Morold, die Minnegrotte) sind nicht „frostige Einfälle“, sondern geist-reiche Vermeidung der bloßen, tausendmal dagewesenen Schilderung. Kein Mensch wird bestreiten, daß der „Parzival“ Wolframs als Ganzes mächtiger ist, und daß Wolframs Weise die Persönlichkeit des Dichters individueller zum Ausdruck bringt, aber das größere Kunstwerk ist unzweifelhaft der „Tri-stan“, und er ist es nicht bloß dank der fortgeschritteneren poetischen Kultur, sondern infolge einer größeren spezifisch-künstlerischen Begabung seines Ver-fassers. Gewiß steht Wolframs Art unserem Herzen näher, sie ist die echt ger-manische, die deutsche, aber unzufrieden dürfen wir doch eigentlich auch nicht sein, daß dem deutschen Volke, sei es nun die Wirkung der uralten Sehnsucht nach der Schönheit, die neben der ethischen steht, oder einer Blutmischung, Künstler in einem engeren Sinne geboren werden. Auch bei ihnen entspricht die Persönlichkeit, die dann keine große, aber eine äußerst vielseitige und feine ist, der Begabung, man kommt mit dem Begriff reinen Virtuositäts bei ihnen nicht durch. Ich finde nicht, daß Gottfried „sich möglichst edelmännisch geben wollte“, daß er „die lockere, freigeistige Lebensanschauung wie ein Evangelium ergriffen und mit der unerbittlichen Folgerichtigkeit eines fan-atischen (!) Apostels vertreten“, daß er sein Vaterland (indem er es „Almanje“ nennt – auch Wolfram redet übrigens von „Almanen“) verleugnet habe – er war eine vornehme Natur ohne starke religiöse Anlage, kannte die Welt nur zu gut, aber seine Auffassung von der Liebe ist nicht niedrig, ist im Gegenteil, da er sie als Mittelpunkt der Welt setzt, groß und entspricht sehr wohl unserer deutschen Auffassung, da wir stets, viel mehr als die Romanen, das Recht der Leidenschaft vertreten haben. Gervinus, obgleich er auch ein moralischer Dok-trinär ist, trifft das Richtige, indem er „Tristan und Isolde“ einfach an die Seite des „Werther“ setzt. Ich will nicht leugnen, daß die große Dichtung an

Frivolität hier und da streift und partienweise Abscheu erwecken kann, aber mit dem Abscheu verbindet sich doch auch stets das Grauen vor der unheimlichen Macht der Leidenschaft, und das wirkt auf den richtigen Leser wieder sittlich. Weltlich ist Gottfried von Straßburg durch und durch, aber nichts weniger als ein Freigeist im hergebrachten Sinne, sondern ein freier Geist, der wirklich über den Dingen steht, wie er auch zu voller Herrschaft über seine Kunst gediehen ist, und so ist er doch kein unverächtlicher Nebenbuhler Wolframs von Eschenbach, dem unsere Liebe gehört wie Gottfried unsere Bewunderung. Goethe (der freilich viel universeller und auch tiefer ist) und Gottfried Keller, das ist seine Art – von den Voltaire und Maupassant aber trennt ihn, Gott sei Dank, noch eine gewaltige Kluft.

4. KAPITEL

WALTHER VON DER VOGELWEIDE

Aus der großen Zahl der Minnesänger hebt sich Walther von der Vogelweide als die am deutlichsten erkennbare und die stärkste Persönlichkeit entschieden hervor, und eben als Persönlichkeit erweckt er das Interesse auch noch unserer Zeit. Er ist durchaus mittelalterlicher Mensch, durchaus im Banne der mittelalterlichen Weltanschauung, naive Weltlust und himmlische Sehnsucht sind die Pole auch seines inneren Lebens, aber er ist ein echter Mann und ein klarer Kopf, er hat den gesunden deutschen Verstand und die deutsche Gerechtigkeitsliebe, und so erscheint der mittelalterliche Mystizismus bei ihm fast als reine Religiosität, und von mittelalterlichem Fanatismus ist er völlig frei. Doch ist es natürlich komisch, wenn ihn ein neuerer Literaturhistoriker als einen „aufgeklärten Apostel der Humanität und Toleranz“ hinstellt. Walther ist vor allem eine moralische Persönlichkeit, der Schwerpunkt seines Wesens liegt im Sittlichen, nicht im Ästhetischen: so vermag er die Minne rein geistig aufzufassen, als das Mittel, die eigentümlichen Tugenden beider Geschlechter zur Vollkommenheit zu entwickeln, so gewinnt er selbst dem von Natur bedenklichen Verhältnis des armen Sängers zu seinen fürstlichen Gönnern die Möglichkeit der eigenen Versittlichung ab. Alles in allem der beste deutsche Durchschnittscharakter, keine überragende Größe, aber dafür auch von fast allen Fehlern deutschen Wesens frei, klar und wahr, warmherzig und willenskräftig, furchtlos, geduldig und dankbar. So fand er auch in den politischen und geistigen Kämpfen seiner Zeit ohne weiteres die richtige Stellung, wechselte, durch die Not des Lebens gezwungen, zwar öfter seinen Herrn, aber

nie die Gesinnung, war gut kaiserlich und katholisch fromm, aber kein Schmeichler der Fürsten und ein gewaltiger Feind der päpstlichen Anmaßungen und Übergriffe. Trotz der großen Bedeutung, die er als politischer Dichter gewann, blieb er doch aller Überhebung fern, blieb immer der bescheidene Sänger, der schlichte deutsche Mann, ja ein innig rührender Mensch. Auf ihm und seinesgleichen – denn der Typus Walther kehrt glücklicherweise bis in unsere Tage wieder – beruht nicht die Größe, aber die Gesundheit der deutschen Dichtung, das feste Maß, das sie, so vielen äußeren und inneren Erschütterungen ausgesetzt, immer bewahrt oder doch immer wieder gefunden hat.

Wie die Persönlichkeit tritt auch, wie schon hervorgehoben, das Leben Walthers aus seinen wohl in ziemlicher Vollständigkeit erhaltenen Gedichten deutlich hervor, und auch dieses ist typisch, nicht bloß das des fahrenden Sängers seiner Zeit, sondern ein echtes deutsches Dichterleben mit fröhlichen Jugendentagen, schweren Mannesjahren und der unausbleiblichen Resignation des Alters. Daten und genaue Angaben fehlen uns wohl, wir wissen nicht einmal, wo und wann der Dichter geboren ward – er war doch wohl ein Tiroler –, aber die äußere wie die innere Entwicklung überschauen wir deutlich, es hat nie Schwierigkeit bereitet, seine Gedichte innerlich zusammenhängend zu ordnen. Am Hofe der Babenberger, als Schüler Reinmars des Alten, ward der Dichter Walther, hier sang er seine schlichten Frühlingslieder und auch, wie man wenigstens früher allgemein annahm, seine entzückenden Liebesgedichte wie „Unter der Linden bei der Heide“, die der „niederer“ Minne, d. h. der wahren Liebe des jungen Dichters zu einer Tochter des Volkes, den Ursprung verdankten, hier wagte er dann auch, an Berühmtheit und Selbstgefühl gewachsen, den Blick der Sitte der Zeit gemäß zu einer über ihm stehenden Frau zu erheben, die ihn zwar freundlich behandelte, aber ihm nicht übermäßig viel Huld erwies: die Ausbildung der Liebesdialektik in seinen Liedern ist die poetische Folge dieses Verhältnisses. Darauf trieb ihn, den etwa Dreißigjährigen, wie schon berichtet, der Tod Friedrichs des Katholischen von Österreich, die wohl durch Neider verschuldete „Ungnade“ seines Nachfolgers Leopold VII. in die Fremde, er wird, zunächst an Philipp von Schwaben, dann an Otto von Braunschweig, endlich an Kaiser Friedrich II. sich anschließend, durch seine zahlreichen, zum Teil ganz mächtigen Sprüche, die nicht bloß sein Leben und seinen Charakter, sondern auch die politischen Kämpfe spiegeln, der große politische Dichter seiner Zeit, der stolze Deutsche, der zuerst „Deutschland über alles“ singt und nach des päpstlich gesinnten Thomasin von Zircläres Klage Tausende verführt und betört, aber sein Glück macht er nicht, weder am Kaiserhofe noch auf der Wartburg, wo er wiederholt bei dem sangesfrohen

Landgrafen Hermann von Thüringen einkehrt. Vielleicht, daß er zu herb und wahrheitsliebend war – er bleibt der arme fahrende Sänger, der alle Lande vom Po bis zur Trave, von der Seine bis zur Mur durchfährt, dem der Winter die Zehen erfriert und den ein ungestlich Haus wohl mit einem Trunk Wassers entläßt. Zweimal kehrt er, wie auch bereits erwähnt, noch in die Heimat zurück, aber die Huld Leopolds findet er auch jetzt nicht. Da endlich erbarmt sich Kaiser Friedrich II. des Gealterten und verleiht ihm ein kleines Lehen in der Würzburger Gegend, und nun kehrt, vielleicht für eine Reihe von Jahren, Ruhe und Zufriedenheit bei ihm ein. „Ein Vierziger, von manchem Sturm geschüttelt“, schreibt ein neuerer Literaturhistoriker, „strömte er sein Leben in glücklichem Genuß dahin, wie Goethe, wie so mancher seines Alters, der die früheren Tage durchstürmte, für den die Enge des Frauenherzens keinen Raum bot, der erst zu milder Ruhe abgespannt neben einem Weibe die rauschenden Wipfel des Lebens fern versausen läßt. Die alte Leidenschaft seines Stammes wurde wach, und was er mit diesem einfachen Mädchen erlebte, das ist zum köstlichsten Liederbuche unseres Volkes geworden“. Da soll nun auch das Tandaradei-Lied entstanden sein, aber ich glaub's nicht recht, nehme an, daß es doch vor dem dreißigsten Jahre liegt, wie mir auch der Goethe-Parallelismus nicht einleuchten will. Walthers spätere Minnelieder sind eben doch fast nur noch Reflexion, immer mehr überwiegt bei ihm die Spruchpoesie, die in alle Verhältnisse deutschen Lebens eingreift, lehrt und straft, richtet und klagt, um so mehr, je mehr die deutsche „Zucht“ im ausgehenden Hohenstaufenzeitalter abnimmt. Und das Glücksgefühl hört wieder auf, die Klage über die Zeit verwandelt sich in die Klage über die Nichtigkeit des menschlichen Lebens überhaupt, auch die deutsche Dichtung erhält in Walthers Elegie „O weh, wie sind verschwunden alle meine Jahr“ einen Ton jenes natürlichen Pessimismus, der die ganze Weltliteratur durchklingt. Doch der mittelalterliche Mensch verzweifelt nicht, er wendet den Blick zum Himmel empor – in Walthers Kreuzliedern, die doch am Ende für die Teilnahme an dem Kreuzzug Friedrichs II. sprechen, sicher durch ihn veranlaßt sind, siegt die gläubige Sehnsucht über alles Erdenleid. So ist er denn zu Würzburg gestorben und im Lorenzgarten vor der Pforte des Neuen Münsters begraben worden.

Pascua, qui volucrum vivus, Walthere, fuisti,
 Qui flos eloquii, qui Palladis os, obiisti!
 Ergo quod aureolam probitas tua possit habere,
 Qui legit hoc, dictat: Deus istius miserere!

(Der du die Vögel so gut, o Walther, zu weiden verstandest,
 Blüte des Wohllauts einst, der Minerva Mund, du entschwandest!

Daß nun der himmlische Kranz dir Redlichem werde beschieden,
Spreche doch, wer dies liest: Gott gönn' ihm den ewigen Frieden!),

lautete seine im achtzehnten Jahrhundert noch erhaltene Grabschrift. Den Rang des Lyrikers Walther von der Vogelweide zu bestimmen, ist nicht leicht, auch dem genauesten Kenner und vollkommenen Nachempfänder mittelalterlicher Lyrik – wenn es überhaupt einen solchen geben kann – dürfte es schwer fallen. Eine Persönlichkeit, ein Leben offenbaren, wie gesagt, die Gedichte Walthers, und das ist sehr viel, auch findet sich, wie Uhland hervorgehoben hat, der vollste Einklang von Inhalt und Form, nirgends noch ein Spiel mit Formen auf Kosten des Inhalts wie bei den späteren Minnesängern, aber damit ist nun freilich über das Spezifisch-Lyrische, d. h. über den Reichtum an elementaren Tönen in seiner Lyrik, und über die innere Formvollendung noch nichts gesagt. Man darf wohl behaupten, sie fehlen im ganzen bei Walther, doch man darf wohl auch nicht übersehen, daß er sie als mittelalterlicher Mensch noch kaum haben konnte, höchstens nur durch eine Art Zufall. Der mittelalterliche Lyriker ist Sänger, ist berufen, uns in streng gebundener Form auszusprechen, was die Besten seines Volkes empfinden, aber bis zu den geheimsten Tiefen der menschlichen Seele dringt er noch nicht hinab, das wunderbare Wechselspiel zwischen Natur- und Menschenleben weiß er noch nicht zu erschöpfen, zur vollendeten künstlerischen Einheit und Geschlossenheit kristallisiert sich seine Empfindung noch nicht. Wollen wir einen modernen Lyriker zum Vergleich heranziehen, so müssen wir an Geibel (den man denn auch häufig genug mit Walther von der Vogelweide verglichen hat) und nicht an Mörike denken, nur daß der mittelalterliche Dichter denn doch immer noch sehr viel ursprünglicher und selbständiger ist, Töne schafft, nicht bloß aufnimmt. Von der frühesten Lyrik Walthers dürfte doch manches verloren sein; das Gedicht „Frühlingssehnsucht“ („Schaden bringst, Winter, du uns überall“) gehört sicher zu ihr, vielleicht auch das „Vokalspiel“ und das „Taglied“. In seiner reifen Jugendlyrik, die ihm unzweifelhaft am unmittelbarsten aus dem Herzen floß, kommt Walther dem Ideal des Gelegenheitsgedichtes im Goethischen Sinne jedenfalls nahe, Gedichte wie „Nehmt, Fraue, diesen Kranz“ und das berühmte „Unter der Linde bei der Heide“ geben liebliche Situationen mit reicher Anschauung und aller Zartheit eines fein empfindenden Herzens, so daß ein Tadel wie der über das letztgenannte Gedicht geäußerte, die Grundvoraussetzung sei konventionell, ein Mädchen, wie das hier geschilderte, würde ihr Erlebnis nie erzählen, eine Verkennung des Grundwesens aller Poesie vom Standpunkte nüchternster Natürlichkeit bedeutet. Die „Traum-

deutung“ („Als der Sommer kommen war“) mit ihrem köstlichen Humor, „Frühling und Frauen“ („Wenn die Blumen aus dem Grase dringen“), „Maïenwonne“ („Wollt ihr schauen, was im Maïen“, übrigens auch Ulrich von Singenberg zugeschrieben), „Das Halmessen“, der späte „Wettstreit“ („Es tat der Reif den kleinen Vögeln weh“) mit seinen Jugenderinnerungen sind weitere lebensvolle Stücke. Fast wie die knappe moderne Liebeslyrik berühren „Erste Begegnung“, „Immer neues Lob“ („Wie schön die Heid' in ihrer bunten Farbe lacht“), auch „Rosenlesen“ („Möcht' ich's noch erleben, daß ich Rosen“), das vielleicht die Anschauung von der späten Liebesblüte aufgebracht hat. Das erstgenannte Gedicht möge hier stehen:

Heil sei der Stunde, da ich sie erschaute,
 Die mir das Herz und den Mut hat befangen,
 Seit ich die Sinne so ganz ihr vertraute,
 Daß mich der Lieblichen Tugenden zwangen:
 Daß ich ihr folge und anders nicht kann,
 Das hat die Güte, die Schöne gemacht
 Und ihr roter Mund, der so minniglich lachtet.

Hab ich das Herz und die Sinn' doch gewendet
 Nur auf die Liebe, die Gute, die Reine.
 Mög' uns nun beiden wohl werden vollendet,
 Was ich von ihr zu erwerben noch meine.
 Was ich von Freuden auf Erden gewann,
 Das hat die Güte, die Schöne gemacht
 Und ihr roter Mund, der so minniglich lachtet.

Stark persönlich erscheinen dann noch „Die Zauberin“ („Wunder nimmt mich immer, was erblickt wohl dies Weib an mir“) und „Die Badende“ („Das wundervoll geschaffne Weib“). Die spätere Lyrik Walthers ist freilich meist Reflexionspoesie, zum Teil sogar Dialektik, aber auch in ihr stoßen wir doch öfter noch auf glückliche Strophen wie

Ja, Heil dem Weib und Heil dem Mann,
 Die ein getreues Herz einander weihn.
 Ich weiß, sie werden werter dann
 Und freudiger zu allem Guten sein,
 Geheiligt ist all ihre Lebenszeit usw.

in „Liebe und Gegenliebe“ oder wie

Meines Herzens tiefe Wunde,
 Die muß immer offen stehn, bis sie mich küßt mit Freundesmunde.

Meines Herzens tiefe Wunde,
 Die muß immer offen stehn, bis sie es heilet ganz vom Grunde,
 Meines Herzens tiefe Wunde,
 Die muß immer offen stehn, wird sie nicht heil von – Hildegunde

in „Walther und Hildegunde“ oder wie

Wollt ihr wissen, was die Augen sind,
 Die sie sehen über Berg und Land?
 Die Gedanken, die mein Herz sich spinnt,
 Sehen sie durch Mauern und durch Wand.
 Behütet sie auch noch so gut:
 Es sehn sie doch mit vollen Augen
 Herz und Wille, Sinn und Mut.

Unvergleichlich sind natürlich auch die nichterotischen, die Sinnesart offenbarenden Gedichte „Deutschlands Ehre“ („Ihr sollt sprechen: Sei willkommen!“), „Unminniglich gesungen“ („Zwei Schicke hab ich doch, so ungeschickt ich bin“), „Verfall des Gesanges“ („Weh dir, höfisch edles Singen“), „Vergängliche Freude“ („Bin ich froh, freu' ich so harmlos mich“), „Erziehung“ („Nimmer wird 's gelingen Zucht mit Ruten zwingen“), „Abschied von der Welt“, „Der Greis am Stabe“, „Späte Reue“, die zu den Kreuzliedern und letzten religiösen Gedichten überleiten. – Walthers Sprüche erheben sich naturgemäß selten zur eigentlichen Lyrik, aber es ist richtig, daß auch in ihnen noch reiche Anschauung und hier und da dramatisches Leben steckt. Man liebt es früher, außer auf das bekannte, in altem Bilde festgehaltene „Ich saß auf einem Steine“, vor allem auf die gegen Rom hinzuweisen, die auch in der Tat sehr drastisch sind („Der welsche Schrein“, „Der Opferstock“), aber die ernstesten Worte an die Fürsten, über Gut und Ehre, die Hohen und die Niedern, über den Verfall der Zucht („Wer zieret nun der Ehren Saal“) sind doch wirksamer. Vieles ist auch unmittelbar religiös, ich erinnere an das schöne „Morgengebet“ („Mit Segen laß mich heut erstehn“), an die Stücke an die Jungfrau Maria und über die Kreuzigung. Trefflich gelungen sind auch oft die mehr allgemeinen Sprüche:

Wer schlägt den Leun? Wer schlägt den Riesen?
 Wer überwindet den und diesen?
 Das tut jener, der sich selbst bezwinget
 Und seine Glieder all geborgen bringt
 Aus dem Sturm in steter Tugend fort.
 Erborgte Zucht und Scham vor Gästen
 Hält uns wohl einen Tag zum besten,
 Doch falscher Schimmer währt nicht fort

oder:

Die Minn' ist weder Mann noch Weib,
 Sie hat nicht Seele, hat nicht Leib,
 Irdisch' Bildnis ward ihr nicht beschieden;
 Ihr Nam' ist kund, sie selber fremd hienieden,
 Und doch kann keiner ohne sie
 Des Himmels Gnad' und Gunst gewinnen –
 Vertraue denen, die da minnen:
 In falsche Herzen kam sie nie.

Schon früh setzt man eine Verkündigung des jüngsten Tages, die mit ihrer Klage über die Untreue die alte deutsche Weise weiterleitet, und ihr entspricht zum Schluß die große „Klage“: „O weh, es kommt ein Sturm.“ Doch die Kreuzlieder, zumal das „Im gelobten Lande“ betitelte:

Eine Magd ein Kind gebar
 Hehr vor aller Engel Schar:
 Ob das nicht ein Wunder war!

geben den friedlichen Ausklang.

Ganz gewiß, die Persönlichkeit überwiegt bei Walther den Künstler, die äußere Form die innere, aber selbstverständlich konnte das in seiner Zeit auch gar nicht anders sein. Große Lyriker in unserem Sinne wurden erst mit der Entbindung alles individuellen Lebens – Persönlichkeit und Individuum sind hier nicht dasselbe – nach der Reformation möglich, ja, im Grunde ist erst Goethe der erste wirkliche große deutsche Lyriker; denn nicht die Wahrheit und Stärke der Empfindung an sich macht diesen, sondern die Fähigkeit, individuellstes Leben durch Vollendung der inneren Form zu einer Menschheitsoffenbarung zu erhöhen.

5. KAPITEL

HANS SACHS

In seinem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung“ vergleicht Goethe den Nürnberger Dichter mit dem großen Nürnberger Maler, mit Albrecht Dürer:

Die Welt soll vor dir stehn,
 Wie Albrecht Dürer sie hat gesehn,
 Ihr festes Leben und Männlichkeit,
 Ihre innere Kraft und Ständigkeit.

Der Vergleich greift ohne Zweifel zu hoch: Will man Hans Sachs mit einem zeitgenössischen Maler zusammenstellen, so muß man Lukas Cranach nennen, hier läßt sich eine Parallele bis ins einzelne durchführen. Wie Lukas Cranachs Malerei, ist auch Hans Sachs' Dichtung wesentlich noch Handwerk, ein tüchtiges, ehrenwertes, mit großem natürlichen Geschick betriebenes Handwerk; beide Männer üben dies ihr Handwerk mit ungeheurem Fleiß, wenn auch Hans Sachs nichts seinen Gesellen überlassen kann, wie Meister Cranach; beide sind stofflich außerordentlich reich und auf verwandten Stoffgebieten tätig, dem mythologischen, dem religiösen, dem zeitgeschichtlichen, ja, sie behandeln genau dieselben Stoffe, und auch der Geist ihrer Behandlung ist derselbe: Unermüdlich sich aneignende Phantasie, köstliche Naivität, die aber die des Zeitalters ist, wahre Empfindung, aber doch nirgends selbständige Erfindung, Kraft und Leidenschaft, dagegen eine heitere Verständigkeit und ergötzlicher Humor. Als Künstler im eigentlichen Sinne kommen sie nicht über die Allegorie hinaus, sie erscheint ihrer verständigen, aber unbeholfenen und oft flüchtigen Technik als das Höchste. Daß sie ganz verwandte Naturen sind, beweist ja auch ihre sich genau entsprechende Stellung zu Luther und zur Reformation. Als äußerliches Moment mag noch hinzugefügt werden, daß sie beide bis in ihr hohes Alter schaffensfrisch blieben und ziemlich gleichalterig starben.

Wenn Hans Sachs doch in der deutschen Entwicklung mehr bedeutet als Lukas Cranach, so liegt das daran, daß in der Malerei Albrecht Dürer und Hans Holbein da sind, in der Dichtung der Zeit aber niemand, der den wackeren Nürnberger Schuhmacher überträfe. Er ist der dichterische Vertreter des deutschen Bürgertums im Reformationszeitalter, sicherlich keine große, überragende Gestalt, aber wieder eine jener schlichten, gesunden deutschen Naturen, auf denen nicht die Größe, aber die innere Tüchtigkeit unserer Poesie, unseres gesamten Geisteslebens beruht, die ihm nötig sind wie das liebe Brot. Wie Rittersmann Walther von der Vogelweide ist auch Hans Sachs vor allem eine moralische Persönlichkeit – daß er nicht zu den moralisierenden Philistern gehört, beweist das Schulbekenntnis in einem seiner späteren Gedichte, das ihm als Menschen die größte Ehre macht –, auch er will Sitte und Zucht seines Volkes bessern, auch er haßt Rom und steht doch treu zum Kaisertum, obwohl dies zu seiner Zeit römisch war. Freilich, er war kein armer wandernder Ritter wie Walther, der heut an der Festtafel der Kaiserburg saß und morgen auf der Landstraße fror, sondern ein behäbiger Nürnberger Bürger; die Höhen und die Tiefen der Menschheit hat er nicht, wie dieser, kennengelernt, auch auf der Wanderschaft immer die gute deutsche Stadt und Werkstatt wiedergefunden und dann ununterbrochen sechzig Jahre lang im trau-

ten Nürnberg und im eigenen Heim gelebt – kein Wunder, daß das Behagen den Grundton seiner Dichtung bildet, daß er die Möglichkeit einer düsteren Weltansicht, wie die Walthers, auch nicht im entferntesten ahnt. Nicht mehr schwankt ja auch nun, wie im Mittelalter, das Leben zwischen den Polen Weltlust und Weltflucht hin und her, das Ideal des deutschen Menschen ist nun nach Luther ein gottseliges Leben.

Wer also sich im Geist erneut,
Dient Gott im Geist und in Wahrheit.
Das ist, daß Gott er herzlich liebt
Und sich ihm ganz und gar ergibt,
Ihn hält für einen gnäd'gen Gott,
In Trübsal, Leid, in Angst und Not
Sich alles Guten von ihm versieht;
Gott geb', Gott nehm', und was geschieht,
Er bleibet still und Trostes voll
Und zweifelt nicht, Gott woll' ihm wohl
Durch Jesum Christum, seinen Sohn;
Der gibt ihm Fried', Ruh', Freud' und Wonn'
Und bleibt sein Trost auf dieser Welt

heißt es in der „Wittenbergischen Nachtigall“, doch wohl der wichtigsten größeren Reformationsdichtung.

Doch ist Hans Sachs trotz seines religiösen Sinns, trotz seines entschiedenen und erfolgreichen Eintretens für die Reformation im ganzen ein weltlicher Mensch, wie der Bürger seiner Zeit überhaupt, ein Realist, wie man ja sagt. Wohl bereut er seine Sünden, aber doch klingt selbst aus den Versen seines dichterischen Schuldbekennnisses der echte bürgerliche Stolz deutlich heraus:

Auch fiel mir zu in dieser Zeit
Viel Wohlfahrt in so manchem Stück,
Als Reichtum, Ehr, Lob, großes Glück,
Wohlgezog'ne Kinder, ein trautes Weib,
Schön, stark und von gesundem Leib.
Ein jeder hielt mich hoch und ehrlich,
Auch hielt ich tapfer mich und herrlich.
All diese Gaben nahm ich schier,
Als hätt' ich selber sie von mir,
Von Natur und durch Geschicklichkeit,
Durch Kunst und sinnige Weisheit.

Der alternde Mann mag das alles als Hoffahrt beklagen, er wäre kein gesunder Mensch gewesen, wenn er nicht den männlichen Stolz und die Freude an des

Lebens Gütern besessen hätte. Sie sind, in Verbindung mit dem ehrenhaften Sinn, das Beste am Bürgertum jener Zeit. Das war vor allem in Nürnberg geschehen, hatte dort auch, mit regem Bildungs- und künstlerischem Trieb ausgestattet, eine reiche Kultur hervorgebracht, und so stand Hans Sachs, so steht seine Poesie auf festem, mehr, auf bedeutsamem Boden, inmitten eines reichen Lebens, das immerhin die Welt spiegelt. Doch ist diese Welt auch wieder eng, in Standesanschauungen gebunden – daß auch Hans Sachs die bürgerliche, den Erwerb und die zu ihm nötige Klugheit und weiter die Sparsamkeit über alles setzende Grundanschauung nicht überwunden hat, lehrt seine ganze Dichtung, er steckt selbst tief im Kastengeiste, wie es z. B. seine Darstellung des Bauern beweist. Aber seine Vorurteile sind alle naiv und stehen mit seinem klaren, gesunden Sinn nicht in Widerstreit, er ist auch eine durchaus liebenswürdige Natur, alles widerborstige Wesen ist ihm ein Greuel, vor allem, er hat die beste Gabe des deutschen Bürgertums, den Humor, und so erfreut uns der Weltspiegel seiner Dichtung, das alte Nürnberg liegt uns in hellem Sonnenschein da, gar nicht romantisch, wie man es später schaute, groß, prächtig, bunt, lebensvoll, eine Renaissancestadt, aber doch mehr nur äußerlich, im Kerne ganz und gar deutsch.

So ist auch ihr Dichter, keineswegs ein Renaissancepoet trotz seiner Belesenheit in den Alten und der häufigen Verwendung dieser seiner Lektüre in seiner Dichtung, ein volkstümlicher deutscher „Schreiber“, weiter nichts. Die Elemente seiner Poesie hat Goethe in seinem Gedicht wunderbar charakterisiert: Es ist sehr fein, wenn er erst die Ehrbarkeit, dann die Historia, darauf einen Narren und endlich zum Schluß die Muse in des Dichters Werkstatt treten läßt. Die Zeit war noch fern, wo man vom deutschen Dichter hätte sagen können, ihn mache die Ganzheit und Fülle seiner Stimmung; wenn wir doch eine einheitliche Stimmung der Dichtung des Reformationszeitalters empfinden, so ist es die der Zeit, wie sie in uns reflektiert. Zwar, das deutsche Volkslied war da und hatte ohne Zweifel jene Ganzheit und Fülle, aber modern-individuell konnte sie in dem einzelnen Poeten, der eben immer Standespoet war, noch nicht werden. Einzelne Buhllieder Hans Sachsens sind augenscheinlich vom Volksliede beeinflußt, aber dieser Einfluß zeigt sich doch nur in einzelnen Wendungen, ein Naturpoet, wie die namenlosen Schreiber seiner Zeit, denen unbewußt das Köstlichste gelang, war der Nürnberger Schuhmacher denn doch nicht. Er ist überhaupt kein bedeutendes lyrisches Talent, der verständige Zug seiner Natur, die Meistersängerbildung, die, indem sie die äußere Kunstfertigkeit heranzog, den wirklichen lyrischen Formensinn ertötete, standen dem entgegen. Immerhin hat er, wie jeder Dichter, echte lyrische Empfin-

dung, man vergleiche nur die Eingänge mancher seiner erzählenden und reflektierenden Dichtungen, wie z. B. des Kampfgesprächs „Das Alter und die Jugend“:

Einstmals ich in der Rosenblüh'
 Ausging an einem Morgen früh,
 Eh' wann aufging die glänzend Sonn',
 Zu sehen an des Maien Wonn',
 Da fand ich Berg' und tiefe Tal',
 Die Wald' und Heiden überall
 So reichlich mit Laub und Gras
 Überflüssig gezieret, das
 Gab alles so übersüßen Ruch;
 Ich dacht': Ach Gott, wie ohn' Gebruch (Gebrechen),
 Ohn' Mangel, reich, schön und untadelig,
 Wie vollkommen, wonnesam und adelig
 Sind, Herr Gott, deiner Hände Werk!
 Also kam ich an einen Berg,
 Durch ein grün blumenreiche Au,
 Befeuchtet mit des Himmels Tau,
 An ein wohlschmeckend Rosenhag,
 Das voll verstreuter Blätter lag;
 Das mich trug aufwärts an ein Holz,
 Darin hört ich lautweisig stolz
 Die Vögel singen groß und klein. —

Als epischer Dichter oder sagen wir geradezu als Erzähler ist Hans Sachs dann Meister und hat er für die deutsche Dichtung Unvergängliches geleistet. Volle Hingabe an den Stoff und dazu eine zwanglose, frische, lebendige Weise der Erzählung, wirklicher natürlicher Fluß, der alle künstlerische Berechnung ausschließt, ergeben eine (meinetwegen kleine) epische Form, für die wir Deutschen immer eine besondere Vorliebe gehabt haben — es ist die der Schwänke Hans Sachsens, die darum unbedingt seine besten Erzeugnisse und noch heute voll lebendig sind. Man braucht nur die bekanntesten: „Das Schlaraffenland“, „Heinz Widerborst“, „Sankt Peter mit den Landsknechten“, „Sankt Peter mit der Geiß“, „Der Schneider mit dem Panier“ zu nennen, um sofort die Erinnerung an den ganzen Reiz dieser kunstlosen, aber von dem charakteristischsten Leben erfüllten und an sprachlicher Drastik außerordentlich reichen Bildungen wachzurufen. So nähern sich denn auch die späteren deutschen Fabeldichter sofort wieder dem Hans Sachs, große Poeten suchen seine treuherzige Manier durch Kunst hervorzubringen, und noch die Schwankdichter des vergangenen Jahrhunderts, wie Fritz Reuter, kommen nicht über ihn hinaus.

Neben seinen Schwänken stehen dann seine Fastnachtsspiele, auch sie in ihrer Art unübertroffen und unübertrefflich, wenn auch gleichfalls nur eine kleine Gattung. Man überschätzt wohl sonst den Dramatiker Hans Sachs; auch unter den glücklichsten Umständen wäre er kein Shakespeare, nicht einmal ein Marlowe geworden, ihm fehlte, was den Kern jeder dramatischen Natur bildet: die Leidenschaft. Sogar auf den kleinen Fortschritt, den seine Werke in der Entwicklung des deutschen Dramas jedenfalls bezeichnen, gebe ich nicht allzuviel, das Drama ist mehr als jede andre eine poetische Form, die nur durch geniale Beanlagung wahrhaft gefördert werden kann. Aber, sind sie im Grunde auch nicht mehr als dialogisierte Schwänke, überall verraten die Fastnachtsspiele Hans Sachsens doch seine glückliche Natur, seine vortreffliche Beobachtungsgabe, seine Weltkenntnis, und da das Volksleben der Zeit es überall zu drastischen, wenn auch nicht gerade zu dramatischen Szenen und Situationen brachte, so fehlt auch eine gewisse Unmittelbarkeit nicht, die uns denn das Ganze als wirkliches Lebensbild erscheinen läßt. Beispielsweise führt der Dichter im „Roßdieb zu Fünsing“ eine wundervolle Mischung von Bauernschlaueit und Bauerndummheit vor, und die alten bösen Weiber sind ihm in einer ganzen Reihe von Stücken vortrefflich gelungen. Bewunderer des Dichters haben behauptet, er habe den Übergang von Typen zu wirklichen Charakteren gemacht – ich glaube, das ist zuviel gesagt, aber jedenfalls hat er das Fastnachtsspiel mit realistischen Zügen eigener Beobachtung ausgestattet, und in der Lebensdarstellung bezeichnet es also wirklich einen Fortschritt. In den ernstesten Dramen, wie in der „Griselda“ und der „Lisabetha“, packen bisweilen die Naivität und das schlichte Gefühl, aber natürlich genügen sie dramatisch viel weniger als die Fastnachtsspiele. So weit das Volksdrama ohne eine wirkliche Bühne und eine große spezifisch-dramatische Begabung kommen kann, hat es Hans Sachs gebracht, weiter aber auch nicht. Wir aber lieben Hans Sachs' Dramen, weil sie ein Stück unseres Volkstums, weil sie ein Stück Entstehung der Kunst, wenn auch sicher noch nicht die Kunst selbst sind – wie das zuletzt auch Goethe empfunden hat:

Der Menschen wunderliches Weben,
Ihr Wirren, Suchen, Stoßen und Treiben,
Schieben, Reißen, Drängen und Reiben,
Wie kunterbunt die Wirtschaft tollert,
Der Ameishauf durcheinander kollert;
Mag dir aber bei allem geschehn,
Als tätst in einen Zauberkasten sehn.

Darum sagen wir natürlich doch mit Goethe:

In Froschpflu all das Volk verbannt,
Das seinen Meister je verkannt.

6. KAPITEL

HANS JAKOB CHRISTOFFEL VON GRIMMELSHAUSEN

Grimmelshausen ist der erste große deutsche Erzähler und der eigentliche Schöpfer des deutschen Romans. Was Fischart noch nicht vermocht hatte: Leben aus eigenem Erlebnis heraus zu gestalten, das vermochte zwei Menschenalter später der hessische Bauernsohn, der, nachdem ihn der Krieg in die Schule genommen und ohne Zweifel durch die wechselnden Schicksale hindurch und an ihnen vorüber geführt hatte, als Amtmann zu Renchen im badischen Schwarzwald starb. Gekannt hat Fischart das Leben auch, aber es bot ihm nur Material zur Satire; Grimmelshausen schuf aus seinen Erlebnissen und Erfahrungen ein Kunstwerk, das sowohl Entwicklungsgeschichte wie Weltbild war, also die beiden Hauptaufgaben der Romanform vereint. Man könnte den Fortschritt äußerlich erklären wollen: Die Form des Romans hatte eben inzwischen vom Auslande aus ihren Einzug in Deutschland gehalten, und der „Simplizissimus“ geht unmittelbar auf den spanischen Schelmenroman zurück. Aber die wahren Kunstwerke kommen nie von außen, sondern von innen: Das deutsche Volk hatte, kann man sagen, in der Zeit zwischen Fischarts und Grimmelshausens Auftreten den ästhetischen Nullpunkt überwunden, wirkliche dichterische Schöpferkraft war wieder erwacht. Unsere Literaturhistoriker sehen vielfach in Grimmelshausens Romanen den Ausgang der alten volkstümlichen Richtung der Literatur; das ist ganz richtig, der Geist, der diese Dichtung belebt hatte, und ihre Manier starb ab, wenn auch noch nicht mit Grimmelshausen. Aber ästhetisch tritt mit dem „Simplizissimus“ (wie vorher, wenn auch weniger bedeutsam, mit Flemings Gedichten) etwas ganz Neues auf: Leben gebiert Leben, persönliche Schicksale den wirklichen Roman. Was kümmern uns die Amadis, die Schäfer- und gelehrten Romane, was selbst der spanische Schelmenroman, ja sogar der gewiß unsterbliche Don Quijote? Wirklich modern ist ihnen allen gegenüber doch erst der Roman des Deutschen Grimmelshausen, der nicht bloß realistisch wie die spanischen Werke, nicht bloß Beobachtung des wirklichen Lebens, sondern die dichterische Gestaltung eines wirklichen Menschenlebens mit dessen vol-

lem Gehalte ist. Ich wenigstens kenne keinen ausländischen Roman vor dem „Simplizissimus“, von dem man das sagen könnte – es wurde ja schon festgestellt, daß wir Deutschen auf dem Gebiete individualistischer Poesie gewöhnlich voranmarschieren, freilich meist nur mit hervorragenden Einzelercheinungen, während der Durchschnitt immer erst vom Auslande empfangen und dessen Einwirkungen nach und nach überwinden muß.

Was Grimmelshausen seinem älteren Zeitgenossen Johann Michael Moscherosch verdankt, sehe ich recht gut. Zunächst einmal die Gesinnung: Die „Wunderlichen und wahrhaftigen Gesichte Philanders von Sittewald“ sind vielleicht das Buch gewesen, das auf Grimmelshausen, den jungen, am stärksten gewirkt hat, und man wird ihre nationalen und moralischen Tendenzen fast alle bei dem jüngeren Schriftsteller wieder finden können, höchstens, daß die religiöse Gesinnung bei dem Lutheraner Moscherosch tiefer und stärker ausgebildet ist als bei dem katholischen Konvertiten Grimmelshausen, der nicht umsonst lange genug Abenteurer gewesen war. In dem sechsten „Gesicht“ des zweiten Teils vom „Philander“, dem „Soldatenleben“, darf man denn auch wohl das Grimmelshausen anregende und seinen Stil zunächst bestimmende Werk sehen – hier haben wir schon die realistischen Bilder aus dem Soldatenleben des Dreißigjährigen Krieges (die Achim von Arnim mit einigen Grimmelshausenschen Zutatzen ohne Mühe zu einer Novelle umarbeiten konnte), und die sonst überladene Darstellung Moscheroschs ist schlicht und fließend geworden. Dennoch bedeutet der „Simplizissimus“ noch einen gewaltigen Fortschritt, eben den, den der wirkliche Dichter bringt: Philanders Erlebnisse sind zufällige Abenteuer, die des Simplizissimus bilden eine zusammenhängende Entwicklung, in der das Äußere und das Innere durchaus korrespondieren. Weltferne der Kindheit, Weltflucht des Alters bilden die beiden Pole des Romans, zwischen ihnen liegt ein außerordentlich wechselvolles Leben, das charakteristisch für Volk und Zeit, aber auch allgemein menschlich-typisch ist. Scherer erinnert bei ihm an den „Parzival“, und der Eingang – auch der Knabe Simplizissimus ist ein reiner Tor und dient dem Gespött der Welt – legt das in der Tat nahe; dann aber welcher Unterschied, welche Entwicklung individuellen und trotz des Dreißigjährigen Krieges auch kulturellen Lebens seit der Höhe des Mittelalters! Ja freilich, der moralische Stand der Gesellschaft ist tief genug, Grimmelshausen selbst, der wie Fischart seinen Namen anagrammatisch zu verschleiern liebte und erst von Heinrich Kurz als Verfasser des „Simplizissimus“ festgestellt wurde, ist von der Roheit und sittlichen Verderbnis seines Zeitalters keineswegs frei, scheut jedenfalls in seiner Darstellung vor nichts zurück – dennoch müssen wir die rückschauende,

vom sittlichen und dann auch vom ästhetischen Standpunkt tadelnde Vergleichung des Romans mit dem mittelalterlichen Epos zurückweisen: mag die Persönlichkeit Grimmelshausens, obschon er im Grunde doch eine sittliche Natur ist, tief unter der Wolframs stehen, mag der Ernst und die gedankliche Tragweite des Epos größer sein, der Roman hat doch unendlich viel mehr Lebensreichtum als dieses, das vom Konventionellen nicht loskommt, und auch die Darstellungsweise ist mutatis mutandis unendlich fortgeschritten. Kurz, wir sind in einer neuen Welt, in einem nicht eben erfreulichen Stadium der Entwicklung dieser, aber wir zweifeln doch keinen Augenblick, daß es nur ein vorübergehendes Stadium ist, und zuletzt: man soll ganz verschiedene Welten nicht vergleichen. Also nichts von Parzival! Der Held des Grimmelshausenschen Romans ist nichts weniger als ein Held, seine Erlebnisse und inneren Kämpfe führen nicht in die Regionen hinauf und hinab, in denen die letzten Fragen der Menschheit entschieden werden, er ist, wie es die Hauptperson eines Romans auch sein muß, ein gewöhnlicher Mensch, zwischen Gutem und Bösem schwankend, tief in Sünde und Laster hineingeratend, aber doch nicht darin untergehend, durch die angeborene gute Natur zuletzt gerettet – wie das deutsche Volk auch in jener bösen Zeit, wo alle „Teufel“ losgelassen waren. Des Simplizissimus' Weltflucht, sein Einsiedlertum, sein Robinson-Leben vor dem „Robinson“ sind denn auch kein Rückfall ins Mittelalter, sondern eben nur Flucht aus der bösen Zeit, deren Gemälde Grimmelshausen in seinem Roman trotz einzelner seltsamer Exkurse mit der nämlichen Meisterschaft gegeben wie die Entwicklung des Simplizissimus, hinter der im ganzen doch wohl die eigne steht, mit innerer Wahrheit und Folgerichtigkeit. Vor allem als historisches Zeitgemälde ist der Roman immer hoch geschätzt worden, aber er ist auch ein Kunstwerk, eine in der Hauptsache wohl ausgeglichene Komposition.

Der große Erfolg des Romans verführte seinen Verfasser zunächst zu allerlei Anhängen – darunter eben der Vorläufer des Robinson, das erste Inseldydl der Weltliteratur – und dann zu mit dem Hauptroman nur sehr lose zusammenhängenden Fortsetzungen, die als selbständige Romane betrachtet werden können. Von ihnen stehen „Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Landstörtzerin Courage“ und „Der seltsame Springinsfeld“ dem spanischen Schelmenroman nun wirklich nahe, sind realistische Sittenschilderungen, die das Bild der Zeit des Dreißigjährigen Krieges nach manchen Richtungen ergänzen, aber tiefere menschliche Anteilnahme nicht erwecken können. Viel höher stelle ich das „Wunderbarliche Vogelnest“, wenigstens in seinem ersten Teil – hier sehen wir das bürgerliche Leben der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege

dargestellt, und zwar wieder im Anschluß an eine sittliche Entwicklung: Der Held des Romans nutzt das unsichtbarmachende Vogelnest trotz der anfänglichen Absicht, es zu tun, nicht in verbrecherischer Weise aus, wird vielmehr, indem er den Weltlauf nach und nach kennenlernt, moralisch gesund, so daß er sich denn auch zuletzt seines Kleinods entledigt. — Grimmelshausen war unendlich fruchtbar, schrieb außer den „simplizianischen“ Werken auch drei Romane im Stil der unnatürlichen Helden- und Liebesgeschichten der Zeit und zahlreiche kleinere didaktische und satirische Schriften, viele im echten Volkston. Ein Büchermacher wie noch Fischart in Nachfolge der Humanisten ist er aber nicht mehr, eher der erste deutsche wirkliche Volksschriftsteller, deutsch durch und durch, wenn auch als Charakter vielleicht hinter Moscherosch und an Bildung hinter Fischart zurückstehend. Ästhetisch, wie gesagt, übertrifft er beide und gehört als der einzige Deutsche dieser Zeit sogar in die Weltliteratur: Sein „Vogelnest“ nimmt den „Hinkenden Teufel“, sein „Simplizissimus“ den „Gil Blas“ von Lesage und die Fortsetzung des „Simplizissimus“, wie schon erwähnt, den „Robinson“ zum Teil vorweg, während er den Spaniern gegenüber seine Selbständigkeit behauptet. Aber wir Deutschen verstehen immer noch nicht recht, unsere Leute geltend zu machen.

7. KAPITEL

JOHANN CHRISTIAN GÜNTHER

„Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel. Hier gedenken wir nur Günthers, der ein Poet im vollen Sinne des Wortes genannt werden darf: ein entschiedenes Talent, begabt mit Sinnlichkeit, Einbildungskraft, Gedächtnis, Gabe des Fassens und Vergegenwärtigens, fruchtbar im höchsten Grade, rhythmisch bequem, geistreich, witzig und dabei vielfach unterrichtet; genug, er besaß alles, was dazu gehört, im Leben ein zweites Leben durch Poesie hervorzubringen, und zwar in dem gemeinen wirklichen Leben. Wir bewundern seine große Leichtigkeit in Gelegenheitsgedichten, alle Zustände durchs Gefühl zu erhöhen und mit passenden Gesinnungen, Bildern, historischen und fabelhaften Überlieferungen zu schmücken. Das Rohe und Wilde daran gehört seiner Zeit, seiner Lebensweise und besonders seinem Charakter, oder, wenn man will, seiner Charakterlosigkeit. Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerriß ihm sein Leben wie sein Dichten.“

Man muß diese Worte Goethes mit ihrem Zeugnis, daß Johann Christian Gün-

ther ein voller Poet gewesen sei, nach wie vor einer Charakteristik von ihm voransetzen; denn spät erst hat sich das deutsche Philistertum mit dem unglücklichen Schlesier voll ausgesöhnt: Gervinus' Urteil versagte ihm gegenüber wie bei jeder „pathologischen“ Natur, und noch Scherer behandelt ihn kühl genug. Es fragt sich aber sogar, ob man in der Anerkennung Günthers nicht noch weiter gehen darf als Goethe; Günthers Leben ist zwar zerronnen, aber sein Dichten doch wohl kaum, wenn man es als Aufgabe der lyrischen Poesie betrachtet, das Empfindungsleben eines Menschen allseitig und damit eine Persönlichkeit widerzuspiegeln, eine *dichterische* Persönlichkeit, die Günther unzweifelhaft war, wenn auch kein Charakter. Mit ihm tritt, so müssen wir heute sagen, zum erstenmal eine Sturm- und Drangnatur in die deutsche Dichtung ein, einer jener revolutionären Geister, die sich ihrer Zeit in heißer Leidenschaft entgegenwerfen, aber doch von ihren Krankheiten zu stark ergriffen sind, als daß sie zu innerer Festigung gedeihen und sie bezwingen könnten. Nun sieht ein Revolutionär von 1720 selbstverständlich anders aus als einer von 1770, aber der Mannesmut fehlte Günther nicht, er hat in seinen Satiren fast alle gelehrten Stände seiner Zeit, vor allem die geistliche Orthodoxie, nicht minder aber auch den Pietismus angegriffen, manche einflußreiche Leute persönlich, er hat die höfischen Ehren und Gönnerschaften, die ihm freilich entgangen waren, die er aber doch auch wohl nur „der Not gehörend, nicht dem eignen Trieb“ gesucht, in echtem Dichterstolz zu verschmähen erklärt; die Vernunft ist bereits seine Göttin, und wohl begreift er „das innerliche Wesen, in dem die Eigenschaft der Poesie besteht“, setzt es direkt der galanten Mode, die seine Sache nicht ist, entgegen. Die geradezu erschreckend wahre, ungebändigte Subjektivität seiner Natur ist die Ursache seines Unglücks und Untergangs, aber sie ist auch die Stärke seiner Dichtung. Und um so eher mußte er untergehen, weil seine Zeit den wahren Dichter, sei es welcher Art, noch nicht trug. Es ist aber wohl zweifellos, daß auch günstigere Zeitumstände ihn nicht gerettet hätten – die Bürger, Grabbe und noch manche andere Dichter von seinem Fleisch und Blut bis zu dem Jüngstdeutschen Hermann Conradi herab beweisen es.

Was sein Leben beinahe zu einer Tragödie macht, ist das Verhältnis zu seinem Vater, dem Striegauer Arzte, der, obwohl er seine Jugend treu gehütet, dem Studenten, der allerdings tief genug in das wilde Treiben der Zeit hineingeraten war, seine Gunst aufsagte und dem reuig Heimkehrenden nicht weniger als fünfmal die Türe wies. Da scheint auch Günthers früh hervorgetretene, durch nichts zu unterdrückende, dem Vater verhaßte Leidenschaft zur Poesie mitgewirkt zu haben. Sie ist ja bei einem echten Dichter nicht merkwürdig,

aber merkwürdig für jene Zeit ist der hochfliegende Ehrgeiz, den Günther von Jugend auf hegte – „ich sann viel Staatsstreich' auszuführen, vergaffte mich am Mazarin“, gesteht er einmal –, und der ihn auch als Dichter sich nur mit den Größten vergleichen, seinen Geliebten die Unsterblichkeit der Laura Petrarca versprechen läßt. Um so tiefer führte ihn das Leben hinab, er hat es, vor allem zu Wittenberg in den tiefsten Strudel geraten, niemals weiter als bis zum verbummelten Studiosus gebracht, den hier und da einmal ein Gönner für einige Zeit über das nackte Elend erhob, dem aber alle Versuche, eine geachtete oder nur sichere Stellung zu erlangen, meist durch eigene Schuld mißrieten. Bekannt ist, daß er, als er August dem Starken als Kandidat des Hofpoetenpostens präsentiert wurde, betrunken war – hier soll allerdings eine Intrige Johann Ulrich Königs mitgespielt haben, aber ganz das nämliche passierte ihm dann später auch bei einem Grafen Schaffgotsch. Seine glücklichste Lebenszeit hat er in Leipzig verbracht, das in seinen Gedichten viel erwähnt wird, darauf in Schlesien – trotz einiger Versuche, eine ärztliche Praxis zu finden, kann man es nicht anders nennen – herumvagabundiert, um endlich in Jena, an Leib und Geist gebrochen, als Achtundzwanzigjähriger zu sterben. Wie so viele schlesische Dichter eine stark-sinnliche Natur, hat er die Liebe früh gesucht und fast bis an sein Ende gefunden, die Liebe in jederlei Gestalt. Eine aber hat er auf jeden Fall wahrhaft und, soweit es ihm möglich war, auch treu geliebt, die Schweidnitzer Leonore; an sie sind seine schönsten und ergreifendsten Gedichte gerichtet, und als sie ihn verläßt, verliert er den letzten Halt, obschon er es auch dann noch zu einer neuen Verlobung bringt. Wer seine Gedichte in unserer Zeit genießen will, der darf nicht zu einer der dicken Originalausgaben greifen, die in den Jahrzehnten nach seinem Tode erschienen und seinen Ruhm bis in die Tage Klopstocks, ja Goethes erhalten haben. Da überwuchert das Gelegenheitsgedicht, sei es nun in der Form der Ode oder der Satire oder der Epistel, die echt lyrische Poesie, da ist des Rohen und Gemeinen aus der Zeit, des Schwülstigen aus Lohensteins, des Trivialen aus Weises und selbst des Galanten aus Neukirchs Schule so viel, daß das ästhetische und selbst das menschliche Interesse fast erstickt wird. Aber in einer guten modernen Auswahl, die womöglich noch chronologisch geordnet ist, bekommt Günthers Lyrik ein anderes Gesicht, da sehen wir sofort, daß ein volles Menschenleben in ihr steckt, das Glück der Kindheit, die süße Hoffnung und rauschende Lust der Jugend, die zärtliche, starke, die erinnerungsfrohe, endlich die schmerzlich ringende, immer wieder aufatmende, zuletzt aber doch entsagende Liebe, weiter männlicher Sinn und festes Gottvertrauen neben tiefer Reue, wildem Trotz und völliger Verzweiflung, zum Schluß dumpfe

Resignation, mit bitterer Selbsterkenntnis gemischt. Wie reizvoll ist schon die folgende „Arie zu einer Abendmusik“ aus der Leipziger Studentenzeit:

Befördert, ihr gelinden Saiten,
Den sanften Schlummer süßer Ruh!
Rhodante legt die müden Glieder,
Der Arm wird schwach, das Haupt sinkt nieder
Und schlägt die holden Augen zu.

Ihr angenehmen Nachtbetrüger,
Ihr süßen Träume, schleicht herein
Und sucht, wie Bienen jungen Rosen,
Der schönsten Seele liebzukosen,
Und nehmt so Herz als Lager ein.

Ergetzt sie mit den schönsten Bildern,
Die Scherz und Lieb' erdichten kann.
Entdeckt ihr mein getreu Gemüte
Und steckt das zärtliche Geblüte
Mit stark und frischem Zunder an.

Der Himmel wacht mit tausend Augen,
Doch nicht so gut als meine Treu;
Die wacht und läßt sich nichts ermüden,
Bis daß sich Leib und Geist geschieden
Und trägt dein liebstes Konterfei.

Schlaf, bis der Morgenröte Flügel
Der Welt die Farben wieder bringt.
Die Eintracht mein und deiner Flammen
Stimmt mit dem Glücke so zusammen,
Als jetzt mein Abendopfer klingt.

Die Gedichte an Leonore bilden einen in sich geschlossenen Zyklus und fesseln nicht bloß durch die innere Wahrheit, oft auch durch ihre Bildlichkeit:

Sieh, die Tropfen an den Birken
Tun dir selbst ihr Mitleid kund;
Weil verliebte Tränen wirken,
Weinen sie um unsern Bund.
Diese zährenvollen Rinden
Ritzt die Unschuld und mein Flehn,
Denn sie haben dem Verbinden
Und der Trennung zugesehn.

Dieses rührt die toten Bäume,
 Dich, mein Kind, ach, rührt es nicht!
 Aber daß ich mich noch säume,
 Da dein Scheiden gar nichts spricht,
 Gönnt mir doch, ihr holden Lippen,
 Eine kurze gute Nacht,
 Eh' der Raum an solchen Klippen
 Mein Gemüte scheiternd macht.

Von den Gedichten über sein Schicksal nähern sich manche dem evangelischen Kirchenlied, ohne doch den ganz persönlichen Charakter zu verlieren:

Nun, lieber Gott, du bleibst ja lange,
 Ich weiß nicht, was ich denken soll.
 Der Zweifel macht der Hoffnung bange,
 Ich weine Bett und Bibel voll;
 Ach, soll denn ich, nur ich allein
 Ein Greuel meines Schöpfers sein?

Ich mag mich schicken, drehn und winden,
 Es ist mit allem nichts getan,
 Ein Sperling schläft in hohlen Linden
 Und findet, wo er füttern kann:
 Mich jagt die Mißgunst hin und her
 Und macht mir noch die Armut schwer.

Wir können nicht anders, wir müssen Anteil nehmen an diesem Menschen, der, wieviel er auch gesündigt haben mochte, doch sicherlich, was er auch immer zur Selbstverteidigung wiederholt, eine offene, redliche Natur war und eine tiefe Sehnsucht nach einem harmonischen Dasein in sich trug. Wie alle Gedichte dieser und auch noch einer späteren Zeit (von einzelnen bei Tersteegen abgesehen) sind die Günthers zu breit, erst Goethe hat ja die Konzentration des lyrischen Empfindens in die deutsche Dichtung gebracht, innere Form in unserm Sinne haben sie, mit einigen wenigen wohl zufälligen Ausnahmen (Stücken der Kantaten z. B., wie dem folgenden

Ach Gott, mein Gott, erbarme dich!
 Was Gott? was mein? und was Erbarmen?
 Die Schickung peitscht die ausgestreckten Armen,
 Und über mich
 Und über mich allein
 Kommt weder Tau noch Sonnenschein,

Der doch sonst auf der Erden
 Auf Gut und Böse fällt.
 Die ganze Welt
 Bemüht sich, meine Last zu werden usw.)

nicht, aber ihre äußere Form ist so gewandt, wie sie nur einem Dichter gelingen konnte, der die ganze Erbschaft der Schlesier übernahm und selber ein reiches Talent war; auch fehlt die logische Ordnung meistens nicht. Wahrheit und Tiefe der Empfindung, wie sie eben das Selbsterlebnis mit sich bringt, und echt lyrisches Temperament geben der Lyrik Günthers ihren Hauptwert und verleihen oft auch dem Ausdruck, so sehr dem die damals noch un ausgebildete poetische Sprache, die Pedanterie und die Geschmacklosigkeit der Zeit entgegenstand, eine Frische und Unmittelbarkeit, eine Anschauungskraft, die noch heute überrascht. Es gibt Strophen und Verse in Günthers Gedichten, die in Bürgers, ja noch in Goethes Gedichten nicht auffallen würden; selbst in der Betrunkenheit gelingen ihm Goethische Wendungen wie „Schweigen will ich mit dem Munde, da das Herz nicht reden darf“, bei der Heimkehr in die Heimat jubelt er:

Du aber seliges Gefilde,
 Sei hunderttausendmal begrüßt!
 Nun seh' ich, wie gerecht und milde
 Des Himmels weise Führung ist;
 Nunmehr erfahr' ich dessen Freude,
 Der dort den Rauch von Ithaka
 Nach glücklich überstandnem Leide,
 Wie ich mein Striegau, wieder sah.

und in der Erregung ruft er seinem Vaterlande mit fast Schillerscher Kraft zu:

Hier fliegt dein Staub von meinen Füßen,
 Ich mag von dir nichts mehr genießen,
 Sogar nicht diesen Mund voll Luft.

Seiner Anlage nach war er überhaupt keineswegs bloß Lyriker, sondern auch Epiker; das beweist sein größeres Gedicht auf den Passarowitz Friede mit seiner stolzen Sprache, seinem energischen Gang, der Fülle seiner anschaulichen Bilder (Situationen) und seinen Spuren echten Humors – man vergleiche nur die beiden folgenden Strophen:

Nur drauf, du Kern der deutschen Treu,
 Nur drauf, du Kraft aus Hermanns Hüften!
 Beweise, wer dein Ahnherr sei,
 Und krön' ihn auch noch in den Grüften!

Dein Haupt, dein Beispiel, dein Eugen
 Läßt alle, die dir widerstehn,
 Ein tödliches Verhängnis wissen;
 Er steht, er eilt, er würgt dir vor,
 Es ist noch um ein eisern Tor,
 So wird die Pforte*) springen müssen.

Dort spitzt ein voller Tisch das Ohr
 Und horcht, wie Nachbars Hans erzähle;
 Hans ißt und schneidet doppelt vor
 Und schmiert sich dann und wann die Kehle:
 Da, spricht er, Schwäger, seht nur her,
 Als wenn nun dies die Donau wär'
 (Hier macht er einen Strich von Biere),
 Da streiften wir, da stund der Feind,
 Da ging es schärfer, als man meint;
 Gott straf'! Ihr glaubt mir ohne Schwüre.

Das Gedicht ward 1718 geschrieben. Selbst die Günther nicht gewogen sind, haben zugegeben, daß es das bedeutendste der Zeit sei.

8. KAPITEL

FRIEDRICH GOTTLIEB KLOPSTOCK

Klopstock ist den Durchschnittsdeutschen von heute nur noch ein Name, mit dem sich eine dunkle Vorstellung von einem unlesbaren Epos und sehr schwer verständlichen Oden verbindet, für die deutsche Literaturgeschichte aber bleibt er einer der Großen, kein Genie, aber eines der Talente, die in ihrer Zeit die Wirkungen des Genies üben, berufen und auserwählt. Mit zwei Worten hat Hebbel seine Bedeutung bezeichnet:

Schuf Luther denn das Instrument,
 Gab Klopstock ihm die Saiten.

Sehr schön schildert Vilmar die Art seines Auftretens, zugleich dem Aberglauben widersprechend, daß eine große Individualität ganz aus ihrer Zeit zu erklären sei: „Er war wirklich der Morgenstern, der plötzlich aus dem tiefsten Dunkel, kaum durch eine leise Dämmerung angekündigt, sich erhob, um den Tag heraufzuführen... Er war wirklich ein neues, mit den bisherigen Erscheinungen unvergleichbares und aus ihnen nicht zu erklärendes Phänomen; denn

*) Natürlich Anspielung auf die Türkei, Hohe Pforte.

wenn es gleich offenbar ist, daß Klopstock die Bodmersche Richtung verfolgte, vollendete und abschloß, daß er mit seinem Epos auf Miltonschem Grund und Boden stand, daß er mit seinen Freunden, den Verfassern der Bremischen Beiträge, zu denen er selbst gehörte [und vielleicht noch mehr mit Pyra, dem Hallenser, füge ich hinzu] in Bestrebungen, Anschauungen und Empfindungen, sogar im Stile und in der Sprache sehr vieles gemein hat und dies durch seine ganze Laufbahn festhält – so ist er dennoch wieder ein ganz anderer, unvergleichlich Höherer als alle die, nach denen und mit denen er sich bildete; wir dürfen nur zehn Zeilen Gärtnerscher, Gellertscher und Schlegelscher Poesie neben zehn Zeilen Klopstockscher Poesie halten, um augenblicklich mitzufühlen, was alle Gleichzeitigen (wenn sie poetisch empfänglich waren) fühlten, und was wie ein Blitz alle Nerven und Herzen durchzuckte, daß es mit jenen für einmal und allemal vorbei, daß sie matt und schlaff und ohnmächtig, zur alten Zeit zurückgeworfen seien, und jetzt ein neues Jahrhundert der Dichtkunst beginne.“ Unzweifelhaft wahr! Und dieser Morgenstern wahrhafter deutscher Dichtung sollte nun uns, die wir mit der Poesie leben und genießen wollen, für ewig versunken sein?

Nein, ganz ist er es nicht, wir können ihn noch sehen, wenn wir ernsthaft wollen, können mit Klopstock vor allem wieder jung sein. Wer die blauen Harzberge aufragen sieht, der mag sich wohl erinnern, daß auch der Blick des Quedlinburger Kindes Klopstock auf ihnen geruht hat, und daß der Mann Klopstock später in ihnen als dem alten Cheruskerland seine Helden und Barden heimisch machte. Wer zwischen Naumburgs Dom und der Rudelsburg im Saaletal die alte Schulpforte grüßt, der grüße auch die Manen des Dichters, der hier als Jüngling Unsterblichkeit träumte, aber doch nicht bloß für sich, auch zu seines Volkes Ruhm. Jena und Leipzig haben dann die Dichtung entstehen sehen, die zum ersten Male nach den Tagen Luthers bewies, daß der deutsche Geist noch immer den Zug zur Größe und Erhabenheit besitze, der sein eigenstes germanisches Erbteil ist, haben jene drei ersten Gesänge des Messias hervorgebracht, die wie ein Klang aus einer anderen Welt in die deutsche Dürftigkeit und Nüchternheit hineinschallten. Ja, dieses stolz-bescheidenen Jünglings Klopstock wollen wir niemals vergessen, der, ob auch früher Lorbeer seine Stirn umschlang, doch der Freund seiner Freunde blieb, der mit seinem Gleim zwischen Bechern und Rosen harmlos schwärmte, sich vom lieben Gott nichts als seine Fanny wünschte, und wenn er sie denn auf dieser Erde nicht sein eigen nennen sollte, von dem Wiedersehen jenseits des Grabes wehmutsvoll träumte. Wohl scheint uns da oft zu viel erhabene Schwärmerci und andererseits wieder zu viel Weichheit und Wehmut, aber sicher, die-

ser Jüngling ist doch von Herzen frisch und gesund, er lebt sein Leben – wer folgte ihm nicht mit herzlicher Freude auf der enthusiastischen Reise nach Zürich, wer lachte nicht über Bodmers Entrüstung, daß der gottselige Sänger eine fröhliche Fahrt auf dem Züricher See seiner papiernen Gesellschaft vorzog und sogar einen Kuß von frischen Mädchenlippen nicht verschmähte? In der Tat, es ist unendlich reizvoll, mit Klopstock wieder jung zu sein, zu sehen, wie das heitere und neckische Rokoko – und es gibt ein deutsches, man braucht bei dem Worte nicht immer an die französische Regence zu denken – den deutschen Zopf doch endlich auflöst. Einige der Oden Klopstocks gehören sicherlich zum lieblichsten aller Rokokopoesie. Freilich, ein tändelndes Rokokoherz hat der Dichter des Messias nicht, unendliche Gefühle wogen in seinem Busen, zum erstenmal merkt die Welt wieder, daß dem Deutschen das herrschende romanische Kulturideal mit seiner Anbetung der Gesellschaft und des Verstandes viel zu eng ist, daß er alles für sein Gemüt erobern muß: Lange vor Rousseau flüchtet unser Klopstock zur Natur, oder besser, er belebt sie durch – Stimmung. Das ist neben der Poetisierung der Sprache sein unvergängliches Verdienst: Seit Klopstock ist die Stimmung ein Element unserer Dichtung. Allem Früheren gegenüber haben nur wir sie, d. h. wir tragen sie, historisch empfänglich, wie wir sind, hinein, bei Klopstock zuerst ist sie in der Dichtung

Wer wird nicht einen Klopstock loben?

Doch wird ihn jeder lesen? Nein –

hat Lessing gefragt und geantwortet. Nun, die ersten Gesänge des „Messias“ sind gelesen worden, und mit einer Begeisterung und Hingabe, wie sie seitdem wahrscheinlich nur noch dem „Götz“ und dem „Werther“ zuteil geworden sind. Die Zeit, in der er erschien, hatte die richtigen Leser für ihn, Herzen, in denen die sehnstichtige Empfindung nicht weniger mächtig wogte als in dem des Verfassers, jugendliche Gemüter, die in der „stimmungsvollen Kühnheit“ des Messias, wie Stern so treffend sagt, die Welt ihres eigenen Geistes wiederzufinden glaubten. Wir lesen den „Messias“ nicht mehr, wir lesen nur die Literaturhistoriker über ihn, und da finden wir, daß er ein Oratorium, ein viel zu langes, und kein Epos, überschwenglich und nebelhaft, fast nirgends anschaulich, kurz, das Werk eines „musikalischen“ Lyrikers sei. Miltons „Verlorenes Paradies“, das ihn anregte, wird mit ihm verglichen und erhält – mit Recht – den Vorzug. Vor allem über die letzten zehn Gesänge wird bitter geklagt, auch das mit Recht, und wenn der Autor weltlich gesinnt ist, dann kommt zum Schluß die Heinische Bemerkung, daß der „Messias“ das Meisterstück der Langeweile sei, oder die, daß auf der ganzen Welt kein Mensch lebe,

der ihn ausgelesen. Nun, es ist auch nicht leicht, ihn zu lesen, aber die ersten zehn Gesänge kann man, auf zehn Tage verteilt, recht wohl noch genießen, und eine empfängliche Natur wird dabei mehr als einmal tiefer ergriffen werden, wird den Eindruck der Größe kaum je verlieren. Um eine weniger bekannte Stelle anzuführen: Als Adam mit seinen Kindern Gott wandeln sieht, da spricht er (5. Gesang):

Das ist Gott, versammelte Kinder, der mich und euch alle
 Zu Lebendigen schuf, der jene Täler mit Blumen,
 Diese Berge mit Wolken umkränzte! Doch gab er dem Tal nicht,
 Nicht dem Berg unsterbliche Seelen; die gab er euch, Kinder!
 Auch gab er den Bergen und Thälern die schöne Gestalt nicht,
 Die ihr habt, nicht die menschliche Bildung, so mächtig, der Seele
 Tiefstes Denken vom redenden Antlitz herunter zu sagen,
 Keinen freudigen Blick, der dankbar gen Himmel hinaufschaut,
 Stimmen nicht, mitanbetend der Seraphim Lieder zu singen.
 Der erschien mir im wehenden Haine des Paradieses,
 Als er aus Erde zum Menschen mich schuf, der führte mich segnend
 Eurer Mutter Umarmungen zu. Sprich, Ceder, und rausche!
 Sprich! denn unter dir sah ich ihn wandeln. Reißender Strom, steh!
 Steh dort! denn da ging er hinüber. Du sanfteres Atmen
 Stiller Winde, lispelst von ihm, wie du lispeltest, als er
 Ach, der Unendliche, lächelnd von jenen Hügeln herabkam!
 Steh vor ihm, Erd', und wandle nicht fort, wie du ehemals standest,
 Als er über dir ging, als sein erhabenes Antlitz
 Wandelnde Himmel umflossen, als seine göttliche Rechte
 Sonnen hielt und wog, und Morgensterne die Linke.

Bekannter ist das Zwiesgespräch zwischen Satan und Adramelech am Toten Meer (10. Gesang), aus dem auch Goethe in seinen Jugenderinnerungen zitiert:

Alles um mich ist Elend, und ich sein Opfer auf ewig!
 Selbst die Hoffnung, vernichtet zu werden, die grimmige, schwache
 Quälende Hoffnung, auch sie ist ganz dem Verworfenen verschwunden!
 Werdet zum Chaos, zur Nacht, zur Höll', ihr Welten und Himmel
 Du! Fallt über mich her, deckt mich vor dem Zorne der Allmacht!

Adramelech, der niedergeschmetterte Stolze, vermochte
 Kaum mit röchelnder Angst, mit verzweifelndem Blicke zu sagen:
 Hilf mir, ich flehe dich an, ich bete, wenn du es forderst,
 Ungeheuer, dich an! (Er faßt', indem er es brüllte,
 Satan mit eisernem Arm.) Verworfenner schwarzer Verbrecher,
 Hilf mir! ich leide die Pein des rächenden ewigen Todes!
 Vormalz konnt' ich mit heißem, mit grimmigem Hasse dich hassen;
 Jetzt vermag ich's nicht mehr! Auch dies ist herrschender Jammer!
 O wie bin ich zermalmt!

Ja freilich, Klopstocks Größe ist nicht rein dichterische Gewalt und ermüdet, aber wie der Dichter sich seine Aufgabe nun einmal gestellt hatte und sie sich in seiner Zeit stellen mußte – Vilmar bemerkt ganz richtig, daß die Art seiner Behandlung die objektiv-mythologische, nicht objektiv- oder subjektiv-historisch sei –, konnte das Werk kaum anders ausfallen, im Gesamtcharakter wenigstens nicht. Wir, die wir nicht mehr dem Irrtum unterliegen, daß der Stoff des Messias als höchster religiöser allen anderen a priori überlegen und daß glühende religiöse Empfindung an und für sich auch schon ein poetisches Verdienst sei, die wir so wenig von dieser Klopstockschen seraphischen Poesie wie von der Schillerschen sentimentalischen halten und glauben, daß alle Dichtung, eine bestimmte lyrische ausgenommen, vor allem zunächst Anschauung sein und geben müsse, wir haben freilich das Recht, an dem „Messias“, wenige Stellen ausgenommen, vorüberzugehen, aber seine sprachliche Gewalt und Stimmungsgröße darf uns, wenn wir ihm einmal nähertreten, nicht entgehen, Eigenschaften, die immerhin genügen, den Spott von dem gewaltigen Werke fernzuhalten.

Man hat dann in neuerer Zeit über Klopstock als Dichter überhaupt die Achsel gezuckt und ihm auch den Rang eines großen Lyrikers bestritten. Aber ich glaube, wir haben uns nach Goethe, Mörike usw. ein etwas zu enges Ideal deutscher Lyrik gebildet. Zwar die höchste Gattung ist auch meiner Ansicht nach die konzentrierte, in der Empfindung, Bild, Klang gleichsam zum Kristall zusammenschießt; daneben kann man aber doch auch die weitere, nicht zu so festem Umriß gelangende, die musikalische, die Stimmungsform für das lyrische Gedicht gelten lassen, Goethe hat diese auch, dann etwa Hölderlin. Und hier steht Klopstock an der Spitze der Entwicklung, wird wahrscheinlich immer Nachfolger finden. Sein Irrtum war vielleicht, daß er eine Ode im antiken Sinne, nach Horaz, schaffen wollte; die Ode ist meines Erachtens überhaupt keine deutsche Form, will sagen, der feierliche Schritt widerstrebt uns Deutschen, wo es sich sozusagen um Privatempfindungen handelt. Wohl aber kennen auch wir die Hymne, unsere Eddalieder sind zum Teil solche und die besten der evangelischen Kirchenlieder auch; Klopstock schuf, von antikem Geist gewiß genährt, doch aus der Tiefe deutschen Geistes heraus der Ode und Hymne ihre neue, moderne Form, die der freien Rhythmen (antike Formen wirken bei uns auch wie solche), und gab auf religiösem wie auf patriotischem Gebiete und auf dem der persönlichen und der Naturlyrik eine Reihe noch heute unveralteter Musterstücke. Oder wären „Der Zürchersee“, „Die Frühlingsfeier“, „Der Eislauf“, „Mein Vaterland“ wirklich nicht mehr genießbar? Sagt ihr ja, dann wiederhole ich des Dichters stolzes Wort: Übersetzt ihn euch

in eure Sprache! Die Jugendoden des Dichters „Die künftige Geliebte“, „An Giseke“, „An Ebert“, „An Fanny“ sind zum Teil Elegien, in manchen Stücken nähert er sich dann auch dem echten lyrischen Gedicht in unserem modernen Sinne, fast immer da, wo er kurz ist: gibt er nicht Anschauung, so gibt er komprimierte Stimmung („Ihr Schlummer“, „Die frühen Gräber“, „Sommernacht“, „Der Jüngling“). Zumal „Die frühen Gräber“ sind in unserer Dichtung sicherlich einzig:

Willkommen, o silberner Mond,
 Schöner, stiller Gefährt' der Nacht!
 Du entfliehst? Eile nicht, bleib, Gedankenfreund!
 Sehst, er bleibt, das Gewölk wallte nur hin.

Des Maies Erwachen ist nur
 Schöner noch wie die Sommernacht,
 Wenn ihm Tau, hell wie Licht, aus der Locke träuft
 Und zu dem Hügel herauf rötlich er kommt.

Ihr Edleren, ach, es bewächst
 Eure Male schon ernstes Moos!
 O wie war glücklich ich, als ich noch mit euch
 Sahe sich röten den Tag, schimmern die Nacht!

So ist Klopstock allerdings auch für uns noch ein echter Lyriker, mit einer Anzahl von Gedichten, die auch unseren ästhetischen Ansprüchen genügen, unsterblich. Seine patriotischen und politischen Oden haben eine sehr große Zeitbedeutung – Friedrich der Große, Maria Theresia, Joseph II., der amerikanische Unabhängigkeitskrieg, die französische Revolution spiegeln sich in ihnen, und wir haben alle Ursache, auch heute noch manchmal mit Klopstocks Augen zu schauen. Von der ganzen Sammlung seiner Oden gilt aber, daß sie uns ein volles Menschenleben und eine ganze Persönlichkeit offenbaren, und das wird immer wieder ernstere Geister, die tiefer eindringen wollen, anziehen. Herders Lob der Oden mag uns heute etwas überschwänglich scheinen, dennoch besteht immer noch Veranlassung, es zu wiederholen: „Welch eigne Farbe und Ton des Ausdrucks ruht auf jeglichem Stück, die sich von der ganzen Mensur, Haltung und Beugung des Gegenstandes bis auf den kleinsten Zug, Länge und Kürze der Periode, Wahl des Silbenmaßes, beinahe bis auf jeden härteren und leisern Buchstab, auf jedes O und Ach! erstrecken. Dem Rezensenten dünkt, daß hierin diese Gedichte so was Eigenes, Ursprüngliches und Eingeeistetes haben, daß so wie die Natur jedem Kraut, Gewächse und Tier seine Gestalt, Sinn und Art gegeben, die individuell ist und eigentlich

nicht verglichen werden kann: so schwimmt auch ein anderer Duft und weht ein anderer Geist der Art und Leidenschaft in jedem individuellen Stück des Verfassers... Die Seele hat immer gewirkt, wie sie war, wie sie sich damals fühlte. Der Duft erfüllt den Leser bis aufs kleinste, und der Rezensent würde seiner Privatästhetik Glück wünschen, wenn er sich diese Melodie, diese Modulation jedes Stück deutlicher machen und in *einem* Worte dafür schreiben könnte!“ Ja, wenn so etwas möglich wäre! Und es wird immer schwerer, je weiter ein Lyriker zeitlich zurückliegt. So viel ist aber sicher, daß ein wirklich für Lyrik empfänglicher Geist auch heute noch bei Klopstock auf seine Rechnung kommt, daß ein moderner Lyriker im einzelnen sehr viel von ihm lernen kann. Auch in seinen zahlreichen schwachen Oden, in denen die Reflexion überwiegt und der sprachliche Ausdruck im übertriebenen Streben nach Originalität bis zur Unverständlichkeit steif und seltsam ist, findet man hier und da wahrhaft geniale Wendungen, die immer wieder daran erinnern, daß Klopstock dem Instrument der deutschen Sprache die Saiten gegeben hat, und bisweilen eine Kühnheit und Zartheit der Empfindung, die geradezu entzückt. Merkwürdigerweise wird dann Klopstock gerade in einer Anzahl seiner letzten Oden, in denen er Jugenderinnerungen darstellt, wieder schlicht und einfach, man vergleiche „Der Wein und das Wasser“, an Gleim gerichtet, und die schönen Strophen „Das Widerschn“ an Meta, seine frühverstorbene Frau:

Lang sah ich, Meta, schon dein Grab
 Und seine Linde wehn;
 Die Linde wehet einst auch mir,
 Streut ihre Blum' auch mir.

Nicht mir! Das ist mein Schatten nur,
 Worauf die Blüte sinkt,
 So wie es nur dein Schatten war,
 Worauf sie oft schon sank.

Dann kenn' ich auch die höhre Welt,
 In der du lange warst;
 Dann sehn wir froh die Linde wehn,
 Die unsre Gräber kühlt.

Dann . . . Aber, ach, ich weiß ja nicht,
 Was du schon lange weißt;
 Nur daß es hell von Ahnungen
 Mir um die Seele schwebt.

Auch in den geistlichen Liedern ergreift doch manches:

Preis ihm! Er schuf und er erhält
 Seine wundervolle Welt.
 Du sprachst, da wurden, Herr, auch wir,
 Wir leben und wir sterben dir.
 Halleluja!

Man verkennt Klopstock heute auch als Menschen vielfach. Gewiß war er verhältnismäßig früh fertig und hat die besten Leistungen seiner Jugend kaum übertroffen, wie deren Grundanschauungen nicht überwunden, aber ein ewiger Jüngling ist er denn doch nicht gerade geblieben und auch nicht in Eitelkeit erstarrt. Trotz all seiner Schwärmerei und weichen Empfindung war Klopstock von früh auf ein klarer Kopf, und hinter seinen nationalen Bestrebungen steckt trotz ihrer scheinbaren Weltfremdheit und Absonderlichkeit ein gut Teil Einsicht und entschiedenen Willens. Ja, nordische Mythologie und Bardiete, die Gemälde eines niemals dagewesenen Volkstums und dabei noch völlig undramatisch, wenn auch keineswegs stimmungslös sind (wie man denn auch vom „Tod Adams“ recht wohl beispielsweise zu Byrons „Kain“ gelangen, „Hermanns Tod“ immer noch mit einiger Ergriffenheit lesen kann), weiter metrische und grammatische Untersuchungen, die zu wirklicher Wissenschaft noch nicht hinaufkommen, können ein Volk nicht aus politischen Erniedrigung emporreißen, aber sie können, sobald ein starkes Nationalgefühl dahintersteht, ein echter Nationalstolz, immerhin die Saat nationaler Gesinnung aussäen, und das hat Klopstock in reichem Maße getan, mögen auch die ihn nachahmenden „Barden“ zunächst eine Reaktion auf ihren Überschwang hervorgerufen haben. Er ist der „deutscheste“ unserer klassischen Dichter, und wir können ruhig unser Bedauern äußern, daß seine entschieden deutsche Gesinnung bei den ihm nachfolgenden größeren Dichtern durch den Kosmopolitismus abgelöst wurde. Daß sich weltweite Poesie mit gewaltigem Nationalstolz recht wohl verträgt, beweist denn doch u. a. Shakespeare. Ja, wir wissen, daß ein Goethe nur alle zwanzig Menschenalter einem Volke erscheint und wollen den unsrigen nicht entbehren, aber vielleicht findet der künftige auch mehr Worte für deutsches Nationalgefühl, den Ausdruck echten nationalen Stolzes. Was wahrhaft stark und wahrhaft tief ist, beschränkt nicht. – Was aber Klopstocks Eitelkeit anlangt, so ist auch sie zum gut Teil Legende. Lessing kam recht wohl mit ihm aus, und wenn er einmal Goethe moralisch „schulmeistern“ wollte, so tat er es gewiß nicht aus Hochmut, sondern aus wirklicher Bekümmernis und aus der klaren Erkenntnis heraus, daß jede große Poesie auf sittlichem Boden stehen müsse. Er war eben nur falsch berichtet. Wie der Jüngling Klop-

stock, so ist auch der Mann und der Greis kein Tugendheuchler und kein Asket gewesen, aber er war ein wahrhafter Christ, und er hatte, niedersächsischen Blutes, wie er war, den edelsten Begriff häuslichen Lebens, in dem er denn auch selber sein Glück gefunden hat. Ganz gewiß reißt uns der Jüngling Klopstock eher zu Begeisterung fort, aber auch dem Hamburger Patriarchen gehört unsere Liebe und Verehrung: Klopstock zuerst wieder unter den deutschen Dichtern hat sein Leben lang jene sittliche Würde bewahrt, die wir von den der Nation vorleuchtenden Geistern fordern müssen – womit nicht gesagt sein soll, daß wir die Sünden aus Leidenschaft bei großen Männern nicht verstehen und verzeihen sollen.

9. KAPITEL

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

Von den großen Vorklassikern stand uns Lessing etwa bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts am nächsten, aber dann ist eine starke Abkehr von ihm eingetreten, zumal in völkischen Kreisen. Heute lebt er noch mit drei seiner Dramen auf unsern Bühnen, und es müßte schon eine neue Entwicklung unserer dramatischen Dichtung, der Tragödie sowohl wie des Lustspiels, kommen, ehe er dort ganz in den Hintergrund treten dürfte. Dann aber hält er sich auch als historische Gesamtpersönlichkeit: Als solche ist er durchaus sui generis, ein Gipfel, über den es kein Hinaus gibt, gewissermaßen die reinste deutsche Verkörperung des „europäischen“ 18. Jahrhunderts, des diesem eigentümlichen Geistes der Aufklärung im besten Sinne. Über keinen unserer Klassiker sind wir klarer, denn er ist die Klarheit selber; das abschließende Werk über ihn ist geschrieben, Lessing-Fragen gibt es nicht mehr oder doch nur für die Tüftler. Zieht man seinen Namen dennoch in die Kämpfe des Tages hinein, so ist es nur die schlaue Berechnung oder der blinde Parteigeist, der das tut: Man kann, wenn man will, diesen Mann und Kämpfer rein schauen, kann und muß an ihm, bis zu einem gewissen Grade wenigstens, seine Freude haben, aber es ist die historische Freude, daß unser Volk seinesgleichen hervorgebracht. Die Kämpfe, in denen er stand, sind abgetan oder finden auf völlig verändertem Boden statt, seine Werke, von jenen drei Dramen abgesehen, sind nur noch ein Denkmal des Mannes, das man bewundern darf, aber nicht aus sachlichen Gründen notwendig kennen muß. Mit einem Wort: Man liest Lessing heutzutage nur noch Lessings wegen, es geht von ihm jene reine menschliche Wirkung aus, die jede größere Persönlichkeit übt, aber unsere Entwicklung ist über ihn, den Schriftsteller, den Philologen und Archäologen, den Theologen und Philo-

sophen, ja, trotz der Unvergänglichkeit der „Hamburgischen Dramaturgie“ auch über den Kritiker und Ästhetiker hinaus. Nur noch nicht über den Dramatiker: der wird leben, bis das deutsche Volk seinen dramatischen Stil, zu dem Lessing die ersten Ansätze gab, gefunden hat, bis der deutsche Shakespeare da ist.

Lessing ist der typische Obersachse, alle guten Eigenschaften dieses nicht zu unterschätzenden deutschen Stammes, der im 18. Jahrhundert die ausgeglichene gesellschaftliche Kultur in Deutschland entwickelte und im 19. der Hauptträger deutscher Industrie ward, sind in ihm vereinigt. Der Verstand, mehr Scharfsinn als Tiefsinn, dominiert, und mit ihm im Bunde steht eine nicht gewöhnliche Energie, eine kecke Wagemut, dagegen sind die Phantasiekräfte nicht stark entwickelt, und das Gefühl bewegt sich in ganz bestimmten Grenzen, ist sozusagen „festes“ Gemüt. Gellert ist innerhalb seines Stammes die Kontrasterscheinung Lessings, der aber fast nur die entschiedene Männlichkeit vor ihm voraus hat. Man sollte auch einmal die beiden großen Obersachsen des 19. Jahrhunderts, Richard Wagner und Friedrich Nietzsche, mit Lessing zusammenhalten: Die unausrottbare Theaterlust Wagners, um es oberflächlich zu sagen, und Nietzsches Paradoxie weisen unbedingt auf den älteren Landsmann zurück und finden sich so ausgeprägt kaum bei den rein deutschen Stämmen.

Sehr wichtig ist für die Erkenntnis Lessings dann auch seine Herkunft aus dem evangelischen Pfarrhause: In gewisser Beziehung ist er durchaus der Pfarrersohn geblieben, der sich zwar geistig freimacht, aber die Foliantenatmosphäre und auch ein gut Teil spezifisch-theologischen Selbstgefühls sein Leben lang nicht völlig los wird, von den theologischen Interessen, die er bis zuletzt bewahrt hat, ganz abgesehen. Ja, gewiß, der Lessing, der in Leipzig ritt, tanzte und focht und seine Stücke an eine befreundete Schauspielergesellschaft gab, der Berliner Journalist und der Breslauer Sekretär eines preussischen Generals hatte sich in der Lebensart weit über die engen Schranken, die der Predigerberuf zog, erhoben, war ein Weltmann und, rein geistig gesehen, eine der freiesten Persönlichkeiten seiner Zeit geworden – dennoch, den „Magister“ kann man bis zu einem gewissen Grade immer in ihm wieder erkennen, und so groß und berechtigt sein Selbstbewußtsein war, es war noch nicht das des „freien“ Dichters und des „freien“ Gelehrten, sondern eher, wenigstens in der Färbung, geistliches Standesgefühl, wie denn auch alle Kämpfe Lessings ihrer Art nach an die der Theologen (denen die Philologen dann nachahmten) erinnern. Zudem war Lessing auch Polyhistor, und so stellt gerade er, der für eine Zeit als der am mächtigsten Vorwärtsdrängende erscheint, den

Zusammenhang mit dem alten gelehrten Deutschland dar. Es klingt paradox, ist aber durchaus richtig: der fromme Klopstock ist als Mensch moderner als der freigeistige Lessing, dieser, nicht jener ist die konservative Natur. So ist Lessing als Dichter denn auch sein Leben lang von den Franzosen, wie heftig er sie auch bekämpfte, nicht völlig losgekommen, während Klopstock kaum je etwas mit ihnen gemein hatte und auch den Engländern gegenüber verhältnismäßig selbständig dastand. Damit stimmt es ferner zusammen, wenn Klopstock auf den Sturm und Drang den größten Einfluß hat, Lessing aber *unmittelbar* kaum einen. Doch spielt hier auch wieder der Gegensatz des Ober- und Niedersachsentums mit.

Die Kultur Obersachsens mit Leipzig als Mittelpunkt war französisiert, weil dem obersächsischen Verstand die französische Korrektheit und Eleganz imponierte, und Lessing wäre nicht der Sohn seiner Heimat gewesen, wenn sie ihm nicht auch imponiert hätte. Er ist ja dann als einer der heftigsten Gegner Gottscheds aufgetreten, aber man kann es als ganz sicher hinstellen, daß er, nur zehn Jahre früher nach Leipzig gekommen, mit Johann Elias Schlegel ein Schüler Gottscheds geworden, dann freilich auch mit den Bremer Beiträgern von ihm abgefallen wäre – zu den Talenten, die von vornherein ihren eigenen Weg gehen, gehörte er nicht. Demgemäß steht seine gesamte Jugendproduktion, in der auch viel „Angeeignetes“ ist, im französischen Bann: Als Anakreontiker ist er Schüler Hagedorns und Gleims, seine wenigen Fabeln und Erzählungen in Reimen verraten den Einfluß Gellerts, seine Epigramme unterscheiden sich nur durch schärfere, oft bissige Pointen von den in Deutschland hergebrachten. Einige Proben der letzteren mögen hier doch stehen:

Auf eine Liebhaberin des Trauerspiels.

Ich höre, Freund, dein ernstes, schönes Kind
 Will sich des Lachens ganz entwöhnen,
 Kommt in den Schauplatz nur, wenn süße Tränen
 Da zu vergießen sind. –
 Wie? Fehlt es ihr bereits an schönen Zähnen?

Auf einen gewissen Leichenredner.

O Redner, dein Gesicht zieht jämmerliche Falten,
 Indem dein Maul erbärmlich spricht.
 Eh du mir sollst die Leichenrede halten,
 Wahrhaftig, lieber sterb ich nicht.

An einen Autor.

Mit so bescheiden stolzem Wesen
Trägst du dein neustes Buch – welch ein Geschenk! – mir an.
Doch, wenn ich's nehme, grundgelehrter Mann,
Mit Gunst: muß ich es dann auch lesen?

Bekannt ist Lessings Grabschrift auf Voltaire, die freilich seiner späten Zeit angehört:

Hier liegt – wenn man euch glauben wollte,
Ihr frommen Herrn! – der längst hier liegen sollte.
Der liebe Gott verzeih aus Gnade
Ihm seine Henriade
Und seine Trauerspiele
Und seiner Verschen viele:
Denn was er sonst ans Licht gebracht,
Das hat er ziemlich gut gemacht.

Von den anakreontischen Liedern sind „Die Küsse“ am bekanntesten; dem wirklichen lyrischen Gedicht nahe kommen „Die Diebin“ („Du Diebin mit der Rosenwange“) und „Der Genuß“ („So bringst du mich um meine Liebe“). – Lessings Jugend-Lustspiele schließen sich an die der Frau Gottsched und Elias Schlegels an, sind durchaus „sächsische“ Komödien, d. h. mehr oder weniger geschickte Übertragungen französischer und Holbergscher Mache und Charakteristik auf das deutsche Leben. Zugeben kann man freilich, daß in einzelnen Liedern Lessings, wie „Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben“, ein deutscher Studententon durchklingt, und von den Lustspielen haben „Der junge Gelehrte“ und „Der Freigeist“ außer verhältnismäßig gewandtem Dialog einen Fonds subjektiver Wahrheit und eigener Lebensbeobachtung; doch versprechen sie immer noch weniger, als Lessing dann gehalten hat, und bedeuten für die Entwicklung unserer Literatur kaum etwas. Sehr böse sind „Die Juden“, die, um jüdischen Edelmut, wohl nach Gellerts „Schwedischer Gräfin“, vorzuführen, das deutsche Leben geradezu fälschen. Aber es lebte ein starker Ehrgeiz in dem jungen Manne, er träumte davon, der deutsche Molière zu werden, und so sehen wir ihn unermüdlich am Studium nicht bloß der französischen, sondern auch der antiken und selbst der englischen dramatischen Literatur, was bei seiner Anlage unzweifelhaft der richtige Weg war, zur Erkenntnis und dann zum sicheren Gebrauch seiner Kräfte zu gelangen. Durch seinen Verwandten und Freund, den verbummelten Mylius, und seine mißlichen Umstände wurde Lessing, noch nicht zwanzig Jahre alt, in ein Journalistendasein hineingetrieben und tat sich zu Berlin als Kritiker auf. Hier in

Berlin, wo er mit einer Unterbrechung von fast einem Jahre – er erwarb in diesem zu Wittenberg den Magisterrang – nun sieben Jahre blieb, ist Lessing geworden, man darf sagen, im ganzen das Vorbild Voltaires vor Augen, der in derselben Zeit zu Potsdam lebte, und mit dem der junge deutsche Schriftsteller auch persönlich in Berührung kam, um dann mit dem mißtrauischen Herrn eine nicht sehr angenehme, übrigens durch einen Vertrauensbruch wohlverdiente Erfahrung zu machen. Durch Voltaire und Bayle ist Lessing hier in Berlin zu freieren religiösen Anschauungen gekommen, Voltaire hat ihn auch zu Shakespeare geführt, und die unvollendete Alexandrinertragödie „Samuel Henzi“ erinnert, trotzdem Lessing sich damit (nachdem er vorher noch des Plautus „Trinummus“ als „Der Schatz“ nicht ungeschickt bearbeitet) an einen ganz modernen Stoff wagte, vor allem an die pathetischen Freiheitsstücke des Franzosen. Doch war Lessing nicht der Mann, auf eine Autorität zu schwören, seine Interessen gingen ein tüchtiges Stück weiter und tiefer als die des großen Aufklärungsschriftstellers, trotz oder wegen der deutschen „Pendanterie“, die Lessing gewiß nicht verleugnet, trotzdem er auch kein Historiker wie Voltaire war. Man soll die dramatischen Studien Lessings, die er zuerst in den „Beiträgen zur Historie und Aufnahme des Theaters“ und dann in der „Theatralischen Bibliothek“ niederlegte, nicht überschätzen, aber sie sind doch wohl der erste deutsche Anlauf zur Weltliteratur; man kann die „Retungen“ des jungen Schriftstellers heute sogar ignorieren, aber sie tun außer seiner Wahrheitsliebe oder seinem Widerspruchsgeist doch auch das hochwichtige Bestreben dar, hinter dem so oder so im Urteil festgelegten Schriftsteller wieder den Menschen zu entdecken; die mit Mendelssohn geschriebene philosophische Abhandlung „Pope ein Metaphysiker“ endlich zeigt wenigstens, daß Lessing zu dem bisher größten Geiste seines Volkes, zu Leibniz, das Verhältnis gefunden hatte. Lessings früheste, hauptsächlich in dem Beiblatt der Vossischen Zeitung „Das Neueste aus dem Reiche des Witzes“ erschienenen Kritiken verraten gewiß alle Schwächen, die jugendlicher Kritik anzukleben pflegen, doch aber ist schon der echt kritische Geist darin, der uns dann in dem „Vademecum für Samuel Gotthold Lange, Pastor zu Laublingen“, den Dichtergenossen Pyras und stümperhaften Horazübersetzer, im Bunde mit jugendlicher Kampflust und sittlichem Pathos das erste Hauptwerk deutscher Kritik gab und Lessings Machtstellung begründete. Seit 1753 kamen Lessings „Schriften“ in sechs Teilen heraus – es ist immerhin merkwürdig, daß dieser Schriftsteller, der später seine Hauptwerke zum Teil unvollendet liegen ließ, in so frühem Alter das Bedürfnis fühlte, seine Werke zu sammeln, aber es war wohl die zerstreuende kritische Tätigkeit, die es ihm nahelegte. Nun, in dem

letzten Bande dieser „Schriften“ erschien dann das Werk, das Lessing auch dichterischen Ruf schuf, das bürgerliche Trauerspiel „Miß Sara Sampson“. Man kann von allen Lessingschen Stücken eine ziemlich detaillierte Entstehungsgeschichte geben (wie es denn Erich Schmidt in seinem großen Werke über Lessing auch getan hat), die Anregungen bedeuten bei diesem Dichter sehr viel mehr als bei anderen, seine Dramen wachsen aus ihnen fast sichtbar zusammen, sind nicht wie bei Goethe und Grillparzer, bei Kleist und Hebbel Niederschläge des Lebensprozesses selbst, notwendige Entleerungen (um das äußerlichste Wort zu wählen) der „überfüllten“ Phantasie. So wissen wir genau, daß der Eindruck der Richardsonschen Romane, in besonderen der „Clarissa“, und des Lilloschen bürgerlichen Trauerspiels „Der Kaufmann von London“, dann die Geschichte der Doppelliebe Swifts und zwei Dramen Congreves (aus denen auch die Namen Marwood und Mellefont stammen) die wichtigsten als neu wirkenden Elemente der „Sara Sampson“ ergeben, dürfen aber doch nicht von einseitig englischem Einfluß reden, da auch Voltaire die Romane Richardsons anerkannte und die Comédie larmoyante der Franzosen bereits auf ähnlichen Bahnen und Lessing wohlbekannt war. Er schuf nun, wenn er auch das englische Kostüm beibehielt, das erste deutsche bürgerliche Trauerspiel, schuf es in bewußtem Gegensatz zu der rhetorischen „hohen“ Tragödie der Franzosen, wie in Frankreich selbst Diderot etwas früher seinen „Hausvater“, und leitete damit die Entwicklung ein, die über Lenz, Goethe („Clavigo“ und „Stella“) und Schiller („Kabale und Liebe“) zu Hebbel und Otto Ludwig, ja noch zu Gerhart Hauptmann und, da die „Miß Sara“ ein Demimonde-Drama ist, freilich auch zu Sudermann geführt hat. Was aber unmittelbar wichtiger war, er gab in der „Miß Sara“ dem deutschen Theater zum erstenmal ein Bühnenstück, das der bis dahin herrschenden ausländischen Literatur trotz seiner Schwächen im ganzen theatralisch und literarisch ebenbürtig war, und kündete somit den Beginn der neuen Ära der deutschen Selbständigkeit an. Die Hauptschwäche der „Miß Sara Sampson“, der „bürgerlichen Medea“, wie man sie mit einigem Recht nannte, liegt darin, daß es dem Dichter nicht gelungen ist, die vier handelnden Personen in ein Verhältnis tragischer Notwendigkeit zu setzen, sie ist und bleibt ein Intrigen- und Schauerstück; formell ferner leidet sie an Weitschweifigkeit und, was mit ihrer Hauptschwäche zusammenhängt, hier und da an reinem Theatralismus. Aber in der Charakteristik, zumal der der Dirne Marwood, geht sie weit über das bisher in Deutschland Gewohnte hinaus, und der künftige dialektisch-starke Prosaiker Lessing verrät sich doch auch hinreichend, so daß denn der zeitgenössische Erfolg des Dramas leicht erklärbar ist.

Der Dichter dachte nun zunächst daran, in Verbindung mit einer besseren Bühne diesem seinem ersten größeren Wurf eine stete Folge zu geben, und übersiedelte deshalb von Berlin nach Leipzig, wo damals Koch spielte. Aber der Mann rascher Produktion war er freilich nicht, und so kam es nur zu einem jahrelangen dramatischen Experimentieren, dem wir als wichtigste Resultate ein „Kleonnis-Fragment“ in Jamben, dessen Stil Erich Schmidt mit Recht an Heinrich von Kleist erinnert, einige Faustszenen und das fertige einaktige Trauerspiel „Philotas“ verdanken, das man etwa als Vorläufer der Weise Alfieris bezeichnen dürfte. Im „Philotas“ ist, obschon der Dichter in dieser Zeit erklärte, daß das Lob des eifrigen Patrioten das allerletzte wäre, wonach er geizen würde, und die Vaterlandsliebe aufs höchste eine heroische Schwachheit sei, der preußisch-patriotische Geist des Siebenjährigen Krieges verkörpert, dessen Ausbruch Lessing um eine mit einem jungen Leipziger Kaufmann schon angetretene große Bildungsreise brachte; das Werk entstand bereits wieder in Berlin, wohin Lessing 1758 zurückgekehrt war, und wo er nun mit Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn, mit denen er inzwischen einen wichtigen Briefwechsel über die Tragödie geführt hatte, die „Briefe, die neueste Literatur betreffend“ begründete, die als die vorzugsweise sogenannten „Literaturbriefe“ in Deutschland Epoche gemacht haben. Obgleich der Anteil Lessings an diesen nicht allzu groß ist und seine Mitarbeiterschaft schon nach Jahresfrist wieder aufhörte, ist es doch sein Geist allein, der dem Unternehmen wahres Leben lieh, eine Art Befreiung der deutschen Literatur von der Herrschaft des gelehrten Pedantismus und des ungelehrten Dilettantismus, zum Teil auch schon vom französischen Klassizismus, durchführte und reife, wirklich literarische Kritik gab. Zu allen bedeutenderen Talenten der Zeit, zu Klopstock und Wieland, zu Gleim und Kleist, nahm Lessing entschieden Stellung, brach Gottscheds Einfluß endgültig, ohne sich darum den Schweizern anzuschließen, und wies von den Franzosen auf die Engländer, vor allem Shakespeare, hin, der ein viel größerer tragischer Dichter als Corneille sei: „Corneille kommt den Alten in der mechanischen Einrichtung und Shakespeare in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählt; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt. Nach dem Ödipus des Sophokles muß in der Welt kein Stück mehr Gewalt über unsere Leidenschaften haben als ‚Othello‘, als ‚König Lear‘, als ‚Hamlet‘ – in solchen Sätzen lag die Erlösung, obwohl sie dann erst nach einer revolutionären Geistesbewegung eintrat. Durch seine Herausgabe der Sinngedichte Logaus (mit Ramler) lenkte Lessing, auch kein unbedeuten-

des Verdienst, den Blick auf die vorgottschedsche Dichtung zurück, und indem er zuerst auf den Wert der Volkslieder aufmerksam machte, arbeitete er Herder vor. Verfehlt waren freilich seine in diese Zeit fallenden Fabeln in Prosa, „Drei Bücher Fabeln mit Abhandlungen“, da er dieser Form, im Streben nach Äsopischer Simplizität, den epischen Charakter raubte und sie gewissermaßen zum Epigramm herabsetzte. Immerhin mag man seine straffe Prosa und seinen Geist in den meist auf eigener Erfindung beruhenden Fabeln bewundern.

Alles bisher von Lessing Geschaffene und Erreichte kann man als Vorbereitung für die „hohe Bahn“ bezeichnen, die er erst nach 1760, nach seiner Übersiedelung nach Breslau als Sekretär des Generals von Tauentzien, betritt: Von den Büchern wenigstens zunächst losgerissen, durch das ihn umgebende kriegerische Leben erfrischt, schreibt er 1763 „Minna von Barnhelm“, das erste und leider auch letzte klassische Lustspiel der Deutschen, und entwirft, schon seit längerer Zeit von Winckelmann angeregt, sein wissenschaftliches Hauptwerk, den „Laokoon“. Beide Werke werden dann nach der Rückkehr nach Berlin überarbeitet und treten 1766 und 1767 ans Licht – die zweite klassische Periode der deutschen Dichtung bricht nun wirklich an, denn fast zwei Menschenalter hinaus folgen jetzt fast Jahr für Jahr hervorragende Werke, die wir noch immer als unsere köstlichsten geistigen Besitztümer hegen. Auch dem Lustspiel Lessings kann man wie der „Miß Sara“ eine Entstehungsgeschichte geben – es ist vor allem Farquhars „Beständiges Paar“ von Einfluß darauf gewesen –, aber die Entstehungsgeschichte hat hier unendlich viel weniger zu bedeuten als bei dem bürgerlichen Trauerspiel, das Beste kommt diesmal wirklich aus Leben und Zeit und aus der Natur des Dichters, wenn wir es hier auch wiederum, Lessings Anlage gemäß, mit einem Gewebe, einem sehr feinen, und nicht mit einer „elementaren“ Schöpfung zu tun haben, die ja aber auf dem Gebiet des Lustspiels überhaupt selten ist, selten sein muß, weil der überlegende Kunstverstand hier eine viel größere Rolle spielt als das Temperament. Doch zugegeben, es gibt eine Komödie der kühnen Phantasie und göttlichen Laune, Aristophanes und Shakespeare sind ihre Vertreter, und sie ist zweifellos die höchste Form. Aber schon bei der nächsthöchsten, bei der Charakterkomödie großen Stils, die Molière vertritt, redet der Verstand, und nicht allein der Kunstverstand, ein Wort mit – wie könnte man bei der dritten Gattung, beim Situationslustspiel, seine ordnende, mehr, seine findende und verknüpfende Tätigkeit entbehren? Lessings „Minna von Barnhelm“ ist *nur* ein Situationslustspiel, gehört derselben Gattung an wie die Mehrzahl der romanischen Dramen, u. a. auch das spanische Mantel- und Degenstück, aber

schwerlich hat die Weltliteratur ein zweites Lustspiel dieser Art aufzuweisen, in dem so viel menschlicher Gehalt und – sorgfältige Arbeit steckt. Im einzelnen ist der Zusammenhang mit der französischen Komödie und Holberg wohl noch nachzuweisen, man braucht nur an Franziska, die, so sehr ihre Stellung gehoben ist, doch recht gut Lisette heißen könnte, an Just, an den Wirt zu erinnern; Lessing war nicht der Mann, der brach, sondern der Mann, der entwickelte. Aber doch haben wir in „Minna von Barnhelm“ nun entschieden deutsches Leben, deutsche Menschen. Tellheim ist stets zu Kleist und zu Lessing selber in Beziehung gesetzt worden; er ist in der Tat unendlich viel mehr als eine Lustspielfigur und wirkt fast ein bißchen tragisch, wenn auch nicht ganz so stark wie Molières „Misanthrop“. Dafür ist der Charakter der beiden Sächsinnen um so heiterer; wenn man Minna öfters etwas zu viel Grausamkeit gegen den geliebten Tellheim vorwirft, so dürfte man da doch bestimmte Neigungen auch der liebenswürdigen weiblichen Naturen übersehen. Die Nebenpersonen des Stückes dann sind alle individuell so scharf profiliert, daß man an den Typus, dem sie ursprünglich angehören, nicht mehr denkt, und gerade bei ihnen tritt wieder etwas zutage, was unsre Literatur unter französischem Einfluß so lange unterdrückt hatte, der deutsche Humor. Überhaupt ist im besonderen die nationale Bedeutung der „Minna“ sehr groß, nicht bloß wegen des Ausgleichs der sächsisch-preußischen Differenz und der gelungenen Episodenfigur des Riccaut de la Marlinière, die das französische Glücksrittertum so scharf verspottet, auch nicht wegen der würdigen Auffassung des großen Friedrich, sondern vor allem durch die Zurückführung des deutschen Lebensernstes auf die deutsche Bühne, ohne den auch das Lustspiel bei uns nicht bestehen kann. Hebt man zum Schlusse noch die weise Architektonik des Baues bei diesem Stück, den zwar nicht an Shakespeare (wie Otto Ludwig meint) gemahnenden, aber jedenfalls bei aller Abgewogenheit frisch realistischen Dialog hervor, so hat man die Vorzüge der „Minna“ vollständig aufgezählt. Ich weiß sehr wohl, daß der Humor in der Minna noch nicht der „volle“ ist und stelle Kleists „Zerbrochenen Krug“, das Charakterlustspiel, der Art nach höher als dies Situationslustspiel, das auch trotz seines nationalen Gehalts ein ausgesprochen nationales Lustspiel noch nicht ist. Aber wenn einer, so hatte Lessing das Zeug zum deutschen Molière oder doch zum deutschen Ersatz für diesen, und ich würde „Emilia Galotti“ und „Nathan der Weise“ mit Vergnügen hingeben, wenn wir dafür ein halbes Dutzend der „Minna von Barnhelm“ gleichwertiger Lustspiele hätten erhalten können. Doch Lessings Schaffensweise schloß die fließende Produktion aus, und vielleicht konnte auch seine Zeit noch nicht mehr wie das eine Stück gebären.

Der „Laokoon“, durch den Lessing, leider vergeblich, eine seiner Bedeutung angemessene Stellung zu erringen hoffte, soll uns hier nicht näher beschäftigen – man weiß, daß er den falschen, der Entwicklung der deutschen Dichtung gefährlichen Satz „Ut pictura poesis“ endgültig aus der Welt schaffte und den Unterschied der bildenden und der redenden Künste für immer klar machte; was er sonst noch enthält, gehört, ob Irrtum oder Wahrheit, in die Geschichte der Ästhetik. Als Ganzes bis zu einem bestimmten Grade wirksam geblieben ist bis auf den heutigen Tag die „Hamburgische Dramaturgie“, das Erbteil der Wirksamkeit Lessings an der so rasch zugrunde gegangenen ersten deutschen Nationalbühne zu Hamburg: In ihr setzte Lessing das in den „Literaturbriefen“ begonnene Werk fort und befreite das deutsche Drama, wenn auch nicht das deutsche Theater, für alle Zeiten von den Franzosen. Wir wissen heute, daß er der „tragédie“ unrecht getan, da er sich nicht auf den ihrer Natur angemessenen Standpunkt stellte, aber wir wissen auch, daß er ihr unrecht tun mußte, um uns Shakespeare und unserem eigenen Drama eine selbständige Entwicklung zu erobern; wir kümmern uns heute sehr wenig mehr um des Aristoteles Theorie mit ihrem „Furcht und Mitleid“ und ihrer Katharsis, aber wir begreifen doch, daß Lessing seinerzeit einen Alten als Autorität brauchte; die manchen vortrefflichen Analysen in der Dramaturgie wissen wir auch heute noch lernend vortrefflich zu benutzen, und wenn nicht alle, so sind doch einige der dramatischen Grundsätze Lessings allgemeines Besitztum geworden, das man, selbst ohne die Quelle zu kennen, überliefert bekommt. In unserem kritisch-ästhetischen Erbgut, wenigstens in dem journalistischen, wiegt wohl überhaupt Lessing vor, so wenige seiner Nachfolger ihn noch gründlich kennen dürften. – Die „Briefe antiquarischen Inhalts“, gegen den Hallenser Professor Klotz gerichtet, der das erste Muster des heute in Deutschland allgemein verbreiteten schöngestigen Gelehrten ist, der Macht und Ruhm durch Cliquenwesen und Journalismus erstrebt und aufrecht erhält, fesseln uns Laien nur noch in ihren „subjektiven“ Teilen, in denen die Grundgesetze kritischen Anstandes festgestellt sind, während die Schrift „Wie die Alten den Tod gebildet“, die auf die Zeitgenossen einen starken Eindruck machte, heute noch ihrer schönen Prosa wegen gelesen wird.

Die freie Reichs- und Hansestadt Hamburg war unzweifelhaft der Boden, für den Lessing am besten paßte, und auf dem er sich am wohlsten gefühlt hat; hier waren die Verhältnisse weit genug, um das Ausleben einer Persönlichkeit, wie die Lessings war, zu ermöglichen. Aber er fand auch hier keine Stätte und mußte die Stellung des Wolfenbütteler Bibliothekars annehmen, die ihn gegen seine Natur und gegen seinen Willen vereinsamte. Doch fällt in die erste

Wolfenbütteler Zeit die Vollendung der „Emilia Galotti“, des ersten modernen Trauerspiels, nicht bloß der deutschen Literatur, dessen an den römischen Virginia-Stoff anknüpfende Anfänge freilich weit zurückliegen. Auch hier können wir die Entstehungsgeschichte durch fast alle Phasen verfolgen, auch hier haben wir, wie bei „Miß Sara Sampson“, die Übertragung eines antiken Stoffes ins Moderne, aber unendlich viel mehr als bei jenem Werke wird hier der große Stil gewahrt, so daß dieses in seiner Zeit auch nur „bürgerliche“ Trauerspiel heute durchaus wie ein historisches wirkt. Es gibt kaum ein deutsches Drama, das so heftige Kontroversen erweckt hätte, und noch heute steht das Urteil darüber, wie es scheint, nicht ganz fest: wenn Otto Ludwig, dem alle vollendete Theatralik imponiert, es trotz allerlei Ausstellungen im ganzen bewundert, wenn Friedrich Hebbel es einem Uhrwerk vergleicht – und „Uhren sind keine Welten“ –, wie könnte die Masse der Kritiker und gar das Publikum über das Stück klar sein? Unzweifelhaft, wenn man die strengsten Maßstäbe der Tragödie anlegt, hat Hebbel recht: „Ein Vater, der sich leichter zum äußersten als zu etwas anderem entschließt; eine Tochter, die um ihren Tod bittet, wie Tausende ums Leben betteln würden; eine Mutter, die an sich nichts bedeutet, deren breites Dasein aber Gelegenheit gibt, daß andere sich entfalten; ein hitziger Graf, der weiß, daß die Affen hämisch sind, und der sie dennoch aufs ärgste reizt; ein junger Fürst, der seinen Lüsten jedes Gefühl seiner Würde, jede Rücksicht auf Gesetz und Gewissen aufopfert, und der sich, um sich vor sich selbst zu schützen, anfangs hinter eine schlangenglatte Dialektik, zuletzt hinter eine Reue, die ärger ist, als selbst die Sünde war, verkriecht; ein Hofmann, der sein Vertrauter ist, und der Teufel dazu; eine rachsüchtige, verlassene Maitresse, die ihren Abgott abschlachten will, weil sie nicht mehr bei ihm schlafen darf; obendrein ein paar Mörder, und um die letzte kleine Schwierigkeit beiseite zu schaffen, noch sogar ein tragischer Kutscher, der sich gezwungen mit diesen verständigen muß: das Schicksal hatte es doch gar zu leicht!“ – wer könnte sich der Wahrheit dieser Ausführung entziehen? Und der schlimmste Punkt ist noch, daß Emilia nicht bloß um ihren Tod bittet, sondern um ihn bittet, um der Verführung zu entgehen, in demselben Augenblick, wo ihr Gatte sein Leben aushaucht – die Unmöglichkeit, die Unnatur hat schon Claudius empfunden, und Grillparzer hat sie mit einem „Widerlich“ verdammt. Das behält auch seine Geltung, wenn Emilia den Prinzen liebt, wie man heute meistens annimmt, auch dann durfte ihr in solcher Stunde ihr warmes Blut nicht in den Sinn kommen, ganz abgesehen davon, daß sie dann auch niemals die Ehe mit Appiani hätte schließen dürfen. Doch genug der kritischen Erwägung – ich denke mir, daß Lessing beim Schaffen die Un-

möglichkeit der reinen Übertragung des antiken Stoffes ins Moderne erkannte und nun unentschieden bei halben Hilfsmitteln verharrte, anstatt die radikale Umschmelzung vorzunehmen. Die tragische Situation, daß „ein Mädchen aus heiliger Scheu vor den dämonischen Mächten in ihrem Innern in ihrer letzten freien Stunde weiblich furchtsam und doch heldenkühn den Tod wählt“, hat ihm wenigstens zuletzt richtig vorgeschwebt, aber er hat es nicht mehr vermocht, sein ganzes Drama darauf zu lenken und sie vollendet herauszubringen. – Und wo bleibt da das erste moderne Trauerspiel? Ich habe absichtlich nicht von Tragödie gesprochen, eine solche im höchsten Sinne ist die „Emilia“ nicht, aber sicher ist sie das erste moderne Drama, das tragische Elemente nicht rhetorisch, sondern zu voller Unmittelbarkeit verwendet, das diese Elemente mit dem Herzschlag der Zeit verbindet und menschliche Verhältnisse wieder groß schauen läßt. Ja, es ist wahr, die Handlung, so stark sie fesselt, ist wie ein Uhrwerk, die Charaktere, so groß konzipiert sie ohne Zweifel sind, sind auf das Theater berechnet, sozusagen nur von vorne beleuchtet, die Sprache, so meisterhaft sie ist, ist nicht die wahre Sprache der Leidenschaft, sondern durch das Medium des scharfen, pointierenden Verstandes hindurchgegangen und stößt uns heute wohl gelegentlich ab – dennoch ist hier wirkliche Kunst, dennoch ist hier tiefere Wahrheit, der Dichter, der Dramatiker Lessing gibt sein Bestes und scheidet zuletzt nur da, wo das Genie durch Kunstverstand nicht zu ersetzen ist. Die gewöhnlichen Theaterdichter sollten sich auf dies Theaterstück lieber nicht berufen, es kleben Blutstropfen daran.

Seine Verheiratung mit Eva König, geb. Hahn aus Hamburg, der eine sehr lange unbehagliche Verlobungszeit vorangegangen war, schuf Lessing ein kurzes, nicht viel über ein Jahr dauerndes Glück. Als die geliebte Frau im Kindbett starb, da war Lessing schon mitten in den theologischen Kämpfen, die seine Veröffentlichung der „Fragmente eines Ungenannten“, Bruchstücke aus Hermann Samuel Reimarus' „Apologie oder Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes“, hervorgerufen. Als sein Hauptgegner trat der hamburgische Hauptpastor Johann Melchior Goeze auf, mit dem Lessing früher friedlich verkehrt hatte, und der Kampf mit ihm war der heftigste, den Lessing je geführt. Auch wer keinen Beruf verspürt, den Hamburger orthodoxen Eiferer zu „retten“, wird diesmal nicht, wie bei den Kämpfen mit Lange und Klotz, ganz und gar Lessings Partei nehmen. Er hatte früher eine Reihe theologischer Funde aus der Wolfenbütteler Bibliothek veröffentlicht und gab nun auch die „Fragmente“ als einen solchen aus, er lenkte den „Verdacht“ der Autorschaft, um Reimarus zu decken, auf den Wertheimer Schmidt, er ging mit seiner eigenen Meinung über das Christentum nicht frei heraus – alles

Dinge, die vom ethischen Gesichtspunkte aus nicht zu billigen sind, die Luther-Naturen wenigstens handeln anders. Seinem eigenen Geständnis nach hat Lessing die Veröffentlichung der Fragmente, über deren Anschauungen er selber in der Hauptsache hinausgewachsen war, unternommen, um die geistige Stagnation zu verhindern, und man wird einem bedeutenden Schriftsteller die Berechtigung, das geistige Leben seiner Zeit durch eine kühne Tat zu beeinflussen, nicht abstreiten: wir sind aber gewohnt, daß in Fällen, wo es sich um die höchsten Fragen der Menschheit handelt, auch die ganze Persönlichkeit und die ganze Existenz eingesetzt wird, und das hat Lessing nicht getan. In neuester Zeit wirft man ihm sogar vor, er habe täuschen wollen, wofür auch eine Stelle in einem Briefe an Moses Mendelssohn (vom 9. Januar 1781) spricht: andre ehrliche Leute könnten den Umsturz des abscheulichsten Gebäudes von Unsinn – worunter man den lutherischen Lehrglauben, ja die christliche Religion versteht – nicht anders als unter dem Vorwande, es neu zu unterbauen, befördern. So viel zur Klarlegung des allgemeinen Standpunktes. Daß im einzelnen ein Lessing einem Goeze gegenüber öfter recht hatte, daß sogar seine Fechterkünste dem auf Vernichtung ausgehenden Gegner gegenüber bis zu einem gewissen Grade zu entschuldigen sind, daß der Streit zuletzt für die Wissenschaft, obwohl die Theologie der Michaelis und Semler eigentlich schon über Lessing hinaus war, ja, für Wahrheit und Religion fruchtbare Folgen gehabt hat, wird niemand bestreiten können; auch bleibt die Reihe der elf „Antigoeze“ rein literarisch gesehen eine der interessantesten Streitschriften der deutschen Literatur, mag auch ihr Sachwert gering sein. In seinen letzten Schriften, in „Ernst und Falk, Gespräche für Freimaurer“, und „Die Erziehung des Menschengeschlechts“ ist dann Lessing auch noch positiv geworden und hat Anschauungen entwickelt, die über die gewöhnliche Aufklärerei hinausweisen. Die Adoption der Lehre von der Metempsychose (Seelenwanderung) und die durch Friedrich Jacobis Bericht bekannt gewordene Wendung Lessings zum Spinozismus zeigen ganz deutlich, daß Lessing im Grunde nichts mit den Moses Mendelssohn oder gar den Nicolai gemein hatte, und daß die moderne Aufklärung wenig Veranlassung hat, sich auf ihn zu berufen. Man hat das letzte dichterische Werk Lessings, „Nathan der Weise“, als den größten Anti-Goeze bezeichnet, und in der Tat ist er aus den theologischen Kämpfen seiner letzten Zeit erwachsen. „Nathan“ ist das hohe Lied der Toleranz, aber er ist weder der Preis der religiösen Verwaschenheit noch eine Schutzschrift für die Juden, ob er auch so aufgefaßt und vor allem von den Juden als solche benutzt worden ist. Ein Tendenzgedicht ohne Zweifel und mit den Fehlern des Tendenzgedichts, was in der Richtung der Tendenz liegt,

auf Kosten der Objektivität stark zu übertreiben und die momentane Konstellation als dauernd zu setzen. Als Lessing den „Nathan“ schrieb, da herrschte noch die Intoleranz, da gab man sich keine Mühe, andere Rassen und andere Religionen zu verstehen, da war das Christliche durch das Konfessionelle nahezu erdrückt und das ethische Prinzip aller Religionen unter dogmatischem Wust verloren; da hatte der Dichter das Recht, sein Ideal der Menschlichkeit aufzustellen und das Gemeinsame dem Trennenden gegenüber energisch zu betonen. Aber Lessing sah die Dinge genau so unhistorisch wie seine Gegner – die Extreme berühren sich – und wir, die wir inzwischen historisch zu sehen gelernt haben, dürfen natürlich nun auch das Trennende dem Gemeinsamen gegenüber kräftig hervorheben, Lessing würde es wahrscheinlich selbst tun, wenn er unter uns lebte und die Gefahr des Charakterloswerdens aller Kultur erkannte. Wir zweifeln keinen Augenblick mehr, daß das Christentum als Religion, nicht bloß als Sittenlehre, dem Judentum und dem Mohammedanismus ganz entschieden überlegen ist, und wir würden in einem objektiven Werke – und das sollen alle dramatischen sein – allerdings mit Recht verlangen, daß der Vertreter des Christentums neben denen der beiden anderen Religionen als die geistig höchststehende Persönlichkeit hingestellt würde, zumal unsere Religion a priori die Idee der Toleranz in sich birgt, die beiden anderen aber nicht. Für seine außerpoetischen Zwecke, seine Toleranzpredigt an die Christen, die dem Geiste ihrer Religion untreu geworden waren, brauchte Lessing jedoch die Überlegenheit der beiden anderen Religionsvertreter, zumal des Juden. Die Rassefrage, um auch das zu berühren, liegt ganz außerhalb seines Gesichtspunkts. Er hat übrigens den Juden, ehrlich wie er als Dichter sein mußte, nicht ganz der Rassezüge beraubt, wie er denn ja auch an Hermann Samuel Reimarus' entschiedenem Antisemitismus („Die ganze Rasse taugt nicht“), den Moses Mendelssohn merkte, keinen sonderlichen Anstoß genommen zu haben scheint. Auch soll ihm die „Einfalt“ des Klosterbruders, die ethisch vielleicht mehr ist als Nathans Klugheit, von unserem modernen Standpunkt aus als unbewußtes Verdienst angerechnet werden. – Rein als Dichtung gesehen, beweist „Nathan“, wie nahe Lessing den Franzosen im Grunde seines Herzens doch immer noch geblieben war: Voltaires „Mahomet“ und „Zaire“ ergeben ungefähr, nun, sagen wir, die poetische Atmosphäre der Dichtung, die als Ganzes sicher weniger deutsch-selbständig ist als „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“. Aber sie ist es doch vielfach im einzelnen, sie löst das Detail, so darf man vielleicht sagen, öfter sehr glücklich aus dem Bann der Antithese und der Pointe, in dem Lessing seiner Anlage nach bis zu einem bestimmten Grade befangen war, sie schafft, durch die Wahl des

Blankverses unterstützt, einen behaglichen Realismus, der seitdem immer ein Ideal bei uns geblieben ist. „Nathan der Weise“ ist keine Tragödie, wer die Maßstäbe dieser Form an das Werk legt, wie es u. a. Schiller und Fr. Th. Vischer getan haben, begeht ein Unrecht, er ist aber in der Charakteristik (bis auf Nathan selbst, dessen Großmut übertrieben, und Recha, deren Naivität die der Judenmädchen auf den Bühnen unserer jüngsten Vergangenheit ist) gelungen und als Drama so gut gebaut, wie es bei einem Tendenzstücke, das um eine Parabel herum kristallisiert wurde, möglich war. Ein „dramatisches Gedicht“ hat Lessing selber das Werk genannt, und wir haben, was wir jetzt auch dagegen zu sagen haben, seinesgleichen seit seinen Tagen nicht mehr gesehen; denn der „Faust“ gehört einer höheren Sphäre an. Recht vertragen können wir Deutschen den „Nathan“ freilich heute nicht mehr.

Nicht volle zwei Jahre nach dem Erscheinen des „Nathan“ ist Lessing ins Grab gesunken, erst 52 Jahre alt, nachdem in der letzten Zeit seines Lebens seine geistige Kraft beinahe erloschen und er auch in seinem Verkehr etwas herabgekommen war. Für mich wenigstens ist es geradezu schauerlich, daß ihm da der Jude Alexander Daveson am nächsten stand, der dann 1806 als Professor Lange Berliner Zeitungsschreiber in französischem Solde war. – Das beste, in nichts zu erschütternde Urteil über sich als Dichter hat Lessing selber abgegeben, am Schluß der „Hamburgischen Dramaturgie“, wo er schreibt: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Aus einigen dramatischen Versuchen, die ich gewagt habe, soll man nicht so freigebig folgern. Nicht jeder, der den Pinsel in die Hand nimmt und Farben verquistet, ist ein Maler. Die ältesten von jenen Versuchen sind in den Jahren hingeschrieben, in welchen man Lust und Leichtigkeit so gern für Genie hält. Was in den neueren Erträgliches ist, davon bin ich mir sehr bewußt, daß ich es einzig und allein der Kritik zu verdanken habe. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt: ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen. Ich würde so arm, so kalt, so kurzsichtig sein, wenn ich nicht einigermaßen gelernt hätte, fremde Schätze bescheiden zu borgen, an fremdem Feuer mich zu wärmen und durch die Gläser der Kunst mein Auge zu stärken. Ich bin daher immer beschämt oder verdrießlich geworden, wenn ich zum Nachteil der Kritik etwas las oder hörte. Sie soll das Genie ersticken: und ich schmeichle mir, etwas von ihr zu erhalten, was dem Genie sehr nahe kommt.“ Der „Meister der Tragödie“, wie Scherer meint, bei dem die Handlung mit Notwendigkeit aus den Charakteren

fließt, ist Lessing keineswegs, aber er hat das höhere deutsche Drama begründet, wenn auch sein Stil nicht durchdrang, und er übt noch heute von der Bühne herab, vor allem mit der „Minna“, erfreuliche Wirkungen. Als Kritiker hat er in der deutschen Literatur nicht seinesgleichen, wenn ihn auch die Nichtkritiker Herder und Goethe, selbst Moderne wie Hebbel, an Tiefe der dichterischen Auffassung übertroffen haben. Alles in allem ist er ein bedeutender Schriftsteller, der sein Volk auf allen Gebieten, die er berührt, stark gefördert hat, einer der besten deutschen Prosaiker, wenn auch seine Prosa zu bewußt, zu sehr nach dem Vorbild der besten französischen gebildet ist, um einseitig das Muster deutscher Prosa abzugeben. Den Mann, die „edle Raufennatur“, wie man gesagt hat, der die Wahrheit immer als das Höchste galt, wenn sie auch Kampflust, Widerspruchsgeist und Scharfsinn gelegentlich auf Abwege lockten, werden wir Deutschen, was auch Eugen Dühring, der ihn sogar zum Juden macht, gegen ihn vorgebracht, immer als den Unsrigen anerkennen und nie aufhören, in Zeiten der Dumpfheit und Verwirrung seinesgleichen zu schätzen.

10. KAPITEL

CHRISTOPH MARTIN WIELAND

Wenn wir heute an Wieland denken, so sehen wir immer den Genossen des Weimarer Kreises, ja, den alten, „Papa“ Wieland vor uns, wie er, das Sammetkappchen auf dem ziemlich kahlen Haupte, echte Bonhommie in dem häßlichen, aber geistreichen Gesichte, inmitten seiner zahlreichen Familie als Gutsherr zu Oßmannstedt Weimarer Besuche empfängt oder selber Gast zu Tiefurt bei Anna Amalie harmlos sein Mittagsschläfchen hält. Unsere Bewunderung für diesen „Klassiker“ ist längst dahin, selbst der geistige Respekt vor dem Mann ist nicht sonderlich groß mehr, aber eine bestimmte warme menschliche Teilnahme an dem klugen Alten, der Goethes überragende Größe neidlos erträgt und sich für Heinrich von Kleists Genie begeistert, ist uns geblieben und wird auch unseren Nachkommen bleiben.

Nichts ist klarer als Wielands Natur und Entwicklung. „Pietismus und Aufklärung, Schwärmerei und Frivolität, Lebensstrenge und Lebenslust, Zeno und Epikur, Haller und Hagedorn, Klopstock und Voltaire stritten in den fünfziger Jahren um die Seele eines jungen Schwaben, der in der Schule der Schwärmerei eine glänzende phantasievolle Sprache erwarb, aber sich schließlich der Aufklärung in die Arme warf und einer der größten deutschen Epiker wurde“, sagt Scherer, jedoch der „Antithetiker“ übertreibt: Der Streit um

die Seele war nicht allzu ernsthaft, gleich der doch keineswegs allzu scharfsichtige Nicolai erkannte, daß hinter der jungen Frömmigkeitslehrerin, als welche die Muse Wielands zunächst auftrat, eine muntere Modeschönheit stecke. Wohl stammte Wieland aus einem frommen Pfarrhause und hatte dort wie auf der Schule zu Kloster Bergen die Einflüsse des Pietismus erfahren, aber den Kern seiner Natur berührte dieser kaum: wenn auch beweglich und enthusiastisch, zumals als Jüngling, war Wieland doch im Grunde ein echter süddeutscher Reichsstadtpartizier der Rokokozeit, klug, strebsam, genußsüchtig, dabei freilich nach guter deutscher Weise auch die äußere Ehrbarkeit hochhaltend, mit einem lehrhaften, ja, direkt pädagogischen Zuge ausgestattet und einem Hang zur Idylle. Schon auf der Schule hatte er die Alten und die neuen Franzosen hinreichend kennengelernt, um ein Gegengewicht gegen die frommen Einflüsse seiner Jugend zu finden, dann freilich kam der übermächtige Eindruck Klopstocks und mit ihm im Bunde ein frühreifer literarischer Ehrgeiz, und so sehen wir den Jüngling, nachdem er zu Tübingen als Fachstudium die Rechte betrieben, eine fromme Schrift nach der anderen abfassen und gar als Ankläger der Anakreontiker, speziell Uzens, auftreten, als Hausgenossen Bodmers, den er durch einen (unvollendeten) „Hermann“ für sich eingenommen, und als geistlichen Seladon frommer Frauenzimmer zum Teil höheren Alters. Man kann nicht sagen, daß er als solcher eine sonderlich sympathische Erscheinung ist, und die Werke dieser Zeit, der „Anti-Ovid“ und das Lehrgedicht „Von der Natur der Dinge“, die „Hymnen“ und „Der geprüfte Abraham“, die „Moralischen Briefe“ und die „Briefe von Verstorbenen“, die „Sympathien“ und die „Empfindungen eines Christen“ sind denn auch wesentlich nur Worte, Worte. Schon mit dem (unvollendeten) Heldengedicht „Cyrus“ und den Romangesprächen „Araspes und Phanthea“ (nach Xenophons Cyropädie), auch den Dramenversuchen kündigt sich, indem die Überschwenglichkeit der Trockenheit Platz macht, der Umschwung an, um dann mit wahrer Brutalität einzutreten: Der Autor der „Moralischen Briefe“ und der „Empfindungen eines Christen“ steht mit „Don Sylvio von Rosalva“ als Renegat seiner früheren Anschauungen und mit den „Komischen Erzählungen“ plötzlich als der frivolste Schüler der frivolen Franzosen da. Er ist inzwischen Rat und Kanzleidirektor seiner Heimatstadt Biberach geworden, hat seine Verlobung mit der edlen Julie Bondelli rücksichtslos gebrochen und verkehrt auf Schloß Warthausen mit dem durch und durch französisch gebildeten ehemaligen Mainzer Kanzler Grafen Stadion und dessen Sekretär Laroche (eigentlich Georg Michael Frank), der seine Jugendliebe Sophie von Gutermann geheiratet hatte. Auch hat er inzwischen eine nicht gerade plato-

nische Leidenschaft gehabt und schließt nun eine sehr vernünftige Ehe mit der Kaufmannstochter Dorothea Hillenbrand aus Augsburg. Nach all diesem wird man sich den Kampf um die Seele oder richtiger in der Seele des jungen Schwaben wohl nicht allzu heftig vorstellen dürfen: Das Jugendfeuer war einfach abgebrannt, aber es war eben auch nur auf der Oberfläche vorhanden gewesen.

Von jetzt an ist Wieland Kampfgenosse der Aufklärung, die er durch eine hauptsächlich Shaftesbury entlehnte Grazienphilosophie annehmbarer zu machen sucht. Der gesunde Menschenverstand auf der einen und der Geschmack auf der anderen Seite werden seine Lebensgötter, durch die er den Ausgleich zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden herzustellen hofft und wenigstens für sich selber die heitere, wenig tiefe Natur, die er ist, auch gewinnt. Das ergibt denn auch das große Thema seiner Hauptwerke, zunächst das des Romans „Geschichte des Agathon“, in dem der volle Ausgleich zwar erst durch eine spätere Umarbeitung erreicht wurde, während in der ersten Ausgabe nicht bloß die schwärmerische Tugend, sondern die Tugend selbst ziemlich schlecht wegkam, der aber in seiner Art doch ein bedeutsames Werk war, den pädagogischen, den Entwicklungsroman in Deutschland begründete und Wielands Ruf endgültig feststellte. Fühlte sich doch selbst Lessing, der Wieland von vornherein scharf angefaßt hatte, bewogen, ihn „als den ersten und einzigen (deutschen) Roman für den denkenden Kopf, von klassischem Geschmack“ zu preisen, und er hatte, wenn er etwa an Gellerts „Schwedische Gräfin“ zurückdachte, auch alle Ursache dazu. Freilich, daß das Griechentum Wielands „übertünchtes“ Franzosentum war, wird dem Kenner der Antike nicht völlig entgangen sein, aber er war eben auch der Sohn seiner Zeit und mußte sich sagen, daß wir auch hier durch die französische Schule hindurch mußten. Als Roman ist der „Agathon“ bei weitem Wielands bestes Werk geblieben, er hat, trotzdem die Gespräche in ihm eine große Rolle spielen, doch Handlung und Leben, zwar nur das nachgeahmte des alexandrinischen Romans mit seinem Wechsel von idyllischen Szenen und Seeabenteuern, aber für das deutsche Publikum war das eben noch neu, und es konnte ihm nicht schaden, einmal in eine „idyllische“ Welt versetzt zu werden. Wirklich aus dem Leben war der Roman, wenn auch Agathon natürlich manches von Wieland selbst hatte, freilich noch nicht, und so ist es falsch, wenn Scherer hier an Fielding erinnert. Künstlerischer Realist ist Wieland weder jetzt noch später geworden, und wenn er nach Scherer gegen die „heroische Unwahrheit“ reagierte, so tat er das nur, indem er eine andere „Unwahrheit“ dafür unterschob. Auch die Friorität fehlte im „Agathon“ noch nicht völlig, doch wollen wir die Behauptung

tung, daß sie da sein mußte, wenn der Dichter die französisch gebildeten höheren Kreise Deutschlands für die deutsche Literatur gewinnen wollte – sein größtes Verdienst angeblich! – einmal gelten lassen. Er fuhr dann fort, neben Romanen auch Erzählungen in Versen zu schreiben, technisch zunächst noch stark in der Weise Gellerts befangen, dann allmählich selbständiger werdend und selbst allerdings noch ziemlich frei behandelte Stanzas versuchend, und diese Erzählungen, „Idris“, „Kombabus“, „Der neue Amadis“, verdienten vollständig die Entrüstung der frommen Kreise und der patriotisch begeisterten Jugend; Wieland ist direkt lüstern, auch keineswegs durch „Naivität“ zu entschuldigen – hat er Naivität, so ist es die, die Hebbel als „zweite Unschuld“ bezeichnet hat, und die verzeiht man allenfalls einer Schauspielerin, aber niemals einem Dichter. Immerhin war Fonds in Wieland, er darf auch in dieser seiner mittleren Periode nicht einfach zu den tändelnden Halberstädtern gestellt werden, die die „Grazie“ in Deutschland so bald in Verruf brachten. Wenn Goethe die „Musarion“ (oder „Die Philosophie der Grazien“), die „reizvollste und poetisch gelungenste Verkörperung des Wielandschen Ideals dieser Zeit“, warm begrüßte, so hatte er die sehr richtige Empfindung, daß, wie Adolf Stern sich ausdrückt, Wieland „der gesamten Literatur eine Fülle bisher nicht gekannter Anmut und Heiterkeit, Leichtigkeit und Vollendung der Form und Sprache bringe“, und daran ändert nichts, daß wir heute von dieser Weisheitslehrerin im nelkenfarbenen Nachtwand nichts mehr wissen wollen und auch das Glück, das sie bringt, nicht allzuhoch einschätzen.

Der bürgerliche Sturm, der stets Athen bewegt,
 Trifft seine [des Phantias] Hütte nicht – den Tempel
 Der Grazien, seitdem Musarion sie ziert.
 Bescheidne Kunst, durch ihren Witz geleitet,
 Gibt der Natur, soweit sein Landgut sich verbreitet,
 Den stillen Reiz, der ohne Schimmer rührt.
 Ein Garten, den mit Zephyrn und mit Floren
 Pomona sich zum Aufenthalt erkoren;
 Ein Hain, worin sich Amor gern verliert,
 Wo ernstes Denken oft mit leichtem Scherz sich gattet;
 Ein kleiner Bach, von Ulmen überschattet,
 An dem der Mittagsschlaf ihn ungesucht beschleicht;
 Im Garten eine Sommerlaube,
 Wo zu der Freundin Kuß der Saft der Purpurtraube,
 Den Thasos schickt, ihm wahrer Nektar deucht;
 Ein Nachbar, der Horazens Nachbarn gleicht,
 Gesundes Blut, ein unbewölkt Gehirn,
 Ein ruhig Herz und eine heitre Stirne,

Wie vieles macht ihn reich! Denkt noch Musarion
 Hinzu und sagt, was kann zum frohen Leben
 Der Götter Gunst ihm mehr und Bessers geben?
 Die Weisheit nur, den ganzen Wert davon
 Zu fühlen, immer ihn zu fühlen,
 Und, seines Glückes froh, kein andres zu erzielen.

Unser Ideal deutschen Arbeitslebens sieht in der Tat etwas anders aus. – Seine feine Witterung dessen, was der deutschen Dichtung not tue, oder doch dessen, was zeitgemäß sei, erwies Wieland auch durch die in diese Periode fallende (erste) Übersetzung Shakespeares (zweiundzwanzig Dramen), die freilich seine „französische Sinnesart“ durchblicken läßt und auf sein eigenes Schaffen ohne Einfluß gewesen ist, aber für die deutsche Literatur von der höchsten Bedeutung wurde.

Lebensklug wie immer, hatte Wieland seine Stellung in Biberach, die ihn auf die Dauer im Literaturleben isolieren mußte, rechtzeitig aufgegeben und war einem von dem Klotzianer Riedel vermittelten Rufe als Professor nach Erfurt gefolgt. Wenige Jahre später ward er, durch seinen ursprünglich auf Wien und Kaiser Joseph II. berechneten pädagogischen (Fürstenerziehungs-) Roman „Der goldene Spiegel oder die Könige von Scheschian“ empfohlen, Prinzenzieher in Weimar und wußte sich hier, einmal, wie es scheint, beim Sturze des Grafen Görtz sogar eine politische Rolle spielend, dauernd festzusetzen. Mit der Gründung des „Teutschen Merkur“ ward er dann auch eine literarische Macht. Damit sind wir in seine dritte und letzte Periode eingetreten, die die bei weitem erfreulichste ist. Der Sturm und Drang, der über die deutsche Dichtung hereingebrochen war, konnte ihn zwar nicht von Grund aus verändern, „Vorklassiker“ bleibt er immer, aber, wie er es verstand, sich mit den meisten der neuen Größen rechtzeitig zu stellen, so nahm er auch im einzelnen, leicht beeinflusbar und gewandt, wie er war, manche der neuen sprachlichen und formellen Errungenschaften an und verstand es sogar später, sich ein echt klassisches Relief zu geben. In seiner „Geschichte der Abderiten“ hält er zwar das griechische Gewand fest, aber man brauchte nicht allzu scharfsichtig zu sein, um durch die Hülle hindurch die deutschen Abderas der Zeit zu erkennen. Vornehmlich auf diesen Roman wohl bezieht sich Goethes Wort: „Er lehnt sich auf gegen alles, was wir unter dem Wort Philisterei zu begreifen gewohnt sind, gegen stockende Pedanterie, kleinstädtisches Wesen, kümmerliche äußere Sitte, beschränkte Kritik, falsche Sprödigkeit, platte Behaglichkeit, anmaßliche Würde, und wie diese Ungeister, deren Namen Legion ist, nur alle zu bezeichnen sein mögen.“ Als Romankomposition stehen die „Ab-

deriten“ unter dem „Agathon“, haben aber einzelne Kapitel, die darstellerisch zum Besten gehören, was Wieland geschrieben, und die heitere Ironie, die das Anziehendste bei diesem Schriftsteller ist, unvergleichlich zum Ausdruck kommen lassen. – Die gerühmtesten Werke dieser Periode sind die kleinen Erzählungen der „Neuesten Gedichte“, wie „Gandalin oder Liebe um Liebe“, „Geron der Adlige“, „Schach Lolo“, „Pervonte“ und wie sie alle heißen, in denen Wieland seine Neigung zu Lüsterheit im ganzen überwand, „romantische“ Stoffe aufnahm und in der Behandlung außerordentliche Sprach- und Reimgewandtheit entfaltete, und der „Oberon“, sein Hauptwerk überhaupt. Gervinus knüpft an diese Werke tiefsinnige Erörterungen über Wielands Verhältnis zur mittelalterlichen Kunstepik, und auch Scherer erinnert an den Stil Hartmanns von Aue, aber schon Vilmar hat energisch dagegen protestiert, daß in Wieland eine Spur von dem echten Geiste des Mittelalters sei, und man muß ihm wohl recht geben. Nein, ein wirklicher Romantiker ist Wieland trotz seiner romantischen Stoffe, die er meist der „Bibliothèque des romans“ des Grafen Tressan (1778) entnahm, ganz gewiß nicht, und unsere spätere Romantik hat sich eher im Gegensatz zu als in seinem Geiste entwickelt, er ist nicht einmal ein echter Nachfolger des Ariost, dessen Renaissancekühnheit bei ihm oft genug zum spießbürgerlich-ironischen Behagen herabsinkt, im ganzen bleibt er auch hier der Franzosenschüler, der nun statt griechisch romantisch maskiert und auch jetzt nicht viel mehr als den Schein des Lebens hervorbringt. Aber der schöne Schein war es denn nun doch, eine Dichtung wie der „Oberon“ bot der bloß genießen wollenden Phantasie in angenehmer Form mehr als irgendein Werk seit den Tagen Opitzens, und so läßt sich Goethes bewunderndes Wort: „So lange Poesie Poesie, Gold Gold und Kristall Kristall bleiben wird, so lange wird Wielands ‚Oberon‘ als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden“ wenigstens begreifen. Wirklichen Lebensgehalt hat jedoch das berühmte Epos nur wenig und in der Darstellung immerhin so viel Zeitmanier, daß es schon heute nicht jeder mehr sich voll aneignen kann. Immerhin, wir Ästhetischen lassen uns immer noch durch die flotte Erzählung fortreißen und wissen auch die Verskunst zu schätzen:

Mit Wurzeln, die allein der Hunger eßbar macht,
Sind sie [Hüon und Rezia] oft manchen Tag genötigt sich zu nähren
Oft, wenn, vom Suchen matt, der junge Mann bei Nacht
Zur Höhle wiederkehrt, ist eine Hand voll Beeren,
Ein Möwenei, geraubt im steilen Nest,
Ein halb verzehrter Fisch, vom gier'gen Wasserraben
Erbeutet, alles, was das Glück ihn finden läßt,
Sie, die sein Elend teilt, im Drang der Not zu laben.

Doch dieser Mangel ist's nicht einzig, der sie kränkt.
 Er fehlt bei Tag und Nacht an tausend kleinen Dingen,
 An deren Wert man im Besitz nicht denkt,
 Wiewohl wir ohne sie mit tausend Nöten ringen.
 Und dann, so leicht bekleidet, wie sie sind,
 Wo sollen sie vor Regen, Sturm und Wind,
 Vor jedem Ungemach des Wetters sicher bleiben,
 Und wie des Winters Frost fünf Monden von sich treiben?

Schon ist der Bäume Schmuck der spätern Jahrszeit Raub,
 Schon klappert zwischen dürrm Laub
 Der rauhe Wind, und graue Nebel hüllen
 Der Sonne kraftberaubtes Licht,
 Vermischen Luft und Meer, und ungestümer brüllen
 Die Wellen am Gestad, das kaum ihr Wüten bricht;
 Oft, wenn sie grimmbeschäumt den harten Fesseln zürnen,
 Spritzt der zerstäubte Strom bis an der Felsen Stirnen.

In seinen alten Tagen schrieb Wieland darauf noch drei Romane, „Geheime Geschichte des Philosophen Peregrinus Proteus“, „Agathodämon“ und „Aristipp und einige seiner Zeitgenossen“. Von ihnen ist der letztgenannte, wie schon ausgeführt wurde, ein Kulturgemälde der sinkenden griechischen Welt in Briefen, das reichste und charakteristischste aller Werke des Dichters – ich habe es noch als reifer Mann mit großer Hingabe gelesen und mich gewundert, daß Goethe und Schiller nicht kräftig dafür eingetreten sind. Bleibt auch Wielands Anschauung immer die, daß „Philosophie und Weltgenuß durch kluge Begrenzung heiter zu verbinden“ die wahre Lebensweisheit sei, er erstrebt nun doch den wirklichen Anschluß an griechisches Leben. Er hat dann seine letzten Lebensjahre mit der Übersetzung von Ciceros Briefen verbracht, nachdem er vorher, wie erwähnt, schon Horaz, Lucian und einige Stücke des Aristophanes und Euripides verdeutscht hatte – auch hier konsequent den Bahnen verwandter, wenn auch stärkerer Geister nachgehend. Über seine Zeitbedeutung kann kein Zweifel, kein Streit herrschen, selbst Vilmar gibt zu, daß seine „Darstellungsweise in Poesie und Prosa der Folgezeit den Dienst erwiesen hat, den Stil von der Straffheit und Künstlichkeit der älteren gelehrten Zeit zu befreien und die allzu großen Sublimitäten und Überschwenglichkeiten, zu denen die Klopstocksche Schule hinneigte, einzudämmen, daß das Freie, Natürliche, Ungezwungene, das Heitere und Jugentliche, welches sich in den meisten seiner Werke an den Tag legt, etwas Ansprechendes und für den Augenblick vielleicht Fesselndes hat, ja, daß diese Zwanglosigkeit und heitere Unbesorgtheit der Darstellung eine notwendige

Vorstufe zu der freien, leichten, durch keine fremde Regel, bloß durch die Natur des Gegenstandes bestimmten Darstellung Goethes gewesen ist.“ Aber wie steht es mit seiner wirklichen Bedeutung als Dichter? Was ein „gerechter“ Literaturhistoriker ist, hält sich natürlich an die schöne Logenrede Goethes über Wieland und erklärt ihn mit Scherer als einen der größten deutschen Epiker. Doch schon 1797 schreibt Körner an Schiller: „Götschen hat mir den Wieland geschickt, und dies hat mich veranlaßt, einige seiner Schriften, die mir teils neu, teils nicht mehr in frischem Angedenken waren, zu lesen. Ich überzeuge mich immer mehr, wie sehr ihm die französische Literatur geschadet hat. Überhaupt drückt ihn seine Belesenheit, seine Phantasie kann vor den vielen Erinnerungen, die sich ihr zudrängen, gar nicht dazu kommen, aus eigenem Vorrat zu schöpfen; auch mag dieser Vorrat nicht groß sein, daher die Armut an Individualität in seinen Gestalten [und, fügen wir hinzu, das Stereotype auch seiner lockendsten Schilderung]. – Für den Geist der Griechen scheint er keine wahre Empfänglichkeit zu haben, dagegen ist das Streben nach der Leichtigkeit der Franzosen sehr merklich; und wie wenig gelingt es ihm! Wie oft wird er schwerfällig und verstößt wider den echten guten Ton! Innigkeit und Kraft sucht man größtenteils vergebens. Sein Pinsel ist flach, seine Farbengebung oft überladen bei Nebensachen und matt bei den Hauptfiguren. Die große Praktik gibt seinen Produkten oft einen täuschenden Anstrich, der aber bei genauer Prüfung ihre Armut nicht verbirgt.“ „Ein erschöpfendes, ein wahres Endurteil über Wieland, dessen Vielschreiberei, wie jede Vielschreiberei, aus innerer Armut hervorging“, fügt Hebbel hinzu und meint dann: „Man halte dagegen Goethes Rede über Wieland in der Freimaurerloge, wie sie in seinen Werken steht, und löse sich den Widerspruch, der sich ergibt, so gut man kann, entweder durch die persönlichen Verhältnisse oder durch ein momentanes Unterdrücken aller höheren Ansprüche!“ Ja, in der Tat, Goethes Rede ist ein richtiger éloge, vielleicht das beste Muster dieser französischen Gattung, das unsere Literatur besitzt, aber dann auch im Gegensatz zu Körners apodiktisch-ästhetischem Urteil aus historischem Geiste hervorgegangen und nicht sowohl den wahren Dichter, als den auf die Kultur seines Volkes starken Einfluß übenden Schriftsteller ins Auge fassend und darum immerhin, nicht bloß subjektiv, wahr. Als wirklicher Gestalter ist Wieland nicht zu halten, selbständiges lyrisches Talent besaß er auch kaum, jedoch dafür ein sehr großes formales und Aneignungstalent, was ihm im Bunde mit seiner zur Vermittlung geschaffenen lebenswürdigen Persönlichkeit und einem Fonds tüchtiger Bildung in der Zeit, in der er lebte, nicht bloß großen Einfluß, sondern auch eine wirkliche Bedeutung für unsere

Entwicklung verleihen mußte. Für den, der aus unserer Zeit zurückschaut, schließt er die ältere deutsche Literatur immerhin ganz respektabel ab – die neuere, noch wahrhaft lebende beginnt ja nicht mit Luther, Opitz oder selbst Klopstock, sondern erst mit Herder und Goethe.

11. KAPITEL

JOHANN GOTTFRIED HERDER

Herder ist die deutsche Parallelerscheinung zu Rousseau, kein Schüler des französischen Schweizers, sondern ihm von Natur und Wesen und Charakter, dann auch in seinem Wirken mannigfach verwandt. Er hat nicht dessen europäische Bedeutung, hat nicht wie Rousseau, indem dieser das Evangelium der Rückkehr zur Natur predigte und den modernen Demokratismus begründete, auf das ganze Leben seiner Zeit und noch eines weiteren Jahrhunderts epochemachend gewirkt, aber für die deutsche Literatur ist er einigermaßen dasselbe, was Rousseau für die französische, der geniale Schriftsteller, der Kunst und Wissenschaft endlich in die richtige Beziehung zu Natur und Leben setzt und damit eine neue fruchtbare Entwicklung einleitet. Als Geist, an Ideenfülle, Vielseitigkeit, Beweglichkeit und Feinheit wird man Herder leicht über Rousseau stellen, dieser wirtschaftete in der Tat mit wenigen großen Ideen (man kann sie vielleicht alle auf die einzige der Rückkehr zur Natur zurückführen), und es war seine starre Einseitigkeit und gewaltige Beredsamkeit, die den ungeheuren Eindruck hervorbrachte; daneben besaß er jedoch ein wirklich dichterisches Vermögen, er konnte darstellen, wo Herder auf seine allerdings ganz ungeweine poetische Rezeptivität (Empfänglichkeit) angewiesen war. In derselben Tendenz bewegen sich die beiden Geister unbedingt, aber es ist klar, daß Herder als der Jüngere und als Deutscher den Radikalismus und Naturalismus des Franzosen bald überwinden mußte; sein Humanismus ward wenigstens für das deutsche Leben eine positive Errungenschaft, eine Weltanschauung, während Rousseau doch kaum als Weltanschauungsbildner, hier durchweg nur negativ, aufräumend gewirkt hat. Zuletzt ist beiden wesentlich nur die Gefühlsatmosphäre gemein, Rousseau neigt mehr nach der Seite der Natur, Herder nach der Seite der Kunst, jener ist Träumer, Politiker, Pädagog und Dichter, dieser ahnender Forscher, Historiker und ästhetischer Nachempfänger. Ganz merkwürdig ist die Übereinstimmung im „Menschlichen“, „Allzumenschlichen“, um mit Nietzsche zu reden – „Es war eben doch etwas von der unseligen Rousseauschen Natur in ihm“, sagt Her-

ders Biograph Haym. Ja freilich, und nicht wenig, und zwar in Folge der Naturanlage, nicht etwa der trüben Jugend. Swift, Rousseau, Herder, das ist eine Familie und das melancholische Ende bei allen dreien sehr verwandt, wenn auch niemand übersehen kann, daß der Deutsche die beiden anderen an Zartheit der Organisation und moralischem Sinn weit übertrifft.

In der deutschen Literatur ist Herder zunächst der Ergänzer Lessings. Sie ergänzen sich, ganz allgemein gesagt, wie Verstand und Gefühl: Fast überall, wo Lessing, klar erkennend und begrifflich scharf umreißen, vorangegangen, ist Herder, aus dem Gefühl ergänzend und Stimmungsgehalt gebend, nachgefolgt. Sie sind beide Ostdeutsche, aber die Mischung deutschen und slawischen Wesens in ihnen ist sehr verschieden ausgefallen, Lessing ist eine ausgeprägt männliche, Herder eine empfindliche und reizbare „weibliche“ Natur, was doch vielleicht mit auf die Vereinigung des unruhigen schlesischen mit dem ostpreußischen Blute zurückzuführen sein dürfte. Aber wenn nicht als Naturen, als Menschen und Schriftsteller scheinen sie eine große Ähnlichkeit zu haben: Beide zeichnet eine gewisse Unrast aus, die es ihnen an keinem Orte recht wohl werden läßt, und ihre Werke bleiben leicht Fragmente. Doch hat Haym (im Grunde schon Gervinus) auch hier den Unterschied richtig herausgefunden: „Auch Lessing war kein Systematiker, auch von ihm, dem Prosaschriftsteller, hat man gesagt, daß er nur Fragmente geschrieben habe: aber seine Fragmente sind in sich vollendete; sie tragen den Stempel einer inneren Fertigkeit und Sicherheit, die zurückweist auf den geschlossenen Charakter des Mannes. Die Herderschen so nicht.“ Und nun folgt bei Haym die ausgezeichnete Charakteristik der Herderschen Gesamtschriftstellerei, die wir deutschen Literaturhistoriker, wir späteren, nicht umzuschreiben, sondern einfach abzuschreiben haben: „Immer Ideen mehr aufwerfend als entwickelnd, mehr beleuchtend als erschöpfend, entbehren sie (Herders Fragmente) des inneren Abschlusses und der folgerichtigen Zusammenstimmung in sich. Sie zeigen nicht bloß, was Herder selbst als den Reiz der Lessingschen rühmt, ‚den Geist des Verfassers, immer in Arbeit, im Fortschritt, im Werden‘, sondern der Reiz, den auch sie gewähren, ist mit einiger Pein verbunden, sofern der arbeitende Geist sich selbst nie Genüge tut, nimmer rastet und nimmer fertig wird; sie gleichen nicht so sehr ‚dem Schilde des Achilles bei Homer‘ als dem Werke der Penelope, das nur gewoben wird, um aufgetrennt und abermals gewoben zu werden. Es ist, als ob wir ein immer laufendes Rad sähen, das aber umfallen würde, wenn es nicht immer von neuem in Schwung gesetzt würde. Gleichsam atemlos setzt sich eine Schrift in die andere fort, und wie die ganze Reihe dieser Schriften ein immerwährendes An- und wieder Absetzen ist, so

sieht auch jede einzelne aus, als ob sie, zu Ende geschrieben, zum zweitenmal von Anfang an neu geschrieben werden sollte. Und nicht nur geschrieben werden sollte; sondern so war wirklich die schriftstellerische Methode dieses Mannes – so war sie gleich bei den Fragmenten über die deutsche Literatur, dem Werke, in welchem er zuerst das Thema andeutete, das er später in so vielen und reichen Variationen theils nur von neuem streifen, theils weiter ausführen sollte. Herder ist ein unermüdlicher Umarbeiter. Es gibt Schriftsteller, die, wenn sie ein Werk aus der Hand gelassen, es wie losgelöst von ihrem Geiste betrachten; es steht ihnen nun wie ein fremdes gegenüber, das sie fast vergessen und auf das sie ungern wieder zurückkommen. Zu diesen Schriftstellern gehört Herder nicht. Viel zu sehr gab er sich selbst in seinen Schriften, viel zuviel legte er jedesmal von der Totalität seiner Seele in das, was er schrieb, als daß er jemals ein Werk hätte hinstellen können, welches für sich allein, ohne den ‚Vater der Rede‘ hätte leben und reden können. Rasch, in einem Guß und Fluß warf er seine Gedanken aufs Papier. Wenn er dann später an das Geschriebene wieder herantrat, so war es ihm nicht genug, hier und da zu feilen und nur eine letzte Hand anzulegen, sondern er nahm das Ganze in seine Seele zurück und fühlte sich gedrungen, es zum anderen Male aus erster Hand zu bearbeiten. Zum bloßen Ausfeilen fehlte ihm die Geduld; zum Umschmelzen fehlte es ihm nie an Kraft und Frische. In verschiedenem Grade, natürlich, ging diese Umschmelzung vor sich; jetzt sah sie nur wie eine verbesserte – eine verkürzte oder erweiterte – Abschrift, jetzt wie ein ganz neues Werk aus. Er hat oft einen und denselben Aufsatz drei- und viermal neu redigiert, wie als ob die frühere Fassung verlorengegangen wäre. Das Gefühl, welches in solchem Falle andere haben, als ob es nicht gelingen wolle, zum zweitenmal eine gleich befriedigende Form herzustellen, scheint ihm ganz fremd gewesen zu sein. Trotz der sorgfältig gegliederten Schemata, die er vorweg zu entwerfen pflegte, sieht man doch, daß er die Hauptarbeit erst in der Tätigkeit des Ausführens, im Schreiben selbst verrichtete. Die Dämme der anfänglich gezogenen Disposition werden von dem Strome seiner Gedanken überflutet. Und wiederum; da er sich immer mit seiner ganzen Subjektivität in die jedesmalige Arbeit hineinwirft, so drängen sich auch bei verschiedenen Arbeiten immer wieder dieselben Gedankenmassen vor. Niemals rein abgeschlossen, kehrt dieselbe Idee an mehr als einem Orte wieder; sie hat keine objektiv bestimmte, notwendige Stelle; sie wandert, mehr oder weniger verändert, aus einem Aufsatz in den anderen, aus einem Werk in das andere und drückt allen durch immer wiederkehrende Züge den Stempel der Zugehörigkeit zu einer Familie auf. Bis zuletzt hat dieser Mann das Gefühl, sich noch nicht ausgeschrieben zu haben. Er stirbt mit

dem Seufzer, daß es ihm vergönnt sein möchte, noch eine oder die andere Idee zu entwickeln. Sicher würde er neue Lichter und Farben in Bereitschaft gehabt haben, aber sicher würde die Idee selbst nur die Wiederholung einer schon oftmals aufgetretenen gewesen sein. Daher denn die schwankenden Umrisse seiner Werke, das Hinübergleiten aus einem Thema in ein anderes und die Möglichkeit, große Stücke aus einer unvollendet gebliebenen Abhandlung gleich den Motiven einer musikalischen Komposition hinüberzupflanzen in eine spätere. Überreich, fürwahr, an Gedanken ist dieser Autor – allein immer ist die ganze Masse dieser Gedanken in Bewegung, und nie hat er einen einzelnen völlig zu Ende gedacht, nie wenigstens einen einzelnen ohne Rückstand zu Ende empfunden. Wie die Gedanken endlich, strömen ihm die Worte, die Wendungen, die Ausdrucksweisen zu – allein der Eifer, sich mitzuteilen, ist so groß, der Umsatz so bedeutend, daß er, mit und ohne es zu wissen, von sich selbst borgt und eine Anzahl von Redegewohnheiten annimmt, die ihn, auch wo er anonym schreibt, fast unfehlbar verraten.“ Herder ist eben, das gibt wohl den Schlüssel zu allem, eine durchaus lyrische Natur, obwohl er kein echter Lyriker war.

Soll man die Bedeutung Herders für die deutsche Entwicklung mit kurzen Worten andeuten, so kann man sagen, daß er uns die Begriffe des Ursprünglichen, Elementaren, Autochthonischen (Erdgeborenen), Idiotistischen (Örtlich- und Individuell-Eigentümlichen) gelehrt und damit weiter auch eine wahrhaft geschichtliche Auffassung möglich gemacht habe. All sein Streben und Schaffen kann man mit Haym (und nach ihm Scherer) als auf eine Geschichte des Geistes hinauslaufend hinstellen, wobei denn die Anfänge den tief sinnigen Mann besonders fesseln mußten, so daß er mit Vorliebe an Problemen wie der Entstehung der Sprache und der Poesie haftet und der Kultur- oder Kunstpoesie die Volkspoesie zuerst entschieden gegenüberstellt. Die Gesamtheit seiner Ideen im Zusammenhang zu entwickeln ist sehr schwer und hier nicht möglich; es mag genügen, seine Hauptwerke kurz zu charakterisieren. In der Rigaischen Zeit, die die glücklichste seines Lebens war, treten die „Fragmente, die neueste Literatur betreffend“ und die „Kritischen Wälder“ hervor, beide, wie gesagt, im Anschluß an Werke Lessings, jene an die Literaturbriefe, diese an den „Laokoon“ und die „Antiquarischen Briefe“, geschrieben. Die „Fragmente“ stehen gedanklich und stilistisch stark unter dem Einflusse Hamanns; als ihre Hauptthemata hat Haym „die Sprache als Grundlage der Literatur und das Verhältnis der deutschen zu den ihr als Vorbild dienenden fremden, vor allem den morgenländischen und den klassischen Literaturen“ angegeben. Sätze wie „Der Genius der Sprache ist auch der Genius

der Literatur eines Volkes“ sind für uns zu unverlierbarer Erkenntnis geworden, und die Warnung vor der Nachahmung selbst der Alten und, was im besonderen gegen den lateinischen Geist gesagt ist, hat in der Zeit die stärkste Wirkung geübt. In den „Kritischen Wäldern“ spricht sich Herder vor allem gegen den übertriebenen Gracismus Winckelmanns und Lessings aus und weist diesem Gracismus auch Ungeschichtlichkeit und Übersehen des Individuellen nach. Im einzelnen ist der Inhalt der „Fragmente“ und der „Kritischen Wälder“ gar nicht wiederzugeben, die Zahl der in ihnen enthaltenen Anregungen und Gedankenblitze ist Legion.

Auf der Seereise von Riga nach Frankreich, die er fünfundzwanzigjährig unternahm, nachdem er vorher schon der Stolz einer ganzen städtischen Gesellschaft gewesen, hat er jenes wunderbare „Reisetagebuch“ geführt, das seine Zu- und Abneigungen, seine hochfliegenden Träume und kühnsten Gedanken so vortrefflich zu erkennen gestattet. In Straßburg, wo er, nachdem er sich von dem seiner Obhut übergebenen holsteinischen Prinzen getrennt hatte, krank zurückblieb und auf Goethe den stärksten Einfluß gewann, entstand seine von der Berliner Akademie gekrönte Preisschrift „Über den Ursprung der Sprache“. Hier begann er auch Volkslieder zu sammeln und konzipierte jene dann in den Blättern „Von deutscher Art und Kunst“ veröffentlichten Aufsätze „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ und über „Shakespeare“, mit denen der dichterische Sturm und Drang in Deutschland wirklich beginnt. Zum erstenmal ein Erfassen der Totalität Shakespeares und des Genius aus seiner Zeit heraus – wie hätte die deutsche Jugend dem dithyrambischen Aufsätze widerstehen sollen! Niedergeschrieben sind beide Aufsätze erst in Bückeburg, das Herder sein Exil genannt hat – aber die Jahre, die er hier verlebte, waren, namentlich seitdem er verheiratet war, reich an großen Unternehmungen. Hier hat er jene vortreffliche kleine Schrift „Auch eine Philosophie der Geschichte“ verfaßt, die trotz ihrer polemischen Tendenz gegen das Zeitalter vielleicht die geschlossenste von allen Herders ist und mit den lächerlichen geschichtlichen Anschauungen der Aufklärung, beispielsweise der über das Mittelalter, am entschiedensten aufgeräumt hat. In ihr findet sich jener Satz, der noch heute als Kern aller historischen Auffassung gelten kann, ja bei uns Deutschen heute erst recht fruchtbar wird: „In gewissem Betracht ist jede menschliche Vollkommenheit national, säkular, individuell; man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfnis, Welt, Schicksal Anlaß geben. Jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückseligkeit in sich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt; kein Ding im ganzen Reiche Gottes ist allein Mittel, alles ist wieder Mittel und

Zweck zugleich.“ – Herder war in dieser Zeit, nachdem er vorher von dem liberalen Geiste Lessings beeinflusst gewesen, Hamann wieder nahegetreten und hatte Freundschaft mit Lavater geschlossen; diesem Umstande und seinem geistlichen Berufe schreibt man das Mißlingen seines nächsten größeren Werkes „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechts“ zu, das man wohl als Versuch einer Religionsphilosophie bezeichnen darf. Aber es scheiterte wesentlich an dem Mangel wissenschaftlicher Grundlagen, die nur durch das Zusammenarbeiten vieler geschaffen werden können, ist aber trotzdem vielleicht das „genialste“ Werk Herders. Heftigen Angriffen begegneten auch die „Provinz'alblätter“, die gegen Spaldings Buch „Von der Nutzbarkeit des Predigtamts“ gerichtet waren. Spalding war ein liebenswürdiger Herr, aber sein Buch verdiente in der Tat die Angriffe Herders: Wenn die Lehrer der Religion als „Depositäre der öffentlichen Moralität“ und die Prediger als „verordnete Lehrer der Weisheit und Tugend“ hingestellt werden, so hat ein religiöses Gemüt alle Ursache, sich aufzulehnen. Leider versah es Herder dann persönlich mit Spalding. Eine neue Preisschrift über „Die Ursachen des gesunkenen Geschmacks bei den verschiedenen Völkern, da er geblühet“ bringt zuerst die seitdem herrschend gewordene Anschauung über das Zeitalter Ludwigs XIV. und lehrt, daß die Blüte der Literatur vom Auftreten des Genius abhängig ist. „Wenig läßt sich von Menschen dabei tun; denn Genies schafft nur der Schöpfer, und aus Genies bildet sich dann der Geschmack von selbst.“ Endlich gehören in die Bückeburger Zeit noch der im „Deutschen Museum“ erschienene Aufsatz „Von Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst nebst Verschiedenem, das daraus folgt“ und die philosophische Schrift „Vom Erkennen und Empfinden“.

In Weimar gab Herder zuerst seine „Plastik“ heraus, ein Werk, mit dem er sich sehr lange getragen, und das vielfach Lessings „Laocoon“ an Bedeutung gleichgestellt wird. Dann folgten nach einer Lobschrift auf Winckelmann, die im „Deutschen Merkur“ veröffentlicht wurde, und den „Liedern der Liebe“ (das Hohelied in Minneliedern) die „Volkslieder“ oder, wie der Titel der neuen Ausgabe von Johannes von Müller lautete, „Stimmen der Völker in Liedern“. Sie sind Herders wichtigste, weil jedermann zugängliche Veröffentlichung, und ihres Lobes ist mit Recht bis auf diesen Tag kein Ende. „Herder bot die Früchte einer Belesenheit und Kenntnis der Literatur aller Zeiten aus, wie sie damals in Deutschland einzig war. Er führte uns von Grönland bis nach Indien, aus der Zeit Luthers zurück bis Harmodius und Aristogiton, aus Estland bis nach Peru. Mit einer reizenden Leichtigkeit, die bis dahin nicht allein unter uns, sondern in aller Welt geradezu unerhört war, faßt er jede Zeit, jedes

Volk, in jedem Charakter mit einer überraschenden Treue und Einfalt auf und schickt sich mit der feinsten Wandlungsgabe in Sinn und Sprache, in Ton und Empfindung. Die spanische Grandezza, die Düsterei des Ossian, die tändelnde Naivität der Litauerin, die grausame Gewalt des nordischen Kriegers, das sanfte Gemüt des Deutschen, das Schaurige schottischer Balladen, der kühne Gang der historischen Volksromane in Deutschland, Laune und Schreck, Ernst und Tändelei, alles bewegt sich nebeneinander, ohne Geziertheit und ohne Zwang, als ob die divergierendsten Strahlen aller Menschlichkeit und Menschheit sich in dem Busen des Deutschen konzentrierten.“ In der Tat, die „Volkslieder“ sind eine phänomenale Leistung: So bedeutend sich auch die Übersetzungstechnik seit Herder entwickelt hat, ein so allseitiges rezeptives Talent haben wir nicht wieder gehabt, im besonderen hat niemand Geist und Ton der Lyrik je wieder so treu auffassen und wiedergeben können wie Herder. Als Proben mögen hier die spanische Romanze „Aljama“ und die schottische Ballade „Edward“ stehen, die das überzeugend dartun:

Aljama.

Durch die Stadt Granada ziehet
Traurig hin der Mohren König,
Dorther von Elviras Pforte
Bis zum Tor der Bivarambla.
„Weh um mein Aljama!“

Briefe waren ihm gekommen,
Sein Aljama sei verloren:
Warf die Briefe an den Boden,
Tötet' ihn, der sie ihm brachte.
„Weh um mein Aljama!“

Stieg hinab von seinem Maultier,
Stieg hinauf sein Roß und ritte
Zum Alhambra, ließ trommeten,
Ließ die Silberzinken tönen.
„Weh um mein Aljama!“

Daß es alle Mauren hörten
Auf der Vega von Granada.
Alle Mohren, die es hörten,
Sammeln sich zu hellen Haufen:
Denn die Kriegstrommete tönet,
Denn sie ruft zu blut'gem Streite:
„Weh um mein Aljama!“

Und versammelt, sprach ein Alter:
 König, du hast uns gerufen –
 Wozu hast du uns gerufen?
 Denn es war ein Schall zum Kriege.
 „Nun, so wisset's denn, ihr Freunde,
 Mein Aljama ist verloren!
 Weh um mein Aljama!“

Da begann der Oberpriester,
 Greis mit langem weißen Barte:
 „Recht geschiehet's dir, o König,
 Und verdienst ärger Schicksal.
 Hast ermord't die Bencerajen,
 Sie, die Blüte von Granada,
 Hast die Fremden abgewiesen
 Aus der reichen Stadt Cordova,
 Drum wie jetzo dein Aljama
 Wirst du bald dein Reich verlieren.“ –
 „Weh um mein Aljama!“

Edward.

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot?

Edward, Edward!

Dein Schwert, wie ist's von Blut so rot

Und gehst so traurig her? – O!

O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,

Mutter, Mutter!

O ich hab' geschlagen meinen Geier tot,

Und keinen hab' ich wie er. – O!

Deines Geiers Blut ist nicht so rot,

Edward, Edward!

Deines Geiers Blut ist nicht so rot,

Mein Sohn, bekenn mir frei – O!

O ich hab' geschlagen mein Rotroß tot,

Mutter, Mutter!

O ich hab' geschlagen mein Rotroß tot,

Und 's war so stolz und treu – O!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,

Edward, Edward!

Dein Roß war alt und hast's nicht not,

Dich drückt ein andrer Schmerz – O!

O ich hab' geschlagen meinen Vater tot,
Mutter, Mutter!

O ich hab' geschlagen meinen Vater tot,
Und weh, weh ist mein Herz – O!

Und was für Buße willst du nun tun?
Edward, Edward!

Und was für Buße willst du nun tun?
Mein Sohn, bekenn mir mehr – O!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
Mutter, Mutter!

Auf Erden soll mein Fuß nicht ruhn,
Will gehn fern übers Meer – O!

Und was soll werden dein Hof und Hall?
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Hof und Hall,
So herrlich sonst und schön? – O!

Ich lass' es stehn, bis es sink' und fall',
Mutter, Mutter!

Ich lass' es stehn, bis es sink' und fall',
Mag nie es wiedersehn – O!

Und was soll werden dein Weib und Kind?
Edward, Edward!

Und was soll werden dein Weib und Kind,
Wenn du gehst über Meer? – O!

Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Mutter, Mutter!

Die Welt ist groß, laß sie betteln drin,
Ich seh' sie nimmermehr – O!

Und was willst du lassen deiner Mutter teu'r?
Edward, Edward!

Und was willst du lassen deiner Mutter teu'r?
Mein Sohn, das sage mir – O!

Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Mutter, Mutter!

Fluch will ich Euch lassen und höllisch Feu'r,
Denn Ihr, Ihr rietet's mir! – O!

Allmählich war in Weimar eine neue Umwandlung mit Herder vor sich gegangen, er hatte mit Lavater und dem Offenbarungsglauben gebrochen und war zu den freieren Anschauungen seiner Jugend zurückgekehrt. Das verraten schon die „Briefe, das Studium der Theologie betreffend“, das auch die schöne

Lessingschrift, das schönste Denkmal vielleicht, das dem tapferen Kämpfer gesetzt worden ist. Herders größtes Werk (leider auch unvollendet), die „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ stellen dann sein eigenes Ideal auf, ein Ideal, das dem Geiste unserer klassischen Periode gemäß war, eben das der Humanität: „Die ganze Geschichte der Völker wird uns“, heißt es in den „Ideen“, „in diesem Betracht eine Schule des Wettlaufs zur Erreichung des schönsten Kranzes der Humanität und Menschenwürde. So viele glorreiche alte Nationen erreichten ein schlechteres Ziel; warum sollten wir nicht ein reineres, edleres erreichen? Sie waren Menschen wie wir sind; ihr Beruf zur besten Gestalt der Humanität ist der unsrige, nach unseren Zeitumständen, nach unseren Gewissen, nach unseren Pflichten. Was jene ohne Wunder tun konnten, können und dürfen auch wir tun; die Gottheit hilft uns nur durch unseren Fleiß, durch unseren Verstand, durch unsere Kräfte. Als sie die Erde und alle vernunftlosen Geschöpfe derselben geschaffen hatte, formte sie den Menschen und sprach zu ihm: Sei mein Bild, ein Gott auf Erden! Herrsche und walte! Was du aus deiner Natur Edles und Vortreffliches zu schaffen vermagst, bringe hervor; ich darf dir nicht durch Wunder beistehen, da ich dein menschliches Schicksal in deine menschliche Hand legte; aber alle meine heiligen, ewigen Gesetze der Natur werden dir helfen.“ – Also durchaus Rationalismus, aber nicht der flache des Aufklärungszeitalters, ein hoher und edler Rationalismus, der die höchsten sittlichen Anforderungen stellt! Unzweifelhaft aber sind die Anschauungen in „Auch eine Philosophie der Geschichte“ geschichtlich konkreter und bestimmter, ja tiefer. Das raubt jedoch diesem ausgeführteren Werke mit seiner Fülle neuer Ansichten, die u. a. auf Hegel und Humboldt von Einfluß gewesen sind, sein Verdienst nicht; es ist das verbreitetste Herders geworden, wenn nun auch wohl überwunden. Was Herder noch auf dem Gebiete der Literaturbetrachtung und Übersetzung schuf, findet sich meist in den sechs Sammlungen der „Zerstreuten Blätter“, so der Aufsatz „Spruch und Bild insonderheit bei den Morgenländern“ als Einleitung zu den von ihm übertragenen Sprüchen aus Sadis Rosental, so die „Anmerkungen über das griechische Epigramm“ als Einleitung der Übersetzungen Herders aus der „Anthologie“, so die „Briefe zum Andenken an einige ältere deutsche Dichter“, die schon im „Deutschen Museum“ erschienen waren, aber nun erweitert wurden und eine der Grundlagen der deutschen Literaturgeschichtschreibung bilden. Auch Pindar und andere griechische Lyriker, Oden des Horaz, Satiren des Persius und Fabeln des Phädrus, Italiener wie Thomas Campanella und Faustina Zappi, endlich den Naturhymnus Shaftesburys findet man noch bei Herder übersetzt. In den „Zer-

streuten Blättern“ wurden auch meistens Herders eigene Dichtungen veröffentlicht, die „Legenden“, die „Morgenländischen Erzählungen“, die „Paramythien“. Es kann bestimmt ausgesprochen werden, daß Herder kein voller Dichter war, auch steht er technisch nicht ganz auf der Höhe der klassischen Entwicklung, da er etwa von Gleim ausgegangen und über Bürger kaum hinausgelangt war, aber dennoch ist manches, was er hervorgebracht, des klassischen Zeitalters würdig, des Geistes wegen, der darin lebt, und auch wegen der oft erreichten Schönheit der Sprache. Einzelne der lyrischen Gedichte, wie „Das Kind der Sorge“, „Lied des Lebens“ („Flüchtiger als Wind und Welle“), „Der Himmel“, „Meine Blume“ und „Die Nacht“, auch einige Legenden, „Der gerettete Jüngling“, „Der Tapfere“ (Polykarp), „Die wiedergefundenen Söhne“ (Placidus) und viele der Herders Art so angemessenen „Paramythien“ leben noch. Es mögen hier „Der Himmel“ und „Meine Blume“ stehen:

Der Himmel.

Dünste steigen auf und werden
In den Wolken Blitz und Donner
Oder Regentropfen.

Dünste steigen auf und werden
In dem Haupte Zorn und Unmut
Oder werden Tränen.

Freund, bewahre deinen Himmel
Vor dem Dunst der Leidenschaften;
Deine Stirn sei Sonne.

Meine Blume.

Sei begrüßet, kleine Blume,
Blume der Vollkommenheit,
Die die Heiligen und Weisen
Namlos preisen:
Denn des Herzens schönste Zier
Wohnt in dir.

Nicht auf Höhn, im stillen Tale
Blühest du, am frischen Quell,
Zeigst des weiten Himmels Bläue,
Reine Treue,
Und in ihr der Sonne Gold,
Mild und hold.

Fragst du mich, wie heißt die Blume,
 Die den hohen Schmuck uns zeigt:
 Sonnenglut und Himmelsbläue,
 Lieb' und Treue?
 Nimm hier dies Vergißmeinnicht,
 Treu' und Licht!

Vor allem gründet sich aber Herders Dichterruhm heute auf der Nachdichtung des „Cid“ (nach einer französischen Prosaübersetzung), die fast als ein echtes deutsches Epos gilt und außerordentlich stark auf spätere Dichter gewirkt hat. Reinhold Köhler hat die französische Quelle nachgewiesen, und Adolf Stern bemerkt: „Um so bewunderungswürdiger bleibt der einheitliche Ton des ganzen Zyklus, die instinktive Sicherheit, mit welcher Herder die Vortragsweise seiner freien Bearbeitung dem ihm nur fragmentarisch bekannten Original angenähert hat. Was er aber aus sich hinzugab, entsprach durchaus seinem innersten Bedürfnis nach Würde, schlichter Größe und ethischem Pathos.“ Im ganzen ist der „Cid“ natürlich eine echt romantische Dichtung. Herders letzte Jahre und letzte Produktionen sind wenig erfreulich. Mit Goethe und Schiller, obschon er zuerst Horenmitarbeiter gewesen war („Homer, ein Günstling seiner Zeit“ und „Homer und Ossian“), zerfallen, in seinem Amte unzufrieden, von Krankheit geplagt, verbitterte er mehr und mehr und trat in immer schärferen Gegensatz zu dem Geiste seines Zeitalters oder wenigstens zu dem seiner Kunst und Philosophie. Schon in den „Humanitätsbriefen“ (zehn Sammlungen) finden wir neue „Fragmente über deutsche Dichtung“, die beweisen, daß Herder der klassischen Kunst grollend gegenüberstand und selbst seine alten Ideale verleugnete; „Verstand und Erfahrung“, die „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“, und die „Kalligone“ sind wesentlich gegen Kant gerichtet, und in der „Adrastea“, der letzten Herderschen Sammelschrift, die u. a. auch das „Drama“ oder richtiger die Kantate „Der entfesselte Prometheus“ brachte, ist die Verstimmung gegen die Klassik beinahe durchgehend, während sich mit der Romantik mancherlei Berührungen finden. So urteilte Schiller seiner Natur nach äußerst hart über Herders „Adrastea“. Aber mit dem (als solchem mißlungenen) Drama „Admetus' Haus“, in dem die glückliche Häuslichkeit Herders selber poetische Darstellung gefunden zu haben scheint, und dem „Cid“, sowie einem viel Ehrung bringenden Aufenthalt in Dresden schließt die Laufbahn Herders immerhin noch einigermaßen erfreulich ab.

Wir haben heute keine Ursache mehr, die alten erbitterten Weimarer Kämpfe und Zwistigkeiten neu aufzurühren und den großen Mann zu richten, der sich

leider nicht neidlos vor einem größeren beugen konnte. Er hat selber gelitten und mannigfach gebüßt. Im ganzen war es doch ein guter Genius, der ihn führte, und „Licht, Liebe, Leben“ steht nicht mit Unrecht auf seinem Grabe. Seine Schriften sind noch immer etwas für denkende Geister, noch immer stoßen wir in ihnen auf Ausführungen, die aussehen, als wären sie für diesen Tag geschrieben. Wer erstaunt nicht, wenn er bei Haym das folgende liest: „Nicolai hatte in den Literaturbriefen den Satz aufgestellt, daß unsere Bühne so lange nicht aus der Kindheit herauskommen werde, solange Deutschland verschiedene Reiche in sich schließe, solange nicht eine Hauptstadt und ein Fürst einen herrschenden Einfluß ausübe. Diesem Unitarismus, der am liebsten Berlin zu einem zweiten Paris gemacht hätte, stellt sich Herder mit Recht aufs entschiedenste entgegen. Er führt aus, daß solch ein Haupttheater völlig mit dem Zustande, mit den Sitten und dem Bedürfnis Deutschlands streite, daß ein regierender Hofgeschmack eher nachteilig wirke, daß auch Preisausreibungen nicht das Mittel seien, Genies zu wecken... Er verspricht sich, das Schauspiel betreffend, im Gegenteil gerade von der provinziellen Mannigfaltigkeit in unserem Vaterlande einen günstigen Erfolg. Das Eigentümliche der deutschen Bühne wird sich gerade nur durch das Gewährenlassen dieses Provinzialismus herausbilden. ‚Unsere Nation besteht aus vielen Provinzen; der Nationalgeschmack unseres Theaters muß aus den Ingredienzien eines verschiedenen Provinzialcharakters entspringen‘; die Komödie insbesondere hätte aus der Verschiedenheit der ‚Provinzialsitten‘ Vorteil zu ziehen.“ Da hätten wir also schon den Kampf gegen die Vorherrschaft Berlins, und kein anderer als Herder ist der Prophet unserer Heimatkunst.

12. KAPITEL

MATTHIAS CLAUDIUS

Der Wandsbecker Bote ist bis auf diesen Tag wenigstens in Norddeutschland eine volkstümliche Gestalt geblieben, und er verdient dies sicherlich, ist er doch der erste deutsche Haus- und Familiendichter. Kein größerer Gegensatz als zwischen ihm und seinem Zeitgenossen aus Schwaben, dem Christian Friedrich Daniel Schubart, obschon sie beide von Klopstock beeinflusst werden, das volkstümliche Streben miteinander teilen und als Zeitungsschreiber von gleich großem Einflusse sind: Schubart ist in der glänzenden Gesellschaft und in Ermangelung solcher am Wirtshaustische an seinem Platze, Claudius mit seiner Rebekka, der schlichten Zimmermannstochter, und den zahlreichen

Kindern am Familientische, im Hausgarten, mit wenigen Freunden in der freien Natur; der schwäbische Dichter sucht Glanz und Wohlleben, der holsteinische flieht sie, jener „brilliert“ mit seiner Persönlichkeit, dieser läßt sie möglichst zurücktreten; zuletzt, Schubart ist eine durchaus haltlose, Claudius eine reine, sittliche Natur. Demgemäß auch ihr Verhalten zur Aufklärung und Religion: Schubart bleibt trotz seiner Bekehrung bis an sein Lebensende der Pfaffenfeind, Claudius kommt, obgleich auch sein Leben eine Kopenhagener Episode hat, im Grunde aus der Atmosphäre des evangelischen Pfarrhauses, dem er entsprossen, nicht heraus, ist zwar in seiner besten Zeit bei allem lebendigen Christentum duldsam, wird aber zuletzt doch ein Eiferer. Als Poet ist Claudius ebenso schlicht und naiv wie Schubart rhetorisch und pathetisch, nur auf dem volksmäßigen Gebiete nähern sie sich doch einander. Man könnte geneigt sein, Claudius als den typischen Norddeutschen, Schubart als den typischen Süddeutschen ihrer Zeit hinzustellen, und etwas ist schon daran; denn der Süddeutsche ist im allgemeinen rationalistischer als der zum Mystizismus neigende Norddeutsche. Aber Gottfried August Bürgers Erscheinung, die der Schubarts sehr viel näher steht als der seines niedersächsischen Landmannes Claudius, mahnt da, vorsichtig zu sein. Wiederum finden wir wenigstens in dem späteren Schwaben auch Claudius verwandte Naturen.

Die Persönlichkeit Claudius', wie gesagt, ist lebendig geblieben und wird es mit dem sie umgebenden Wandsbecker Idyll wohl auch für spätere Zeit bleiben – wehe dem deutschen Volke, wenn es je das Verständnis für den unendlichen Reiz eines bedürfnislosen Familienlebens inmitten der Natur verlöre! Zwar, Erich Schmidt spricht von Claudius' „schlaffer Lebensführung“, und das bekannte Urteil des Ministers von Moser scheint ihm dazu die Berechtigung zu geben. „Claudius“, sagte Moser von dem Dichter, den er als Oberlandeskommisär nach Darmstadt gezogen, „sei zu faul gewesen, habe nichts tun mögen als die Vögel singen hören, Klavier spielen und spazieren gehen, habe die Luft nicht vertragen, sei in eine Krankheit verfallen und dann von selbst zu seinen Seekrebsen wieder zurückgegangen“. Aber es gibt zweifellos dichterische Naturen, die ein Recht auf das, was die Welt „Nichtstun“ nennt, haben, und Claudius gehörte zu ihnen. Er hat sich im übrigen auch jahrelang recht wacker durchgeschlagen, und wer nur wenig von der Welt begehrt, an den hat die Welt auch wenig Ansprüche. Man wird den schlichten, lebenswürdigen Mann, der seiner Familie und seinen Freunden lebte, in seiner besten Zeit aber auch auf der Höhe der geistigen Entwicklung seiner Zeit stand, doch nicht so leicht anschwärzen. – An seinen Werken hat man in neuerer Zeit mit Recht eine strengere Kritik geübt, obgleich es zu stark ist, wenn Scherer von

der affektierten Popularität des Wandsbecker Boten redet. Für das Volk zu schreiben mußte damals, wo die meiste Prosa noch die des nüchternsten Rationalismus war, erst gelernt werden, und es ist unzweifelhaft, daß Claudius zunächst einen großen Fortschritt bezeichnet: Sehr viele seiner kurzen Stücke haben deutsches Gemüt, haben Stimmung, haben echten Humor, alles Dinge, die in den moralischen Wochenschriften sicher noch nicht vorhanden waren. Man lese die lyrischen Stücke „Am Karfreitagmorgen“ und „Im Junius“, die humoristische „Chria von seinem akademischen Leben und Wandel“, die ersten Briefe an Andres und an den Vetter einmal mit Hingebung, und man wird auch heute noch entzückt sein. Auch die großen Stücke „Nachricht von meiner Audienz beim Kaiser von Japan“ und „Paul Erdmanns Fest“ können noch fesseln. Allerlei Unarten stellten sich freilich auch bald ein, und nach und nach wuchs Claudius in seiner Manier fest, aber Affektiertheit, die ja wohl der Anfang zur Verlogenheit ist, finde ich doch bei ihm nicht, höchstens die gesuchte Einfachheit, von der Erich Schmidt spricht, nur daß man eben nicht vergessen darf, daß Claudius von der Notwendigkeit seiner Schreibart überzeugt war. Es ist zuletzt doch etwas echt Niederdeutsches in Claudius' Stil, nur freilich individuell überspannt. Die Kritiken von Claudius wie die über „Emilia Gallotti“ und über den „Werther“ erweisen seine sehr gesunde ästhetische Empfindung, und unter den späteren größeren Arbeiten religiöser und politischer Natur, bei denen sich die Manier fast ganz verloren hat, sind manche noch heute von Wert, wie denn Claudius zwar zuletzt ein Eiferer, aber ein blinder Eiferer doch nicht ist – man vergleiche einmal die „Asiatische Vorlesung“, aus der noch unsere heutigen Pastoren und Schwärmer für das Alte Testament allerlei lernen können.

Doch Claudius muß vor allem als Lyriker betrachtet werden. Es ist tiefste Erkenntnis des Wesens deutscher Lyrik, wenn Herder das „Abendlied“ in die „Stimmen der Völker“ aufnahm, wenn Theodor Storm sein „Hausbuch aus deutschen Dichtern“ mit Claudius begann; bei ihm zuerst treffen wir die Grundform unserer lyrischen Dichtung, die seitdem die herrschende geworden und geblieben ist: wenige gereimte Strophen schlichtesten Tones, in denen Naturgefühl und subjektives Erlebnis die innigste Verbindung eingehen. Wohl hatte das Volkslied diese Form vorgebildet, aber Claudius kam selbständig zu ihr und blieb selbständig in ihr; nirgends finden wir bei ihm die seitdem selbst bei bedeutenderen Lyrikern so häufige bewußte Übernahme des Volksliedklangs, die das moderne Gedicht neben dem Volkslied als aus zweiter Hand erscheinen läßt; in seinen vollendeten Stücken ist ganz eigene Weise, und sie sind spezifisch-lyrisch, nicht „Lieder“, wie die Schubarts, nicht Oden, wie die Hölty's.

Besonders hervorzuheben ist Claudius' ganz selbständiges Verhältnis zur Natur: es ist die Natur seiner Heimat, die in seinen Gedichten lebt, die des niederdeutschen Flachlandes mit seinem weiten Sternenhimmel, Feld und Wald und Wiese, und fast immer gibt der Dichter Charakteristisches, ganz bestimmte Bilder. Schon in dem seine Werke einleitenden Neujahrs Gedicht treffen wir die für jene Zeit wunderbare Strophe:

Es war erst frühe Dämmerung
Mit leisem Tagverkünden
Und nur erst eben hell genug,
Sich durch den Wald zu finden.

Der Morgenstern stand linker Hand -

Wer aber könnte erst die ganz einzige Eingangsstrophe seines „Abendliedes“ („Der Mond ist aufgegangen“), so viel tausendmal sie dann variiert worden ist, nach Gebühr loben! Selbst in den vielfach zu breiten und planen eigentlichen Bauernliedern ist sehr viel Schönes zu finden:

Hier eine weiße Baumgestalt
Im vollen Sonnenstrahl.
Licht hell, still, edel, rein und frei
Und über alles fein.

Oder:

Frühmorgens, wenn der Tau noch fällt,
Geh' ich, vergnügt im Sinn,
Gleich mit dem Nebel 'naus aufs Feld
Und pflüge durch ihn hin

Und sehe, wie er wogt und zieht
Rund um mich nah und fern,
Und sing' dazu mein Morgenlied
Und denk' an Gott den Herrn;

Die Krähen warten schon auf mich
Und folgen mir getreu,
Und alle Vögel regen sich
Und tun den ersten Schrei -

Ja, ich glaube beinah, dergleichen hat uns die ganze spätere Entwicklung unserer Lyrik kaum wieder gebracht. Bewunderungswürdig ist auch die naive Unmittelbarkeit bei Claudius, wie sie sich beispielsweise in dem Gedicht „Der Tod und das Mädchen“ zeigt:

Das Mädchen: Vorüber! Ach vorüber!
 Geh, wilder Knochenmann!
 Ich bin noch jung, geh, Lieber!
 Und rühre mich nicht an.

Der Tod: Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
 Bin Freund und komme nicht zu strafen.
 Sei guten Muts! ich bin nicht wild,
 Sollst sanft in meinen Armen schlafen.

Dazu dann noch die unnachahmliche Reinheit und Schlichtheit des Gefühls, wie sie im „Abendlied“ oder auch in dem Gedicht „Beim Grabe meines Vaters“ aufblüht, anderswo der volle vaterländische Ton, weiter, um auch einzelnes zu nennen, die taumelnde Frühlingsbegeisterung in dem Lied „Am ersten Maienmorgen“, die Wehmüt in „Christiane“ und der „Sternseherin Lise“, endlich der bisweilen ungefüge, aber doch hier und da, beispielsweise im „Rheinweinlied“, auch freie und weite Humor – sehr zahlreich sind die vollendeten Gedichte Claudius' ja nicht, aber fast jedes ist dafür auch ein Kleinod, das wir nicht missen können. Man darf dem Dichter seine „schlaife Lebensführung“ und selbst seine christliche Weltanschauung am Ende verzeihen, ja, man kann sich vielleicht noch wieder zu der Anschauung emporraffen, die in Friedrich Leopolds von Stolberg dem „Andenken des Wandsbecker Boten“ gewidmeten Gedicht Ausdruck gefunden hat:

Der Bote ging in schlichtem Gewand,
 Mit geschältem Stab in der biedern Hand,
 Ging forschend wohl auf und forschend wohl ab,
 Von der Wiege des Menschen bis an sein Grab.
 Er sprach bei den Frommen gar freundlich ein,
 Bat freundlich die andern, auch fromm zu sein,
 Und sahn sie sein redliches ernstes Gesicht,
 So zürnten auch selbst die Toren ihm nicht.
 Doch wußten nur wenige, denen er hold,
 Daß im hölzernen Stabe gediegenes Gold,
 Daß heimliche Kraft in dem hölzernen Stab,
 Zu erhellen mit Lichte des Himmels das Grab.

Nun ruhet er selbst in der kühligten Gruft,
 Bis die Stimme des hehren Erweckers ihn ruft;
 O, gönnet ihm Ruh in dem heiligen Schrein
 Und sammelt die Ernten des Säemanns ein.
 Er säte das Wort und sein Leben war Frucht,
 Er führte lächelnd zu heiliger Zucht;

O, spendet ihm Blumen aufs einsame Grab
 Und schauet getrost in die Ruhstätt hinab!
 Und begrüßt mit Wünschen sein trauliches Weib,
 Die zartere Seel' in dem zarteren Leib,
 Die mit ihm in heiliger Liebe gepaart
 In Tränen der großen Vereinigung harrt.

13. KAPITEL

GOTTFRIED AUGUST BÜRGER

Die nahe Verwandtschaft Bürgers mit Johann Christian Günther, und zwar nach Natur, Talent und Lebensschicksal, ist kaum einem unserer Literaturhistoriker verborgen geblieben. Sie erstreckt sich sogar bis in die Einzelheiten; denn, wie Günther in Wittenberg, führte Bürger in Halle ein ziemlich wüstes Studentenleben, wie Günthers Vater sagte sich Bürgers Großvater von dem Studenten los, der sich dann aber, wie Günther in Leipzig unter Burchard Menkes Einfluß, in Göttingen unter dem Boies zusammennahm. In beider Dichter Leben spielen die Frauen eine im ganzen unheilvolle Rolle, werden aber, Leonore wie Molly, gleich wichtig für ihre Poesie, die, wie die Kritiker meinen, zu individuell, pathologisch, dafür aber auch wahr, unmittelbar, von elementarer Gewalt ist. Von Günther wie Bürger gilt das Goethische Wort: „Er wußte sich nicht zu zähmen, und so zerrann ihm sein Leben wie sein Dichten“, beide sind Sturm-und-Drang-Naturen und sterben verhältnismäßig jung, aber während Günther in etwas durch seine Zeit, die einen Dichter noch nicht trug, entschuldigt ist, fällt auf Bürger die volle Verantwortlichkeit für sein Geschick, soweit von einer solchen die Rede sein kann. Darin gleicht er Schubart, der überhaupt seine süddeutsche Parallelerscheinung ist. Doch hat Schubarts Poesie außer dem Zuge zur Volkstümlichkeit nicht allzuviel Ähnlichkeit mit der Bürgers, Günther und Bürger aber unterscheiden sich nur durch das schlesische und niedersächsische Stammestum und den inzwischen eingetretenen Fortschritt der deutschen Dichtung. Es gibt Strophen bei Günther, die bei Bürger nicht auffallen würden, und zur spezifischen Lyrik gelangt auch dieser noch selten genug, was schon die große Strophenzahl der meisten seiner Gedichte äußerlich anzeigt. Daß der jüngere Dichter aber nun im allgemeinen den vollen poetischen Ton anschlägt und uns infolgedessen nähersteht, braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden.

Keine Würdigung Bürgers kann an der berühmten Schillerschen Rezension seiner Gedichte stillschweigend vorbeigehen, sie hat unzweifelhaft in der

Hauptsache recht. „Alles, was der Dichter uns geben kann, ist seine Individualität. Diese muß es also wert sein, vor Welt und Nachwelt ausgestellt zu werden. Diese seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln, zur reinsten, herrlichsten Menschheit hinaufzuläutern, ist sein erstes und wichtigstes Geschäft. Kein noch so großes Talent kann dem einzelnen Kunstwerk verleihen, was dem Schöpfer desselben gebricht, und Mängel, die aus dieser Quelle entspringen, kann selbst die Feile nicht wegnehmen“ – das sind unbestreitbare Sätze, und wenn Schiller dann weiter erklärt, daß er unter allen Bürgerschen Gedichten kaum eines zu nennen wisse, das ihm einen reinen, durch gar kein Mißfallen erkaufte Genuß gewährt hätte, und darauf schließt, daß Bürgers Gedichten nur deswegen die letzte Hand fehlen möchte, weil sie ihm selbst fehle, so darf dem niemand mit Erfolg zu widersprechen wagen. Zum Überfluß hat ein so gerechter Richter wie Hebbel, der etwas von Bürger hielt und selbst von ihm beeinflusst war (man vergleiche einmal „Bruder Graurock und die Pilgerin“ bei Bürger und „Schön Hedwig“ bei Hebbel), das Urteil Schillers bestätigt: Hart hat er es freilich auch genannt und, wenn man auf die Einzelheiten eingeht, so findet man allerdings eine fast unerträgliche Schulmeisterei (die um so strenger zu beurteilen ist, als Schiller selber sprachlich von Bürger, man kann beinahe sagen, das Beste gelernt hatte) und den für Schiller charakteristischen Mangel an Verständnis für wirkliche Lyrik darin. Was kann es helfen, einem Lyriker glückliche Wahl des Stoffes und höchste Simplizität in Behandlung desselben zu empfehlen? Ist der „milde, sich immer gleiche, immer helle, männliche Geist, der, eingeweiht in die Mysterien des Schönen, Edlen und Wahren, zu dem Volke bildend herniedersteigt“, von einem solchen wirklich immer zu verlangen? Jedenfalls ist die Lyrik die pathologischste von allen Dichtungsarten, und ich bezweifle sehr, ob es dem lyrischen Dichter möglich ist, „sich selbst fremd zu werden, den Gegenstand seiner Begeisterung (!) von seiner Individualität loszuwickeln, seine Leidenschaft aus einer mildernenden Ferne anzuschauen (!)“, wenn ich auch wohl weiß, daß die „sanftere und fernende Erinnerung“ der Lyrik oft dienlicher ist als die „gegenwärtige Herrschaft des Affekts“, die aber auch häufig genug das Tiefe und Mächtige hervorruft. Jedenfalls ist es übertrieben, wenn von Bürgers Gedichten gesagt wird, daß sie, so poetisch sie gesungen, so undichterisch empfunden sind, und von der sehr undichterischen Seelenlage des Dichters gesprochen wird; auch paßt der Vergleich des Lyrikers mit dem Schauspieler durchaus nicht, und ganz klar tritt Schillers Verständnismangel hervor, wenn er das „Hohe Lied von der Einzigen“ *nur* ein sehr vortreffliches Gelegenheitsgedicht nennt und dabei den „guten Geschmack“ zum Richter der Lyrik ernennt. Ja, wenn Gedichte

wie seine „Künstler“ und „Ideal und Leben“ wirklich die Höhe der Lyrik bezeichneten, dann hätte Schiller auch im einzelnen das Richtige getroffen, aber wir denken nicht mehr sehr hoch von dem *lyrischen* Wert dieser Stücke. Menschlich am unerfreulichsten ist vielleicht die Stelle der Rezension, wo Schiller das Selbstlob Bürgers tadelt, das doch wohl ganz aus dem Streben des Dichters, seinen Halt in seiner Poesie zu finden, zu erklären ist.

Doch, um es zu wiederholen, in der Hauptsache hatte Schiller recht: Bürger hatte sich als Individuum nicht hinreichend kultiviert, und es sei auch nicht vergessen, daß ihn die Kritik da, soweit es möglich, entschuldigt: „Auch wir empfinden sehr gut“, schreibt Schiller, „daß vieles von dem, was wir an seinen Produkten tadelnswert fanden, auf Rechnung äußerer Umstände kommt, die seine genialste Kraft in ihrer schönsten Wirkung beschränkten, und von denen seine Gedichte selbst so rührende Winke geben. Nur die heitere, die ruhige Seele gebiert das Vollkommene. Wenn es auch noch sehr in des Dichters Busen stürmt, so müsse Sonnenklarheit seine Stirne umfließen.“ Dann lobt er die Fülle poetischer Malerei bei Bürger, die glühende, energische Herzensprache, den „bald prächtig wogenden, bald lieblich flötenden Poesiestrom“, das biedere Herz, das aus jeder Zeile spricht, und erklärt die Balladen Bürgers für einzig in ihrer Art, die Sonette als Muster ihrer Art, die sich auf den Lippen des Deklamators in Gesang verwandeln. Daß trotzdem die Kritik Bürger ins Herz traf und ihn zu wildem Zorn aufstachelte, darf nicht wundernehmen; das wahre Wohlwollen, das auch die strengste Kritik erträglich macht, fehlt in ihr, und im einzelnen wenigstens konnte Bürger sich sagen, daß er die höhere Empfindung für das, was Lyrik sei, habe.

Mit Ausnahme von Gervinus, der Geister wie Bürger überhaupt nicht leiden konnte und noch so unverständlich war, bei dem Dichter die „Mühseligkeit, Berechnung und Technik“ zu tadeln, übrigens doch auch bemerkte, daß Schiller „nur auf dem Tadel weilte“, ist die spätere Kritik diesem nur bedingungsweise gefolgt, und die historische Betrachtung kann Bürger noch bedeutend mehr geben als die Kritik. Zwar wird ihn niemand mit Eugen Dühring als den vorzugsweise deutsch-poetischen Genius preisen, aber daß er den meisten seiner Vorgänger, selbst einem Klopstock gegenüber, einen merkwürdig, ich möchte sagen, vollblütigen Eindruck macht und seine Zeitgenossen bis auf Goethe an Umfang und Stärke des lyrischen Talents übertrifft, ist unbestreitbar, er ist in seiner Art ein *großer* Dichter, wenn er auch das Vollkommene nicht erreicht hat. Günther ist sein Vorgänger, aber sein „Gleicher“ ist ein anderer, kein Deutscher, ist der Schotte Robert Burns, der elf Jahre nach ihm geboren wurde und zwei Jahre nach ihm starb; außer Temperament, Talent,

Schicksal entsprechen sich hier auch die literarische Entwicklung und ungefähr die Stellung in der Dichtung des Volkes. Doch ist Bürger nicht ganz unser Burns geworden, vielleicht nur, weil unser Norddeutschland nicht Schottland war, weil sich auch das stärkste Talent bei uns vom „Bücherdunst“ nicht befreien kann. – Der junge Bürger hing zunächst mit der Halberstädter Anacreontik zusammen und fiel auch später gelegentlich in die Wielandsche Fritvilität zurück, dann aber kam er unter den Einfluß Herders und lernte Percys „Reliquien“ kennen, und nun entstand sein mächtigstes Werk, die „Lenore“, trotz ihrer Schwächen die deutsche Musterballade, durch die die Gattung bei uns erst geschaffen wurde. Der Deutsche, der sie in seinen jungen Jahren gelesen, vermag ihr auch später noch nicht zu widerstehen:

Wie flogen rechts, wie flogen links
Gebirge, Bäum' und Hecken!
Wie flogen links und rechts und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken!
Graut Liebchen auch? . . . Der Mond scheint hell!
Hurrah, die Toten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Toten? –
Ach, laß sie ruhn, die Toten.

Vilmar und nach ihm Rudolf Hildebrand haben dem Dichter eine „Verkehrung“ des Grundmotivs vorgeworfen, und es ist richtig, daß eine volksliedmäßige Darstellung des unüberwindlichen Sehns nach dem Ruhn an der Seite des Geliebten poetischer wäre als die des grausigen Strafgerichts über die Gottlästernde; sicher aber entsprach die Wendung, die Bürger der Sage gab, dem Volksgeschmack der Zeit, und er führte seine Aufgabe mit solcher Kraft durch, daß die „Lenore“ alles fortriß und noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts (wie ich aus den Jugenderinnerungen meiner Mutter weiß) zum Leierkasten gesungen wurde – ein Beweis, daß die Volkstümlichkeit, die Bürger hier träumte, die echte war. Die langsame Entstehung der Dichtung hat wohl Gervinus die Veranlassung zu dem oben angeführten Tadel gegeben – als ob nicht jeder Dichter, selbst das Genie, um die Technik einer neuen Gattung schwer zu ringen hätte! Von den späteren Balladen Bürgers steht keine auf der Höhe der „Lenore“, aber manche von ihnen, wie „Der Kaiser und der Abt“ und „Der wilde Jäger“, „Des armen Suschens Traum“, der deutschvolksliedartig ist, auch die etwas zu „biedereren“ „Die Kuh“ und „Das Lied vom braven Mann“, selbst Stücke wie die gelegentlich unbewußt travestierenden „Bruder Graurock“ und „Karl von Eichenhorst“ sind als neue Töne ganz gewiß nicht zu verachten und haben bedeutende Nachklänge gehabt. Von

„Des Pfarrers Tochter zu Taubenhain“ rühmt Hebbel, daß sie „trotz der Peinlichkeit und selbst Trivialität der Komposition, wenn man sie als Ganzes betrachtet, Schilderungen enthält, die die deutsche Literatur in solcher Vollendung und Süßigkeit nur einmal besitzt“, und zum Teil läßt sich das auch von dem im ganzen mißratenen Stücke „Lenardo und Blandine“ sagen. Höchst unangenehm wirken dagegen die Romanzen von Zeus und Europa und „Frau Schnips“ – man begreift nicht, wie der Dichter der „Lenore“ diese in seine Gedichte aufnehmen konnte.

Auch die beste Lyrik Bürgers steht auf bemerkenswerter Höhe. Zwar Stücke wie „Die beiden Liebenden“ und selbst das berühmte „Dörfchen“ mit ihrer Rokokofrivolität wird man heute ablehnen, dafür aber die gesamte Molly-Lyrik trotz ihres pathologischen Charakters für einen der schönsten erotischen Zyklen, die wir besitzen, erklären müssen. Innere Form haben in ihm freilich nur wenige Stücke, es ist bezeichnend, daß man in dem berühmtesten von allen, dem „Liebeszauber“, aus der Mitte fünf Strophen wegstreichen kann und erst die zurückbleibenden drei etwas für unsere Empfindung Vollendetes ergeben, man vergleiche:

Mädel, schau mir ins Gesicht!
 Schelmenauge, blinze nicht!
 Mädel, merke, was ich sage!
 Gib Bescheid auf meine Frage!
 Holla, hoch mir ins Gesicht!
 Schelmenauge, blinze nicht!

Schelmenauge, Schelmenmund,
 Sieh mich an und tu mir's kund!
 Ha, warum bist du die meine?
 Du allein und anders keine?
 Sieh mich an und tu mir's kund,
 Schelmenauge, Schelmenmund!

Sinnigforsch' ich auf und ab:
 Was so ganz dir hin mich gab? –
 Ha, durch nichts mich so zu zwingen,
 Geht nicht zu mit rechten Dingen.
 Zaubermädel, auf und ab,
 Sprich, wo ist dein Zauberstab?

Wunderschöne Verse haben fast alle Gedichte, vor allem auch die umfangreichsten, die „Elegie“ (Als Molly sich losreißen wollte) und „Das hohe Lied von der Einzigen“, die als große Kompositionen angelegt, aber freilich als solche nicht gelungen sind.

Bettelarm ist, sie zu schildern,
 Aller Sprachen Überfluß.
 Zwischen tausend schönen Bildern
 Wühlt umsonst mein Genius.
 Spräch' ich auch mit Engelszungen
 Und in Himmelsmelodie,
 Dennoch, dennoch unbesungen,
 Wie sie wert ist, bliebe sie

heißt es u. a. in ersterem Gedichte, und im letzteren:

Glorreich wie des Äthers Bogen,
 Weich gefiedert wie der Schwan,
 Auf des Wohllants Silberwogen
 Majestätisch fortgezogen,
 Wall', o Lied, des Ruhmes Bahn!
 Denn hinab bis zu den Tagen,
 Die der letzte Hauch erlebt,
 Der von deutscher Lippe schwebt,
 Sollst du deren Adel tragen,
 Welche mich zum Gott erhebt -

In der Tat, viel weiter ist Schiller auch nicht gekommen. - Außer dem „Liebeszauber“ verdienen das „Winterlied“, „Das neue Leben“, „Trautel“, „Schön Suschen“, „Die Holde, die ich meine“, „Die Liebekranke“, „Mollys Wert“, „Himmel und Erde“, „Mollys Abschied“ Auszeichnung. Wer in „Schön Suschen“ Verse wie

Ich kam und ging und ging und kam
 Wie Ebb' und Flut zur See,

in „Mollys Wert“ den Eingang

Ach könnt' ich Molly kaufen
 Für Gold und Edelstein,
 Mir sollten große Haufen
 Für sie wie Kiesel sein

liest, der begreift, daß der Vergleich mit Burns nicht aus der Luft gegriffen ist, wenn auch die entzückende Frische der Burnsschen Liebeslieder nicht erreicht wird. Bürger schwankte künstlerisch etwas, er wollte volkstümlich sein (das Schillersche Ideal des Volksdichters, der die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender und verdachtloser Hülle unter das Volk bringt, war aber mit Recht nicht das seine) und hatte andererseits wieder Verlangen nach

Glanz und Pracht der Form, nach rhetorisch-machtvoller Darstellung innerer Kämpfe. Auch da ist er weit gekommen, hat, man vergleiche beispielsweise das Gedicht „Vorgefühl der Gesundheit“, die Schiller-Hölderlinsche schwungvoll elegische Weise glücklich vorweggenommen. Seine Vorliebe für das Sonett hat dieselbe Ursache, und er hat nicht bloß formelle Muster gegeben, sondern die leicht zu Kälte verführende Form auch mit wärmstem Gefühl ausfüllen können. Gerade hier erreicht er oft die völlige Einheitlichkeit und Geschlossenheit (siehe u. a. „Liebe ohne Heimat“ und „An das Herz“), die so viele seiner anderen Gedichte in der Empfindung Überschwang vermissen lassen:

Liebe ohne Heimat.

Meine Liebe, lange wie die Taube
 Von den Falken hin und her gescheucht,
 Wähnte froh, sie hab' ihr Nest erreicht
 In den Zweigen einer Götterlaube.

Armes Täubchen, hart getäuschter Glaube!
 Herbes Schicksal, dem kein andres gleicht!
 Ihre Heimat, kaum dem Blick gezeigt,
 Wurde schnell dem Wetterstrahl zum Raube.

Ach, nun irrt sie wieder hin und her!
 Zwischen Erd' und Himmel schwebt die Arme,
 Sonder Ziel für ihres Flugs Beschwer.

Denn ein Herz, das ihrer sich erbarme,
 Wo sie noch einmal, wie einst, erwarme,
 Schlägt für sie auf Erden nirgends mehr.

Nach Mollys Tod auch den Halt verlierend, durch die törichte Ehe mit dem Schwabenmädchen Elise Hahn, das ihn betrog, sogar dem Gespött verfallen, durch die Schillersche Kritik ins Herz getroffen, ist Bürger als einer von den zahlreichen Unglücklichen unter den deutschen Dichtern gestorben. „Sein Leben ist in seinen Gedichten, diese blühen als Blumen auf seinem Grabe“, hat Herder ihm nachgerufen – heute gehört, obschon er immer neben den Klassikern seinen Platz behalten hat, etwas Liebe dazu, ihm nahezukommen, aber die Liebe lohnt sich. Manchmal erscheint es einem, als ob in Bürger etwas sei, was durch die spätere Dichtung nicht zum vollen Ausdruck gekommen, etwas spezifisch Norddeutsches, das, mit der „Süßigkeit“, von der Hebbel redet, wenigstens verwandt, etwa die Ergänzung der Mörikeschen süddeut-

schen Anmut bilden würde. Klaus Groth hat etwas davon, wurzelt aber zu sehr im engeren Sittlichen, um das Natürliche mächtig genug hervortreten lassen zu können, und Liliencron, den Bürgersche Wendungen wie

Ich lauschte mit Molly tief zwischen dem Korn,
Umduftet vom blühenden Hagebuttdorn

oder ganze Strophen wie

Sieh da! Am Rande vom Horizont
Scheint hellbesont
Ein Büschel vom Reiher zu schimmern.
Kaum sprengt er den Rücken des Hügels hinan,
So springen ihn seine zwei Doggen schon an
Mit freudigem Heulen und Wimmern

geradezu vorausnehmen, hat doch nicht die nötige Größe und Freiheit, um das Natürliche, das seine Domäne ist, in jener Vollkommenheit zu gestalten, die auch dem streng ethischen Geiste die volle und reine Bewunderung ab-zwingt.

14. KAPITEL

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Das ist kein Deutscher, der für Goethe etwas anderes als Liebe hat; wenn bei irgendeinem Dichter, so genügt auch die höchste Bewunderung nicht bei ihm, der mehr als jeder andere sich und sein Leben an sein Volk hingegeben hat, als der größte auch der wahrste, offenste und ehrlichste, ein Dichter, aber weder Rhetoriker noch Phantast, ein Kämpfer, aber kein Hassler, alles in allem nur ein Mensch, Gott sei Dank, ein Mensch gewesen ist. Ja, bei Goethe fühlt man sich zu Hause als Deutscher, ihn umgibt die Atmosphäre der absoluten Wahrheit und zugleich der göttlichen Milde, in der uns im Grunde allein wohl wird; da ist man nicht versucht, eine Maske vorzubinden oder den Kothurn unterzuzschnallen, vor ihm sind wir so groß oder so klein, so schön oder so häßlich, so gut oder so schlecht, wie uns die Natur geschaffen hat – was des Lebenden Auge, das vollbringt noch immer des Toten Geist: er zwingt zur Lauterkeit. Und weder stürmisch und hitzig, noch leidend und ängstlich, ruhig und vertrauensvoll gibt man sich an Goethe hin, er ist Freund, Bruder, Vater, in allen Stunden, guten wie bösen, hat er für uns das Wort, das Wahrheit und Leben ist, kein Heiland, Retter, Erlöser, wie es Künstler und Philosophen nach ihm haben sein wollen, aber ein Mensch, Gott sei Dank, ein Mensch. Ja,

wir lieben Goethe, doch gemein machen wollen wir ihn uns nicht, wir wissen, daß er tausendmal größer und besser ist als wir, nur dann jedem von uns nahe, wenn wir mit jener höchsten Achtung vor dem Menschenbild, jener reinen Sehnsucht im Herzen kommen, die unser bestes Teil ist und auch den Geringsten unter uns bisweilen über sich selbst erhebt. Er, der Mann, der das schöne Wort von der niedrigsten Menschenklasse gesprochen hat, die vor Gott die höchste ist, nimmt uns alle an, wir lernen bei ihm zu sagen, was wir leiden, lernen bei ihm, in seiner reichen Welt das Schöne zu erkennen und zu empfinden, das Urphänomen, „das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist als die Natur selber“, lernen leben.

Man hat gesagt, daß nicht Goethes, des „Götterlieblings“, sondern Schillers, des emporringenden, ja, sich emporquälenden Sohnes des Volkes, Entwicklung die deutsche Normalentwicklung sei, und sicherlich, wenn man das äußere Los ins Auge faßt, das das deutsche Volk seinen Genies und Talenten zu bereiten pflegt, so ist etwas Wahres daran. Aber mag Goethe auch Not und Sorge nicht kennengelernt haben, leicht ist ihm sein Leben darum doch nicht geworden, und er hat sich's nicht leicht gemacht. Seine Kindheit war im ganzen glücklich, gewiß, aber neben der Frohnatur der Mutter steht doch auch da schon die mürrische Strenge des Vaters, und früh, sehr früh nimmt der glückselige Zustand der Unschuld ein Ende, tut sich des Lebens Wirrnis auf. Der Leipziger Studienaufenthalt Goethes schließt, sei nun die Schuld des jungen Dichters groß oder klein, geradezu mit einem Zusammenbruch – wer von uns, der auch jung gewesen und auch geirrt und gefehlt, vermöchte nicht das Grauen der Heimkehr nachzuempfinden und die Qualen des für gescheitert Gehaltene[n] und sich zunächst so Fühlende[n]? Dann neues Aufleben in Straßburg, neuer und mächtiger geistiger Aufschwung, neue Liebe, neues Leid – ja, Friederike Brion steht für uns anklagend an Goethes Lebensweg, aber sie hat verziehen, und er hat gebüßt: wer will richten? Der Sturm und Drang ergreift den Frankfurter „Doktor“ und durch ihn Deutschland, lauter Jubel umhallt ihn, und der Ruhm wirft ihm die vollsten Kränze zu, aber wieder und immer wieder muß er verzichten, auf Lotte Buff, die gebunden ist, auf Lilli Schönemann, die er doch wohl am meisten geliebt. Er kommt nach Weimar:

Mit einem schwarzen Augenpaar,
Zaubernden Augen voll Götterblicken,
Gleich mächtig zu töten und zu entzücken.
So trat er unter uns, herrlich und hehr,

Ein echter Geisterkönig, daher!
 Und niemand fragte, wer ist denn der?
 Wir fühlten beim ersten Blick, 's war er!
 Wir fühlten's mit allen unseren Sinnen,
 Durch alle unsre Adern rinnen.
 So hat sich nie in Gottes Welt
 Ein Menschensohn uns dargestellt,
 Der alle Güte und alle Gewalt
 Der Menschheit so in sich vereinigt!
 So feines Gold, ganz innerer Gehalt,
 Von fremden Schlacken so ganz gereinigt!
 Der unzerdrückt von ihrer Last
 So mächtig alle Natur umfaßt,
 So tief in jedes Wesen sich gräbt
 Und doch so innig im Ganzen lebt!

Das war der Anfang. Aber der Fortgang? Neue Kämpfe, die freilich durch Karl Augusts Liebe und Treue Siege wurden, und schwere Arbeit, dazu ein Herzensverhältnis, das den Dichter zwar beglückte und läuterte, dann aber auch mehr und mehr bedrückend wurde, denn es widersprach zuletzt seinem Bedürfnis der Wahrheit und Offenheit. Die Flucht nach Italien gab Erleichterung und führte Goethe zur Poesie zurück, gab ihm die größten Natur- und Kunstgenüsse seines Lebens und einen Schatz unvergänglicher holder Erinnerung, aber nach der Heimkehr kamen dafür auch die traurigen Jahre, die Jahre des mangelnden Erfolges und der gesellschaftlichen Verketterung. Da schreibt ein Schiller über Goethe: „Er fängt an, alt zu werden, und die so oft von ihm gelästerte Weiberliebe scheint sich an ihm rächen zu wollen. Er wird, wie ich fürchte, eine Torheit begehen und das gewöhnliche Schicksal eines alten Hagestolzen haben. Sein Mädchen ist eine Mamsell Vulpius, die ein Kind von ihm hat und sich nun in seinem Hause fast so gut als etabliert hat. Es ist sehr wahrscheinlich, daß er sie in wenigen Jahren heiratet. Sein Kind soll er sehr lieb haben, und er wird sich bereden, daß, wenn er das Mädchen heiratet, es dem Kinde zuliebe geschehe, und daß dies wenigstens das Lächerliche dabei vermindern könnte.“ Goethe aber verfaßt ein Epigramm:

Wundern kann es mich nicht, daß Menschen die Hunde so lieben;
 Denn ein erbärmlicher Schuft ist, wie der Mensch, so der Hund!

Nun, Arbeit, unermüdliche Arbeit half dem Dichter über alles hinweg, und es ging glücklicherweise wieder aufwärts: Er fand Schiller und eine zweite Jugend, er gewann mit dem „Faust“ für immer seine Nation. Aber auch sein langes glückliches Alter ist nicht ohne schwere Schicksalsschläge geblieben:

Seine Frau, die er, und mit Recht, liebte, hat er verhältnismäßig früh verloren und den einzigen Sohn sich selbst zugrunde richten sehen, einsamer und einsamer ist es um ihn geworden. Gut, liebenswert ist er immer geblieben, die haben ihn nie verstanden, die von seinem „Egoismus“ reden, auch in der alten steifen Exzellenz lebte noch ein junges, warmes Herz, ja, ein Kindersinn, der oft wahrhaft rührend hervorbricht. Bis dann nach einem unvergleichlich reichen Leben, nach treuer Arbeit bis fast zum letzten Augenblick die Scheidestunde kam: „Am anderen Morgen nach Goethes Tode“, schreibt Eckermann, „ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu sehen. Sein treuer Diener Friedrich schloß mir das Zimmer auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit walteten auf den Zügen seines erhaben-edeln Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Ich hatte das Verlangen nach einer Locke von seinen Haaren, doch die Ehrfurcht verhinderte mich, sie ihm abzuschneiden. Der Körper lag nackend in ein weißes Bettuch gehüllt, große Eisstücke hat man in einiger Nähe umhergestellt, um ihn frisch zu erhalten so lange als möglich. Friedrich schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt; Arme und Schenkel voll und sanft muskulös; die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz – es war überall eine tiefe Stille – und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Tränen freien Lauf zu lassen.“ Wer wird diese Schilderung je ohne tiefe Erschütterung lesen können? Zum Schluß die Fürstengruft. Die ist freilich nicht normal in Deutschland, aber an Goethes Seite ruht Schiller.

Doch wir müssen den Dichter Goethe suchen. Goethe ist der echte deutsche Dichter, in dem die Gegensätze friedlich vereinigt sind, die düstere Welt des Nordens mit der heiteren des Südens, und zwar durch die Sehnsucht nach der Schönheit, die in diesem immerhin noch nordischen Dichter stärker und mächtiger war als in irgendeinem anderen. Auch innerhalb der deutschen Welt bedeutet Goethe die Vereinigung der Gegensätze; denn nicht reiner Franke, entschiedener Süddeutscher war er, wie man neuerdings wieder behauptet hat, sondern es lag dank seiner Abstammung von dem Schmied zu Artern, einer Gegend, in der sich niedersächsisches und thüringisches Blut gemischt hat, auch etwas Norddeutsches in seinem Wesen, das in seiner

Lebensführung wie in seinen Werken genugsam hervortritt. Nicht „abstrakter“ Deutscher, aber die glücklichste Verbindung der besten Eigenschaften der verschiedenen deutschen Stämme ist Goethe, also doch ein Normal- oder Idealdeutscher, den großen Einseitigkeiten Luther und Bismarck an geistiger Weite, Beweglichkeit der Phantasie, Feinheit des Empfindens überlegen, freilich nicht an Kraft und Willen. Aber dafür ist er eben auch Dichter, Künstler – man wird ja wohl allmählich begreifen, daß jedes Genie sein Spezifisches hat, daß nicht der Dichter unsere Schlachten schlagen und der Staatsmann unsere Dramen schaffen kann, daß aber Dramen so gut Taten sind wie Schlachten, und daß die nationale Bedeutung nicht von der Art der Kraftbetätigung abhängt. Goethe ist trotz seines Kosmopolitismus (der übrigens nicht viel mehr als Gerechtigkeitsgefühl den fremden Nationen gegenüber war), trotz seiner Verehrung der Antike und des klassizistischen Stils seiner mittleren Periode durchaus nationaler Dichter, ist es in höherem Grade als Schiller, den man sonst gewöhnlich als solchen preist; denn Geist und Gehalt seiner Poesie sind durchaus deutsch, unmittelbar aus deutschem Wesen geboren, nicht wie die Schillersche Dichtung eine Art Ergänzung dazu. Für den deutschen Dichter ist nach unserer Anschauung das innige Gefühl charakteristisch, womit er die ganze, auch die gemeinste ihn umgebende Natur umfaßt, und weiter die Darstellung von dem festen Punkt in der Natur aus, also die (im weiteren Sinne) realistische. Das Pathos mangelt uns nicht, aber es bleibt sozusagen immanent, reine Rhetorik, und sei sie noch so schwungvoll, und reine Form, und sei sie noch so entzückend, lehnen wir im ganzen ab. Nach der letzteren hat Goethe gestrebt, aber dennoch hat selbst seine „Natürliche Tochter“ noch den festen Punkt in der Natur (den beispielsweise Schillers „Braut von Messina“ kaum hat), und beim Schauen in der Gesamtheit bedeuten die Experimente Goethes sehr wenig gegen die Werke, die aus seinem Leben erwachsen, nach eigenem Geständnis Gelegenheitsdichtungen, große Bekenntnisse sind. Goethe ist, das Schlagwort darf doch nicht fehlen, eben Realist, man könnte auch sagen, er ist wirklicher Gestalter; denn idealistische Dichtung geht, stamme sie nun von Klopstock oder von Schiller, zuletzt auf einen Mangel der Gestaltungskraft zurück, oder sie ist, wie bei den Romanen, Konvention. Das ist wenigstens unsere deutsche Anschauung. Mit den neueren Begriffen der Eindrucks- und der Ausdruckskunst soll man Goethe vom Leibe bleiben: Niemals hat er nur Eindrücke wiedergegeben, wie die modernen Impressionisten, und ebensowenig rein ekstatisch-visionär oder mit der „großen Geste“ gedichtet, so treu er auch aufnimmt, so stark und unmittelbar das Ausströmen seiner Empfindung, ja, so nahe der Ekstase (wie

beispielsweise in der „Proserpina“) seine ganze Darstellungsweise oftmals ist. – Daß nun Goethe unter den großen deutschen Dichtern der Weltpoet ist (und nicht etwa Schiller), steht zu diesen unseren Ausführungen keineswegs in Widerspruch: Nur das wird Weltliteratur, was voller Ausdruck einer Volksseele ist, das Nationalste, das eben nur in dem größten Dichter zum vollen Leben erwacht, niemals das Internationale, das, was, ausgeprägten Zeitcharakter tragend, zur Not bei jeder Nation entstanden sein könnte. Man vergleiche nur die Hauptwerke der verschiedenen Literaturen: Was ist englischer als „Hamlet“ und „Lear“, was spanischer als der „Don Quijote“, was französischer als der „Tartüffe“? So ist auch nichts deutscher als „Werther“ und „Faust“, die beiden Werke Goethes, die sich jede Kulturnation aneignen muß. Ganz gewiß ragt das große dichterische Individuum über das, was man nationale Schranken nennt, hinaus, es kann alles Menschliche verstehen, aber das führt nicht zu einer Aufhebung, sondern zu einer Verstärkung des nationalen Gehalts. Um es mit einem Bilde zu sagen: Der Quell fließt zwar klarer und reiner, aber auch um so mächtiger. Es gibt zwar auch eine beschränkt-nationale Poesie, die sich zur nationalen Weltliteratur etwa verhält wie Stammes- und Lokal- zu wahrer Nationaldichtung, und es gibt weiter eine patriotische Dichtung, die bewußt nationalen Charakter anstrebt – alle beide sind aber, obgleich sie eine Zeitlang oft nationaler scheinen, im Kern niemals so kräftig national wie die nationale Weltliteratur. Selbstverständlich, was seine Krone am höchsten zum Himmel erhebt, wurzelt auch am tiefsten in der Erde. So viel ist richtig: Es fehlt uns bei Goethe (obschon wir das Lied in „Des Epimenides Erwachen“: „So rissen wir uns ringsherum von fremden Banden los“ nicht unterschätzen wollen) ein unmittelbarer Preis deutschen Wesens, wie ihn eine Nation wohl auch von ihrem größten Dichter verlangen mag, und wie er dann auf Jahrhunderte hinaus alle Herzen stolz erbeben läßt. Aber die Zeit war nicht danach, und der Charakter der Goetheschen Poesie ist darum nicht minder urdeutsch, weil der Stolz auf das Deutschtum in ihr keinen allmächtigen Ausdruck gefunden hat.

Man kann die Werke Goethes für die Betrachtung in vier Gruppen einteilen, von denen jede wieder vier Werke enthält – die unbedeutenderen und unvollendeten Werke bleiben dabei aus dem Spiel. Die erste Gruppe wird von der Lyrik (oder allgemeiner, den Gedichten), dem „Götz“, „Werther“ und „Faust“ gebildet und ist die weitaus bedeutendste. In die zweite Gruppe stellen wir „Clavigo“, „Stella“, „Die Geschwister“ und „Egmont“, in die dritte „Iphigenie“, „Tasso“, „Hermann und Dorothea“ und „Die natürliche Tochter“. So bleiben für die vierte Gruppe „Wilhelm Meister“, „Die Wahlverwandt-

schaften“, die Novellen und die biographischen Schriften, vor allen „Wahrheit und Dichtung“. – Über Goethes Lyrik auf beschränktem Raume etwas Erschöpfendes zu sagen ist natürlich unmöglich. Daß Goethe der größte deutsche Lyriker überhaupt ist, wagt heute niemand zu bestreiten, aber es hat bisher, soviel ich wenigstens weiß, auch noch niemand die gründliche Untersuchung Goethescher Lyrik unternommen und glücklich vollendet, die ihr Spezifisches leuchtend und klar an den Tag stellte, so dankenswert manche Betrachtungen auch sind. So müssen wir uns immer noch auf allgemeine Feststellungen beschränken. „Lyrik“, sagt ein bekannter Ästhetiker, „ist noch weit mehr als Drama und Epos Nationalausdruck eines Volkes, und ein Dichter, der nicht harmonisch in dieser allgemeinen Volkspoese aufgeht, hat geringen Wert, er mag so viel Ideen- und Phantasieschätze aufhäufen und so viel momentanen Enthusiasmus erregen, als er immer will.“ Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß Goethes Lyrik am reinsten und harmonischsten in der allgemeinen deutschen Volkspoese aufgeht, der treueste Nationalausdruck unseres Volkes ist, und zwar, kann man noch bestimmter sagen, steckt in seinen Jugendliedern die unvergängliche Jugend des deutschen Volkes selbst, nun nicht mehr schüchtern sich hervorwagend, wie etwa bei Höltz, sondern bereits zum vollen und kräftigen Gefühl ihrer selbst gediehen, gesund, munter, frisch und keck, natur-, lebens- und auch tiefer Ahnung voll. Doch ist dem Dichter der Liedergeist ja auch später treu geblieben, und seine Gesamtyrik erscheint daher geradezu allseitig. Man darf ruhig sagen: Vom Beginn unserer neueren dichterischen Entwicklung bis auf diesen Tag ist in Deutschland kein lyrischer Ton angeschlagen worden, der nicht irgendwie auch bei Goethe klänge; Günther und Hagedorn leben mit ihrem Besten so gut bei ihm weiter wie die neuesten Hymniker, Nietzsche und die Seinen, schon bei ihm vorgebildet sind. Und ich glaube, daß es nicht bei diesen zweihundert Jahren „Gegenwart“ bleiben, daß mindestens noch ein drittes Jahrhundert hinzukommen wird. Der Charakter der Goetheschen Lyrik entspricht natürlich genau dem Gesamtcharakter seiner Poesie. Hebbel drückt das folgendermaßen aus: „Bei Goethe leuchtet es auf den ersten Blick ein, daß alle Gedichte Perspektiven mit unendlichen Spiegelungen eröffnen und sich nur darum so eng an die von ihm nicht ohne Grund hochgepriesene Gelegenheit anschließen, weil er den Standpunkt möglichst scharf fixieren muß.“ Überall also Generalisierung des subjektiven Gefühls, aber nicht mehr, wie bei Klopstock, durch verschwimmende Allgemeinstimmung, sondern durch die Wirklichkeit adelnde plastische Kraft. Es sind bei Goethe so ziemlich alle Gattungen der Lyrik vertreten, Lied, Hymne, Ballade, die reinsten und deutschesten, vor allem in den

wunderbarsten Stücken. Einzelnes herauszuheben hat fast keinen Zweck, aber wie weit übertrifft schon „Die schöne Nacht“ („Nun verlass' ich diese Hütte“) die übliche Rokokolyrik, und in welch ausgesprochenem Gegensatz zu ihr steht dann das mystische Gedicht „Sehnsucht“, das sich in den älteren Goethe-Ausgaben noch nicht findet und deshalb hier abgedruckt sein mag:

Dies wird die letzte Trän' nicht sein,
Die glühend Herz aufquillet,
Das mit unsäglich neuer Pein
Sich schmerzvermehrend stillet.

O! laß doch immer hier und dort
Mich ewig Liebe fühlen,
Und möcht' der Schmerz auch also fort
Durch Nerv' und Adern wühlen.

Könnst' ich doch ausgefüllt einmal
Von dir, o Ew'ger, werden –
Ach, diese lange tiefe Qual,
Wie dauert sie auf Erden!

Das „Heidenröslein“ und die Sesenheimer Erotik, die Nachtlieder und „An den Mond“, von den Hymnen „Prometheus“ und „Ganymed“, von den Balladen „Der König in Thule“, „Der Erbkönig“, „Der Fischer“, endlich die Stücke aus „Wilhelm Meister“, vor allem die Mignonlieder, mögen hier doch durch bloße Nennung die Erinnerung an den Zauber der Goetheschen Lyrik wachrufen. Was steckt dann noch in den „Geselligen Liedern“, in den „Sonnetten“, in den „Vermischten Gedichten“, selbst in der „Epigrammatisch“ überschriebenen Abteilung! Die „Römischen Elegien“ sind für den, der rein genießen kann, wahrhaft antik, will sagen, sie bedeuten eine vollkommene Bezwingung des Stoffes durch die Form, und doch, wie unmittelbar packend ist auch in ihnen noch vieles, man vergleiche die siebente:

O wie fühl' ich in Rom mich so froh, gedenk' ich der Zeiten,
Da mich ein greulicher Tag hinten im Norden umfing,
Trübe der Himmel und schwer auf meine Scheitel sich senkte,
Farb- und gestaltlos die Welt um den Ermatteten lag,
Und ich über mein Ich, des unbefriedigten Geistes
Düstre Wege zu spähn, still in Betrachtung versank.
Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne;
Phöbus ruft, der Gott, Formen und Farben hervor.
Sternhell glänzet die Nacht, sie klingt von weichen Gesängen,
Und mir leuchtet der Mond heller als nordischer Tag.

Welche Seligkeit ward mir Sterblichem! Träum' ich? Empfänget
 Dein ambrosisches Haus, Jupiter Vater, den Gast?
 Ach! hier lieg' ich und strecke nach deinen Knieen die Hände
 Flehend aus. O vernimm, Jupiter Xenius, mich!
 Wie ich hereingekommen, ich kann 's nicht sagen; es faßte
 Hebe den Wandrer und zog mich in die Hallen heran.
 Hast du ihr einen Heroen herauf zu führen geboten?
 Irrte die Schöne? Vergib! Laß mir des Irrtums Gewinn!
 Deine Tochter Fortuna, sie auch! Die herrlichsten Gaben
 Teilt als ein Mädchen sie aus, wie es die Laune gebeut.
 Bist du der wirkliche Gott? O dann, so verstoße den Gastfreund
 Nicht von deinem Olymp wieder zur Erde hinab!
 „Dichter, wohin versteigest du dich?“ Vergib mir! Der hohe
 Kapitolinische Berg ist dir ein zweiter Olymp.
 Dulde, mich, Jupiter, hier und Hermes führe mich später,
 Cestius' Mal vorbei, leise zum Orkus hinab.

Auch in den „Venetianischen Epigrammen“ sind viele sehr anschauliche
 Stücke, und aus den Abteilungen „Antiker Form sich nähernd“ und „Kunst“
 stellt sich ihnen manches ebenbürtig an die Seite. Außer „Zueignung“, „Auf
 Miedings Tod“, „Ilmenau“, „Epilog zu Schillers Glocke“ seien noch die klassi-
 zistischen „Alexis und Dora“, „Der neue Pausias und sein Blumenmädchen“,
 „Euphrosyne“ erwähnt. Je älter Goethe wurde, um so mehr trat selbstver-
 ständlich ein lehrhafter Zug bei ihm hervor, und seine Form ward nach und
 nach gezwungener – aber im „Bergschloß“ (1804) nimmt er schon den Heine-
 schen Ton vorweg, noch 1813 gelangen ihm das köstliche „Gefunden“ und
 „Gleich und gleich“. Welch eine Fülle des mächtig Gehaltvollen selbst noch
 im „Diwan“ und unter den metaphysischen Gedichten der Spätzeit! Eines
 von diesen möge doch hier stehen:

Im Namen dessen, der sich selbst erschuf
 Vor Ewigkeit in schaffendem Beruf,
 In seinem Namen, der den Glauben schafft,
 Vertrauen, Liebe, Tätigkeit und Kraft;
 In jenes Namen, der, so oft genannt,
 Dem Wesen nach blieb immer unbekannt,
 Soweit das Ohr, soweit das Auge reicht,
 Du findest nur Bekanntes, das ihm gleicht,
 Und deines Geistes höchster Feuerflug
 Hat schon am Gleichnis, hat am Bild genug;
 Es zieht dich an, es reißt dich heiter fort,
 Und wo du wandelst, schmückt sich Weg und Ort;
 Du zählst nicht mehr, berechnest keine Zeit,
 Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit.

Manchmal ist in Goethes Spätgedichten selbst noch Frische wie im „Wanderlied“ („Von dem Berge zu den Hügeln“) und in dem im Dornburger Schloßchen 1828 gedichteten „Dem aufgehenden Vollmonde“ („Willst du mich so gleich verlassen?“) – Als Spruchdichter gehört Goethe ohne Zweifel unter die größten des deutschen Volkes, ja, er ist der einzige Moderne, aus dessen Werken man etwas der „Bescheidenheit“ Freidanks oder Logau Gleichwertiges zusammenstellen könnte – Friedrich Rückert, der Spruchselige, bleibt an Gehalt ohne Zweifel weit hinter ihm zurück.

Den „Götz von Berlichingen“ halte ich für das deutscheste Werk Goethes. Ich besinne mich vergebens auf eine andere deutsche Dichtung, in der so viel ausgeprägt deutscher Geist, so schlichte deutsche Kraft und so reiches deutsches Gemüt enthalten wäre. Mag das Drama als solches eine Nachahmung Shakespeares sein und an Bühnenwert tief unter den Werken Schillers stehen – es hat übrigens doch Form und ist wohl das beste deutsche Lesedrama –, wo wäre bei Schiller die Deutscherheit des „Götz“? Und sie ist auch nicht bei Kleist, obschon dessen „Käthchen“ dem Goetheschen Jugendwerke in dieser Hinsicht noch am nächsten kommt, sie ist nicht bei Grillparzer und bei Heibel, so sicher „Genoveva“, „Agnes Bernauer“ und die „Nibelungen“ nationale Werke, freilich ausgeprägt norddeutscher Art, sind. Was verschlägt es der wunderbaren Erfassung deutschen Grundwesens gegenüber, daß die Auffassung des Stoffes „ungeschichtlich“ ist? Jawohl, Hettner hat recht, das entartete Feudalwesen mußte zugrunde gehen, Fürstentum und Bürgertum waren die zukunftsverheißenden Mächte der Zeit. Aber Goethe hatte auch recht: Deutschritterliche Kraft und Biederkeit sind menschlich zehnmal wertvoller als Fürstenschlauheit und Bürgerpffigkeit, und es ist und bleibt uns Deutschen tiefstes Herzensbedürfnis, gehörig dreinzuschlagen, wenn uns gemeine List einfangen will. Mit dem Schwerte braucht es ja nicht gerade immer zu sein. Weil Götz, der Goethesche, Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blute ist, darum halten wir ihn hoch. – Auch Werther ist Fleisch von unserem Fleisch und Geist von unserem Geist. Unsere Weisen freilich haben dekretiert, daß der Roman in Briefen eine bloße Zeitkrankheitsgeschichte sei, aber das wußte schon der alte Goethe selber besser. „Die vielbesprochene Wertherzeit“, meinte er, „gehört . . . nicht dem Gange der Weltkultur an, sondern dem Lebensgange jedes Einzelnen, der mit angeborenem freien Natursinn sich in die beschränkenden Formen einer veralteten Welt finden und schicken lernen soll. Gehindertes Glück, gehemmte Tätigkeit, unbefriedigte Wünsche sind nicht Gebrechen einer besonderen Zeit, sondern jedes einzelnen Menschen, und es müßte schlimm sein, wenn nicht jeder ein-

mal in seinem Leben eine Epoche haben sollte, wo ihm der ‚Werther‘ käme, als wäre er bloß für ihn geschrieben.“ Die unausrottbare Sehnsucht des Kulturmenschen nach der Natur und das Mißverhältnis des tiefführenden, leidenschaftlichen Menschen zu der ihn umgebenden Welt stellt der Roman in ewig typischer Form dar, und zumal die deutsche Jugend, deren Züge Werther, mag er individuell immerhin eine problematische Natur sein, unverkennbar trägt, wird ihn immer nachfühlen können. Freilich muß er überwunden werden, aber die nüchternen Reden des Alters von Krankhaftigkeit usw. helfen dabei nicht. Für unsere deutsche Literatur bedeutet das Jugendwerk Goethes immer noch den besten Roman, obwohl man neuerdings die erstaunliche Entdeckung gemacht hat, daß der wirkliche Werther seine Briefe nicht hätte schreiben können, also Goethe gewissermaßen einer künstlerischen Unwahrheit zeilt. Sie kennen eben nur l’homme machine.

Den ersten Teil des „Faust“ als ein Jugendwerk Goethes zu betrachten, ist seit der Auffindung des „Urfaust“ mehr und mehr Regel geworden. Wir wollen aber doch die Tätigkeit des Mannes Goethe an diesem seinem Lebenswerk nicht unterschätzen. Und wenn nur die Umsetzung der Kerkerszene in Verse in späterer Zeit erfolgt wäre, so würde der „Faust“ ein Zeugnis der reifen Künstlerschaft Goethes sein; in der Tat verdankt man ja aber die Vollendung des gesamten künstlerischen Baues dem Manne Goethe. Näher eingehen auf den Unterschied des „Urfaust“ und der vollendeten Dichtung wollen wir hier nicht; das große Publikum geht unseres Erachtens der „Urfaust“ ganz und gar nichts an, es hat sich nach wie vor an die Tragödie zu halten. Ebensowenig wie eine Entstehungsgeschichte der großen Dichtung soll hier eine Erläuterung derselben geboten werden: Es ist immer bedenklich, wenn man sich bei einem solchen Werke an den roten Faden einer Idee klammert, da doch die tiefste Wirkung aus der Fülle des Lebens kommt. Hebbel, doch gewiß einer der kompetentesten Beurteiler alles Dramatischen, hat über diese Dinge einmal das folgende geschrieben: „Was ist es nun wohl, was uns alle ohne Unterschied so allgewaltig an den Faust fesselt? Wahrlich nicht das, was die Herren Kommentatoren seinen philosophischen Gehalt nennen! Das meiste von dem, was sie im Faust zu entdecken glaubten, ist allerdings, wenn auch nicht in so elementarisch roher Gestalt, wie sie meinen, im Faust zu finden, aber es macht den Faust so wenig aus, wie das abgezapfte Blut den Menschen, in dessen Adern es rollt, oder wie der zerfetzte Blutkuchen das Blut . . . Auch der Prozeß, als solcher, den wir das Individuum Faust durchmachen sehen, ist es nicht; er steht den meisten viel zu fern, als daß sie warmen Anteil daran nehmen könnten, das Gedicht hat aber ebenso großen Reiz

für die Massen wie für die gebildeten Klassen. Es ist ganz einfach, so simpel das klingen mag, die unvergleichliche, wahrhaft einzige Darstellung des Mittelalters, die jedermann, auf jedem Standpunkt, hinreißt, es ist der Blick in diesen Grauen und Entsetzen erregenden limbus patrum, in dem die Welt einmal steckte, und an den sie sich noch mit so manchem Faden geknüpft fühlt; es ist die wunderbare Farbenpracht, in welcher alle Gestalten desselben auftauchen. Aus ihren Gräbern hat er sie hervorgerufen, der große Meister, und sie sind gekommen, als ob sie unmittelbar in den Himmel eingehen sollten, von dem sie auf ihrem Leichenkissen träumten, oder in die Hölle, vor der sie zitterten. Kein Stäubchen ist diesem Gretchen, das so lange schlief, im Haar sitzengeblieben, alle Sargspäne hat das Kind abgeschüttelt, und es sieht sich nach einer Rosenknospe um, weil es eine an die Brust stecken möchte. Und neben ihr dieser grübelnde deutsche Doktor in seinem schwarzen Talar, der das schmale Fundament zu seinen Füßen, das uns alle trägt, so lange betrachtet hat, bis er zu schwindeln anfing und den Teufel auf einmal außer sich zu erblicken glaubte. Diese Frische ist's, die uns bezaubert, und freilich kommt wohl auch in dem letzten der Zuschauer und Leser die dumpfe Ahnung hinzu, daß Faust der erste war, der dem Limbus, in dem alles Lebendige erstickte, den Rücken zuwandte, und daß er nur darum mit dem alten Gesetz brach, weil er ein neues entdeckt hatte, das er selbst verkündigen sollte.“ So erläutert ein Dichter den anderen, das ist Anschauung. Ich würde nun freilich statt Mittelalter, wie Hebbel, Reformationszeitalter sagen und das Menschliche stärker durch das Historische hindurchblicken lassen. Denn ohne Zweifel ist das dem Mittelalter entstammende Faust-Problem ein ewiges, auch durch die Überwindung des Mittelalters nicht aus der Welt geschafft, und selbst der Geringste im Volke hat Faustische Anwandlungen, was ja die ungeheure Volkstümlichkeit dieser Gestalt durch all die Jahrhunderte hindurch hinlänglich beweist. Auf eine bestimmte Formulierung des Problems lasse ich mich nicht ein: es ist klar, daß Faust, der Goethesche zumal, nicht bloß alles wissen, sondern auch alles erleben, den ganzen Gehalt der Menschheit ausschöpfen will, und daß der Dichter das Leben mehr und mehr nicht in den Genuß, sondern in die Tat setzt, bis zuletzt (im zweiten Teil) sogar die produktive Arbeit auf beschränktem Raume als das einzig mögliche Ideal erscheint. Da spielt denn nun freilich die Persönlichkeit und Weltanschauung Goethes selber immer mehr in das Gedicht hinein, auch diese Weltichtung wird zuletzt eine große Konfession, und für die Gebildeten erwächst natürlich ein neuer Reiz daraus, die wechselreichen Spiegelungen des universalen Dichtergeistes zu beobachten, der zugleich Faust und Mephistopheles sein

kann. Dennoch, da hat Hebbel recht, der subjektive Reiz überwältigt den objektiven nicht, am tiefsten ergreift uns doch zuletzt die Gretchentragödie, und immer und immer wieder kehren wir zur Kerkerszene zurück, die, und wohl nicht bloß für mich, der Gipfel aller Kunst ist. Auf einen solchen Schluß mußte jede Fortsetzung matt wirken, und das erklärt zum Teil, weshalb der zweite Teil des „Faust“, den der Dichter sicherlich mit weit geringer gewordener Gestaltungskraft unternahm, so viele berufene Beurteiler höchst unbefriedigt gelassen, ja geärgert hat. Wir haben Jakob Burckhardts Urteil über ihn kennengelernt und können uns diesem wohl anschließen: „Der zweite Teil hat mich nie anders als angenehm-fabelhaft berührt. Der spekulative Gedanke ist mir dunkel geblieben. Das Mythische ist mit einer gewissen großartigen Anmut behandelt, als sähe man Raffael die Geschichte der Psyche malen. Was aber total über meinen Verstand geht, ist die sittliche Abrechnung, die zuletzt mit Faust gehalten wird. Wer so lange mit Allegorien verkehrt hat wie er, der wird am Ende notwendig selber allegorisch und kann nicht mehr als menschliches Individuum interessieren. In dem ganzen zweiten Teil sind aber eine Menge von sublimen Sachen zerstreut, und das Heraufbannen der Helena hat in der ganzen Poesie aller Zeiten wenig seinesgleichen.“ Eine der sublimen Sachen sei wenigstens angeführt, der Faustmonolog zu Eingang des vierten Akts („Hochgebirge, starke zackige Felsengipfel“):

Der Einsamkeiten tiefste schauend unter meinem Fuß,
 Betret' ich wohlbedächtig dieser Gipfel Saum,
 Entlassend meiner Wolke Tragwerk, die mich sanft
 An klaren Tagen über Land und Meer geführt.
 Sie löst sich langsam, nicht zerstiebend, von mir ab.
 Nach Osten strebt die Masse mit geballtem Zug;
 Ihr strebt das Auge staunend in Bewunderung nach:
 Sie teilt sich wandelnd, wogenhaft, veränderlich;
 Doch will sich's modeln. – Ja, das Auge trügt mich nicht!
 Auf sonnbeglänzten Pfühlen herrlich hingestreckt,
 Zwar riesenhaft, ein göttergleiches Fraungebild,
 Ich seh's! Junonen ähnlich, Ledan, Helenen,
 Wie majestätisch lieblich mir's im Auge schwankt!
 Ach, schon verrückt sich's! Formlos breit und aufgetürmt,
 Ruht es im Osten, fernen Eisgebirgen gleich,
 Und spiegelt blendend flüchtiger Tage großen Sinn.
 Doch mir umschwebt ein zarter lichter Nebelstreif
 Noch Brust und Stirn, erheiternd, kühl und schmeichelhaft.
 Nun steigt es leicht und zaudernd hoch und höher auf,
 Fügt sich zusammen. – Täuscht mich ein entzückend Bild,
 Als jugenderstes, längst entbehrtes höchstes Gut?

Des tiefsten Herzens höchste Schätze quellen auf,
 Aurorens Liebe, leichten Schwungs, bezeichnet's mir,
 Den schnell empfundenen, ersten, kaum verstand'nen Blick,
 Der, festgehalten, überglänzte jeden Schatz.
 Wie Seelenschönheit steigert sich die holde Form,
 Löst sich nicht auf, erhebt sich in den Äther hin
 Und zieht das Beste meines Innern mit sich fort.

Das mag uns genügen. Mit einem anderen Wort Burckhardts wollen wir denn auch vom „Faust“ scheiden: „Faust ist ein echter und gerechter Mythos, d. h. ein großes urtümliches Bild, in welchem jeder sein Wesen und sein Schicksal auf seine Weise wieder zu ahnen hat.“ Jawohl, und besonders, wenn er ein germanischer Mensch ist.

Unter den Werken der zweiten Gruppe ist der „Clavigo“ das früheste. Er ist bekanntlich nach den Memoiren Beaumarchais' geschaffen, bedeutet aber künstlerisch die Selbständigmachung der Weisingen-Episode aus dem „Götz“. Es ist eine oft beobachtete Tatsache, daß Dichter von gewissen Gestalten und Problemen früherer Werke nicht loskommen können; gewöhnlich mißlingen dann aber die neuen Produkte, in denen sie sie „abtun“ wollen. Auch der „Clavigo“ ist kein hervorragendes Werk, aber er hat Bühnenwert, und Hettner mag recht haben, daß hier zuerst in einem deutschen Drama der Begriff der tragischen Schuld und deren notwendige Ableitung aus dem Charakter des Helden durchgeführt ist. – Wie der „Clavigo“ eine Episode des „Götz“, setzt „Stella“, das „Schauspiel für Liebende“, das Werther-Problem fort; sehen wir in dem Roman eine Frau zwischen zwei Männern, so hier einen Mann zwischen zwei Frauen, und der Dichter ist kühn genug, die Doppelehe als natürlichen Abschluß hinzustellen. In einer Umarbeitung hat er dem Stück dann doch einen tragischen Ausgang gegeben. Ich möchte zugeben, daß hier ein wirkliches tragisches Problem vorliegt, aber der Held Fernando ist leider zu unbedeutend, als daß es sich mit voller Gewalt entwickeln könnte. – Einen durchaus reinen Eindruck hinterläßt das kleine Stück „Die Geschwister“, obschon es am Bedenklichen vorbeistreift: Der ernste Charakter Wilhelms, die bezaubernde Unschuld Mariannens halten aber jede Befürchtung fern. – „Egmont“ zählt zu den Hauptwerken Goethes. Er ist ungeschichtlich wie der „Götz“, aber auch deutsch wie der „Götz“, deutsch vor allem in dem Charakter seines Helden, der, eine Siegfried-Natur mit unendlicher Lebensfreudigkeit, welscher Arglist unterliegt, deutsch in der Darstellung der Liebe Klärchens, was auch die Prüderie dagegen sagen mag, deutsch in dem Charakter seiner Volksszenen, die so ziemlich alles, was wir in dieser Art sonst besitzen,

hinter sich lassen. Als Drama hat der „Egmont“ sicherlich seine großen Schwächen, aber von jeder Einzelszene geht die stärkste Wirkung aus, und deshalb hält sich das Stück auch immer noch auf der Bühne.

Und dann beginnt die Reihe der Werke Goethes, die nicht mehr „diesseits von Weimar“ liegen, der klassizistischen. Auch sie entbehren nicht des tieferen Lebens; nur der Oberflächliche sieht in der „Iphigenie“ und dem „Tasso“ weiter nichts als die marmornen Quadern und nicht das rote Blut, das durchschimmert. Grund- und Einzelstimmung der beiden Werke sind sicherlich echt, und wenn der Deutsche auch nicht in dem heiligen Hain an des Pontus Euxinus Strand und in den Gärten von Belriguardo wohnen kann, besuchen darf er sie doch, und ein Hauch ihrer Schönheit wird seine Seele berühren. Es ist eine tragische Schönheit oder doch eine Schönheit der Resignation in ihm, und vielleicht trägt gerade die wunderbare Form dazu bei, so viel sie zunächst mildert, den schmerzlichen Eindruck auf die Dauer zu verstärken, wenigstens würde mir ein realistischer Tasso wahrscheinlich erträglicher sein. Wir sollen dankbar sein, daß wir auch solche, vor allem auf die Form gestellten Gebilde wie „Iphigenie“ und „Tasso“ in dem Schatzhause unserer Dichtung besitzen; wenn selbst ein so ausgesprochen nordischer Dichter wie Friedrich Hebbel in seinem „Gyges und sein Ring“ zu einem verwandten Stil gelangt, so muß doch eine Sehnsucht der deutschen Seele nach dem durch Schönheit gemilderten Weh, das keinen Stachel läßt, aber darum nicht weniger tief haftet, vorhanden sein. – Eins dieser klassizistischen Werke, „Hermann und Dorothea“, ist sogar völlig deutsch, trotz seiner Hexameter, ein Beweis, daß die Sonne Homers doch auch uns leuchtet. Wenn ein episches Werk unserer Literatur, so hat dieses bei leuchtender Bilderpracht volles episches Behagen, wie wir es lieben, und es ist sicher kein Zufall, daß der größte Idylliker niedersächsischen Stammes, Klaus Groth, trotz seines Dialektes auf den Stil von „Hermann und Dorothea“ zurückgegriffen hat. Ich bin im allgemeinen kein Freund fremder Formen, aber Hexameter und Distichon brauchen wir, es gibt Stoffe, Empfindungen und Gedanken, die sie für unser Gefühl fordern. Zu diesen Stoffen gehörte auch der von „Hermann und Dorothea“ – das Kleinstadt-Idyll, das doch eine ganze Zeit, ja die ganze Welt spiegelt – und der Geist weiser Betrachtung, der über ihm schwebt, käme ohne den eingebürgerten fremden Vers nicht heraus, vielleicht auch nicht die holde Wahrheit und sanfte Bewegung, die den Reiz dieser Dichtung ausmacht. Wir wollen aus ihr doch die Stelle anführen, die Goethes, den man in neuester Zeit zum Pazifisten hat machen wollen, gesunden vaterländischen Sinn zeigt:

Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
 Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
 Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.
 Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung*)
 Fortzuleiten und auch zu wanken hierhin und dorthin.
 Dies ist unser! so laß uns sagen und so es behaupten!
 Denn es werden noch stets die entschlossenen Völker gepriesen,
 Die für Gott und Gesetz, für Eltern, Weiber und Kinder
 Stritten und gegen den Feind zusammenstehend erlagen.
 Du bist mein; und nun ist das meine meiner als jemals.
 Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,
 Sondern mit Mut und Kraft. Und drohen diesmal die Feinde
 Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.
 Weiß ich durch dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,
 Oh, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.
 Und gedächte jeder wie ich, so stünde die Macht auf
 Gegen die Macht und wir erfreuten uns alle des Friedens.

Manches aus der klassizistischen Periode Goethes ist nun zwar veraltet oder vielleicht von vornherein nicht recht lebendig geworden, aber selbst in dem Mißlungenen bricht die echte Kunst, die tiefe Empfindung des Dichters oft genug durch.

Sie ist dahin für alle, sie entschwindet
 Ins Reich der Asche, jeder kehret schnell
 Den Blick zum Leben und vergißt im Taumel
 Der treibenden Begierden, daß auch sie
 Im Reiche der Lebendigen gewandelt –

Das sind Verse aus der „Natürlichen Tochter“, die gewiß ein Experiment ist, aber sicher ein ebenso berechtigtes, wie so manche naturalistisch-impressionistische Dramen aus neuerer Zeit. Denn wenn der Dichter das Recht hat, ein Drama aus lauter unmittelbar der Wirklichkeit abgelauchten Zügen zusammenzusetzen, weshalb sollte er da nicht auch einmal alles Zufällige und Wandelbare wegzuschaffen und zum Typischen und anscheinend Ewigdauernden zu gelangen versuchen dürfen? Ich halte die Goethesche typisierende Weise für immer noch unmittelbarer als z. B. die des künstlichen Mysterien-dramas (dem ich den zweiten Teil des „Faust“ nicht zurechne).

Der Roman kann seiner innersten Natur nach gar nicht klassizistisch oder, allgemein gesprochen, in einem „abgelciteten“ Stile sein, er erwächst stets unmittelbar aus Zeit und Leben und nimmt aus ihnen stets Elemente auf, die

*) Die Revolution.

niemals in reine Form zu verwandeln sind. So gehören denn Goethes beide großen späteren Romane „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Die Wahlverwandtschaften“ nicht zu den Werken, die uns heute ihres Stils wegen fremd und veraltet erscheinen. Mit dem „Werther“ sind sie freilich alle beide nicht vergleichbar, sie sind lange nicht in dem Maße Poesie wie dieser, aber wenn wir sie mit der übrigen deutschen Romanliteratur zusammenstellen, so behaupten sie unbedingt ihren ersten Rang. Über die erste Form des „Wilhelm Meister“, „Wilhelm Meisters theatralische Sendung“ habe ich anderswo gesagt, daß er durchaus Theaterroman sei und die theatergeschichtliche Entwicklung Deutschlands besser spiegele als das spätere Werk. „Auch Goethes persönliche Entwicklung tritt, da die Jugend Wilhelms viel breiter und unmittelbarer gegeben wird als in der späteren Form, hier deutlicher hervor, und die Darstellung hat unbedingt partienweise eine größere Frische. Doch begreift man bald, weshalb Goethe die erste Fassung nicht bestehen ließ: Wer vom ‚Werther‘ kam, hätte in diesem bequemen biographisch einsetzenden Roman einen gewaltigen Rückschritt und weder soviel Poesie wie in ‚Heinrich Stillings Jugend‘, noch soviel Leben wie in ‚Anton Reiser‘ gefunden. Deshalb schuf Goethe aus dem reinen Theaterroman ‚Wilhelm Meisters theatralische Sendung‘, so interessant er auch ist, das menschlich-bedeutungsvolle Kunstwerk ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘. Ungefähr kann man die Vorgänge in Goethes Seele aus den Niederschriften in den ‚Annalen‘ erraten.“ „Wilhelm Meister“ ist jetzt großstiliger Entwicklungsroman, er stellt nach Hebbels etwas scharfem Ausdruck dar, „wie das Nichts, von allem menschlichen Bewesen unterstützt, Form und Gehalt gewinnt“, stellt zwar auch noch eine wesentlich-ästhetische Erziehung dar, aber nun doch typisch, und insofern ist er auch Zeitroman, weil die ästhetische Erziehung eben nur im klassischen Zeitalter möglich war. Wir bewundern vor allem die plastische Kraft des Romans, die ganz wunderbare Situationen zuwege gebracht hat, und dann die trotz einiger „Verzahnungen“ großartige Komposition, wir lieben einige poesievolle Gestalten des Werkes, vor allem Mignon, und bedauern, daß doch gewisse Zeitelemente, vor allem die Geheimbundspielerei, einmal das Interesse an dem Werke in stärkerem Maße aufheben werden. Heute ist es noch nicht der Fall, der „Meister“ kann es noch immer mit seinen zahlreichen Nachfolgern, unter denen Immermanns „Epigonen“ und Kellers „Grüner Heinrich“ die bedeutendsten sind, aufnehmen. Was will z. B. Immermanns Fiammetta neben Mignon besagen? Man braucht nur deren schönes Lied „So laß mich scheinen, bis ich werde“ zu lesen, um sofort wieder aufs tiefste ergriffen zu sein. – Die „Wahlverwandtschaften“ sind ein ausgesprochener Problemroman,

der erste der deutschen Literatur. Man hat das Problem seither der Novelle zugewiesen, und dort tritt es ja ohne Zweifel schärfer und bedeutsamer hervor, aber Goethe hat immerhin gezeigt, daß sich seine Behandlung recht wohl mit Breite des Lebens und allgemeinem geistigen Gehalt verträgt. In manchem Betracht sind die „Wahlverwandtschaften“ Goethes modernstes Werk, eine Vergleichung mit Tolstois „Anna Karenina“ z. B. würde keineswegs weit hergeholt erscheinen und doch wohl die poetische Überlegenheit des deutschen Klassikers ergeben. Ottilie und auch Eduard sind vielleicht die „schwierigsten“ Charaktere, die der Meister je gestaltet hat, aber noch wunderbar gelungen. Der Goethesche Altersstil macht sich freilich in diesem Werke zuerst entschieden bemerkbar, und die Einfügung von allerlei Maximen als aus Ottiliens Tagebüchern wirkt sicherlich unkünstlerisch. Aber natürlich wollen die „Wahlverwandtschaften“ auch nicht wie ein moderner Roman verschlungen werden. – „Wilhelm Meisters Wanderjahre“ sind hier, wo das Vollebendige bei Goethe dargestellt wird, nur der in ihnen eingeflochtenen Novellen wegen zu erwähnen, so bedeutend auch ihr geistiger Gehalt – Goethe ahnte z. B. schon das Aufkommen des Sozialismus und nahm ihn in seiner Weise vorweg – sicherlich ist. Es unterliegt keinem Zweifel, daß Goethe auch der eigentliche Begründer der deutschen Novelle ist: Die „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“, „Die guten Weiber“ und die Stücke in den Wanderjahren „Die pilgernde Törrin“, „Das nußbraune Mädchen“, „Der Mann von fünfzig Jahren“, „Die neue Melusine“ vor allem, geben recht wohl eine zusammenhängende Entwicklung, an deren Ende dann der erste deutsche Novellenspezialist, Ludwig Tieck, ohne weiteres einsetzen kann. Keine eigentliche Novelle, sondern etwas wie eine symbolistische Prosadichtung ist das bloß „Novelle“ benannte Stück, dessen äußerst realistisch-plastisches Detail der höchsten Bewunderung wert erscheint.

An innerem Wert Goethes besten Dichtungen gleich steht seine Selbstbiographie „Aus meinem Leben, Wahrheit und Dichtung“.

Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet,
Aber wachsend umfaßt dieser am Ende die Welt.

„Goethe hat in seiner Biographie“, so lesen wir, „ein unerreichbares Meisterstück aufgestellt. Diese Fähigkeit, in die Wurzeln seines Daseins zurückzukriechen, sich auf jede Lebensstufe zurückzusetzen und jede ganz rein, für sich, abgesondert von allem, was folgt, zu empfinden und beim Leser zur Empfindung zu bringen, nebenbei die ganze jedesmalige Atmosphäre, wie sie das Kindes-, Knaben- oder Jünglingsalter abgezirkelt haben muß, anschau-

lich zu machen, dies alles ist noch nicht dagewesen. Was ist Rousseau dagegen? Bei Goethe die Wahrheit in ihrer edelsten Naivität, ganz unbekümmert um Wirkung und Eindruck, und eben deshalb die höchste Wirkung erreichend. Bei Rousseau Lüge, die sich selbst nicht mehr erkennt, so daß selbst da, wo er Wahres gibt, die Wahrheit einem neuen Lappen gleicht, womit ein alter zerrissener Schlauch geflickt wird.“ Das Urteil über Rousseau ist natürlich übertrieben hart, aber man könnte an den beiden bedeutendsten Selbstbiographien der Deutschen und Franzosen allerdings den Grundunterschied romanischen und germanischen Wesens deutlich machen. Der Franzose denkt immer: Wie repräsentiere ich mich?, wo der Deutsche einzig und allein darauf ausgeht, zu zeigen, wie er war. Daß der Dichter sich im einzelnen mannigfach geirrt hat, ist heute sattsam bekannt, aber er sprach ja auch von Wahrheit „und Dichtung“, und jedenfalls hat er die ganze Atmosphäre seines Werdens mit wunderbarer Treue zur Anschauung gebracht. – Unvergleichlich ist auch seine „Italienische Reise“ – ich möchte sagen, daß uns niemals jemand in einem Reisebuche des Glücks, das er in seiner Reise selber fand, in dem Maße teilhaftig gemacht hat wie hier Goethe, und niemals hat uns wohl auch einer mit „größeren“ Augen schauen lassen. Auch die „Kampagne in Frankreich“ und die „Belagerung von Mainz“ sind für die historisch-politische Erziehung der Deutschen bedeutsam und das „Rochusfest in Bingen“ als zum Teil humoristisch-heiter wenigstens erfreulich. Wo Goethe aber selber mit seiner Lebensdarstellung aufhört, da setzen die Briefwechsel und „Gespräche“ ein – zuletzt ist ja vor allem Eckermann auch ein Werk Goethes, und nicht sein schlechtestes.

So viel ist sicher, es liegt kein deutsches Leben in solcher Klarheit vor uns, wie das Goethes, und wir können uns, zumal wenn wir uns der Dunkelheit erinnern, die z. B. den Menschen Shakespeare umgibt, glücklich preisen, daß uns gerade das reichste deutsche Dichterleben, ja vielleicht, das reichste deutsche Leben überhaupt so zu tiefster Erkenntnis und reinsten Freude geschenkt worden ist. Ich gehöre nicht zu den Forschern, die den Dichter über dem Menschen vergessen, ich bin sogar der heute fast ketzerischen Ansicht, daß sich Goethes Meisterwerke von selber erklären, ja, daß wir auch aus ihnen unmittelbar den großen Menschen hinreichend erkennen können und nicht gerade gezwungen sind, die intimere Bekanntschaft des Frankfurter Doktors und der weimarischen Exzellenz zu machen. Aber gern getan habe ich das letztere auch. Wer in Weimar lebt, schrieb ich einmal, und tagtäglich die Pfade geht, die Goethe gegangen, die Stätten sieht, wo er gewohnt und gewohnt, der wird, falls er nur etwas geschichtlichen Sinn, das heißt Phantasie

und Pietät besitzt, nach und nach in ein näheres menschliches, geradezu persönliches Verhältnis zu dem Dichter gelangen. Mag er auch noch so entschieden ein Mensch der Gegenwart sein, eigene Gedanken hegen und eigene Träume pflegen, die Atmosphäre des „geweihten Ortes“ wirkt doch auf ihn, nicht mehr wie beim ersten Betreten „heilige Schauer“ erzeugend, mehr nur gewohnheitsmäßig, aber doch nachhaltig, nicht immer unmittelbar stark ergreifend, aber vielseitig intim anregend. Nicht leicht gehe ich an Goethes Haus vorbei, ohne, namentlich in der Dämmerung, einen Blick zu den Fenstern des Oberstockes hinaufzusenden und mir einzubilden, statt der weißen Büsten schaue der alte Herr selber auf den Frauenplan hernieder, und die „liebe lange Wiese“ an der Oberweimarer Chaussee wandere ich selten, ohne daß mir die ihr gewidmeten Verse in den Sinn kämen. Wer könnte gar Goethes Gartenhaus an einem schönen Sommerabend, wenn der Mond über den Bäumen des Parks heraufkommt, oder schneebedeckt bei Winterstille sehen und versuchte nicht, sich in die Zeit zurückzusetzen, wo hier ein Liebender seiner Geliebten liebend gedachte! Man braucht noch kein Goethe-Philologe zu sein und zu wissen, wo der Dichter an jedem Tage seines Lebens geweiht und was er getan hat, um die hehre Gestalt des größten Mannes, der Weimars Straßen je betreten, immer wieder in plastischer Lebendigkeit vor sich auftauchen zu sehen, ein Stück Vergangenheit mit ihm zu durchleben, mit ihm geistig zu verkehren, das eigene Leben hier und da gleichsam vor seinen Augen auszubreiten. – Gewiß, das ist stark persönlich empfunden, aber in irgendeiner Weise kann noch heute jeder in Deutschland mit Goethe leben; denn Deutschland ist in seinen Werken, wie das schon Tieck (1828) ausgesprochen hat. Wohl hat es seine Gefahr, im Schatten eines großen Mannes zu wachsen; der Deutsche besitzt die verhängnisvolle Neigung, auf Kosten der Gegenwart in der Vergangenheit zu leben, frische Lebenskeime seiner Zeit durch historischen Ballast zu erdrücken, und keinem anderen sind die regelmäßig wiederkehrenden Versuche, auf eigene Faust ein neues Leben anzufangen, nötiger als ihm. Doch aber ist die tiefwurzelnde Pietät für das Gewordene und Gewesene eine seiner schönsten und wertvollsten Charaktereigenschaften; die Sehnsucht, hinabzusteigen in die Vergangenheit und alles Große und Schöne aus ihr heraufzuholen, deckt sich doch auch wieder mit der sehr gesunden und richtigen Empfindung, daß die Erkenntnis des eigenen Volkstums, die Kenntnis seiner Geschichte, das zeitweilige Untergehen in den großen Männern der Vergangenheit gleichsam die Wirkung eines Stahlbades hat, dem Blut Eisen zusetzt, stark und bewußt macht für die Kämpfe des Tages. Freilich, die Toten sollen ihre Toten begraben; nur, was noch forttreiben, -wirken, -zeugen

kann, darf uns kümmern, nur die nicht abgestorbenen Wurzeln des ragenden Baumes, nur die älteren Äste, die noch frische Zweige ansetzen können. Kraft zeugt Kraft, lebendiger Geist macht lebendig, und zwar über Jahrhunderte hinweg. Noch lebt uns Luther – wie sollte uns Goethe schon gestorben sein! Er ist es auch nicht, ist immer noch der deutsche Dichter und Künstler, dessen Lebenswerk, trotz Richard Wagner, den ersten Anspruch darauf hat, von allen Deutschen gekannt zu sein, und im Notfall ganz allein imstande ist, ein Menschenleben mit dem edelsten und tiefsten Gehalt zu erfüllen; er ist auch trotz Hegel, Schopenhauer und Nietzsche, ja trotz Bismarck und Moltke die deutsche Persönlichkeit, die uns am ersten als geistiger Führer zur Gewinnung unseres eigenen Verhältnisses zu Welt, Leben und Menschen, als sittlicher Erzieher zur Arbeit, Lebensfreude, Gesinnungsernst und -milde dienen kann, der universale Vertreter der deutschen Natur und Kultur, durch den wir alle hindurch müssen. Nur Bismarck mag nach der Willensseite hin immerhin seine Ergänzung sein. Vor allem sollen wir uns doch des Dichters freuen, der wunderbaren Künstlerkraft, die in Goethe lebte, der göttlichen Vollendung seiner Hauptwerke, sollen stolz darauf sein, diesen Genius hervorgebracht zu haben, Goethe sozusagen unserem Nationalstolz einverleiben. Wenn man solch elendes Geschwätz liest, wie es beispielsweise der Amerikaner Emerson über Goethe zum besten gibt, dann erkennt man doch, wie weit uns Goethe selbst und manche Späteren ästhetisch gefördert haben, und fühlt sich veranlaßt, Goethe, den Dichter, den einzigen nach Shakespeare, den übrigen Völkern auch einmal stolz und schroff entgegenzuhalten, statt ihn immer nur als Vertreter der Weltliteratur zu beleuchten. An ihn und seinen „Faust“ denkend, rief einer seiner größten Nachfolger den fremden Nationen zu: „Ja, ja, so gut wie ihr können wir nichts machen, wir machen alles unendlich viel schlechter oder unendlich viel besser, und diesmal haben wir es unendlich viel besser gemacht.“

15. KAPITEL

JOHANN CHRISTOPH FRIEDRICH SCHILLER

Vom Beginne des 19. Jahrhunderts an ist Schiller der Lieblingsdichter der Deutschen gewesen und als unser Nationaldichter gepriesen worden; dann hat sich um die Mitte des Jahrhunderts gegen sein Drama eine heftige Opposition erhoben, und am Ende des Jahrhunderts haben ihn Nietzsche und der neueste Sturm und Drang nicht nur als Dichter, sondern selbst als Persönlichkeit zu den Toten geworfen, freilich nicht ohne heftigen Widerspruch zu fin-

den und ohne daß seine Stellung auf der deutschen Bühne scheinbar wesentlich erschüttert wäre. Darauf sind wieder begeisterte Lobredner Schillers aufgetreten, sehr törichte zum Teil. Ich für mein Teil glaube, daß es jetzt möglich geworden ist, über Schiller (wie über Lessing) das letzte Wort zu sprechen, seine Bedeutung für Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ein für allemal festzulegen. Unzweifelhaft, er lebt noch, obgleich er seinen Rang als Nationaldichter längst an Goethe hat abtreten müssen, aber für die ästhetisch Gebildeten ist er jetzt durchaus eine historische Persönlichkeit, und zwar eine, an deren Wesen und Schaffen man sich nicht mehr mit vollem Behagen hingeben kann, da die Anschauungen, die sie vertritt, zum Teil überwunden und gewisse Anforderungen, die man an die Poesie stellt und stellen muß, nicht erfüllt sind; für Volk und Jugend jedoch ist er als Erzieher noch unentbehrlich und in einem gewissen Stadium der Entwicklung nach wie vor der fortreißende große Dichter und Mensch; die Bühne muß einstweilen in Ermangelung eines vollständigen Ersatzes an ihm festhalten, die Entwicklung der Literatur aber ist über ihn hinaus gelangt, und er wird schwerlich je wieder von Einfluß auf sie werden, da der absolut „singuläre“ Charakter seiner Dichtung nicht gestattet, von ihm zu lernen – oder doch nur das, was man von jedem großen Dichter lernen kann.

Ja, gewiß, Schiller ist eine singuläre, eine absonderliche Erscheinung als Mensch wie als Dichter, und nur das ist merkwürdig, daß man ihn ein volles Jahrhundert lang für den deutschen Normalmenschen und Normalpoeten halten konnte. Dabei hatte ihn schon Goethe vollständig erkannt; sein Wort zu Eckermann: „Er war ein wunderlicher großer Mensch“ trifft genau das, was ich mit „singulär“ auszudrücken suchte: das nur einmal Vorhandene, Abnorme, deutscher Natur und deutscher Entwicklung bis zu einem gewissen Grad Widersprechende, aber doch auch wieder im höchsten Sinne Einzige. Auch fehlte es Schiller selber keineswegs an Selbsterkenntnis, nur daß er „das mißlungene, vielleicht große Vorhaben der Natur“ mit ihm außer (wie recht und billig) aus der „wahnsinnigen Methode seiner Erziehung und der Mißlaune des Schicksals“ auch aus eigener Schuld zu erklären suchte, da der Fehler doch unzweifelhaft in seiner ursprünglichen Begabung lag, der sicherlich nicht die „kühne Anlage der Kräfte“, wohl aber die prädestinierte Harmonie oder, wenn man will, die Naturhaftigkeit abging. Im besonderen über sein Drama haben wir von Schiller ein Selbstgeständnis (Brief an Körner vom 25. Februar 1789), das an Ehrlichkeit dem berühmten Lessingschen nichts nachgibt: „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Exzellenze darin gibt, eben weil es mein Eigen ist. Will ich

in das natürliche Drama einlenken, so fühl' ich die Superiorität, die er (Goethe) und viele andere Dichter aus der vorigen Zeit über mich haben, sehr lebhaft. Deswegen lasse ich mich aber nicht abschrecken; denn eben, je mehr ich empfinde, wie viele und welche Talente oder Erfordernisse mir fehlen, so überzeuge ich mich desto lebhafter von der Realität und Stärke desjenigen Talents, welches, jenes Mangels ungeachtet, mich so weit gebracht hat, als ich schon bin. Denn ohne ein großes Talent von der einen Seite hätte ich einen so großen Mangel von der anderen nicht so weit bedecken können, als geschehen ist, und es überhaupt nicht so weit bringen können, um auf Köpfe zu wirken.“ Das war überhaupt Schillers Weise, sich die Gattungen, natürliche dichterische Mängel durch glänzende, oft nicht eigentlich dichterische Vorzüge bewußt verdeckend, nach seinem Talente zu bilden; genau so hat er es in der Lyrik gemacht, ja, er hat sogar die Ästhetik nach seinem eigensten persönlichen Bedürfnisse zurechtgeschnitten und den sentimentalischen Dichter (im Gegensatz zum naiven) erfunden, der im Grunde keiner ist. Auch das hat Goethe schon gewußt: „Als ob die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus welchem sie gleichsam hervorwächst, nur irgend bestehen könnte!“

Doch ist es unrecht, auf Schillers Mängel und Schwächen aufmerksam zu machen, ehe seine Vorzüge ins Licht gestellt sind, es ist unrecht, seine Stellung in Gegenwart und Zukunft zu beleuchten, ehe seine geradezu unermeßliche Bedeutung für das deutsche Volk im verflossenen Jahrhundert geschildert und erklärt ist. Nur der Umstand, daß auch der falsche Idealismus und die sich hinter ihm versteckende Unfähigkeit noch in unseren Tagen sich mit Vorliebe an Schiller zu hängen pflegen, und weiter der, daß die deutsche Literaturgeschichte mehr als über irgendeinen anderen Dichter über ihn in Phrasen spricht, entschuldigt mein Verfahren. Ein wunderlicher großer Mensch, aber doch ein großer Mensch! Kein Genie, das als Gipfel seines Volkstums erscheint, aber ein so mächtiges, eigenartiges Talent, daß bei ihm die Wirkung des Genies zunächst fast immer erreicht scheint, ja, ein ganzes Volk geradezu einem Zauber erliegt, und noch dazu ein Volk, das seine großen Dichter sonst in der Regel mindestens ein Menschenalter verkennt! Wahrlich, das Phänomen Schiller verdient alle Aufmerksamkeit, und gar zu leicht darf man sich seine Erklärung nicht machen. Wir wollen der Entwicklung des Dichters folgen, dabei werden sich nicht alle, aber doch die meisten Rätsel lösen.

Vieles erklärt man heute gern aus der Erbschaft des Blutes, und da ist es nun freilich seltsam, daß Schiller seiner dichterischen Artung nach unter seinen Landsleuten, den Schwaben, ziemlich allein steht. Er ist der einzige bedeutende Dramatiker seines Stammes, und wenn ich auch an ein Gesetz des Kontrastes

glaube, das zum Typus den Gegentypus, also zum lyrischen Gefühlsmenschen den dramatischen Willensmenschen gebieterisch verlangt, so finde ich doch die Dramatik Schillers der schwäbischen Lyrik nicht entsprechend, finde, hier in Übereinstimmung mit zahlreichen anderen Beurteilern, etwas Undeutsches, ja Ungermanisches in ihr. Das hat denn auch die Annahme eines keltischen Blutzusatzes in Schiller veranlaßt – und da keltisches Blut in Süddeutschland schon von alter Zeit her nicht eben selten ist, die Schiller, meist Weinbauer und Bäcker, auch aus dem Remstal bei Lorch, wo einst römisch-keltische Siedlungen waren, stammen, so ist die Annahme wenigstens nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. Allerdings hatte Schiller auch eine fränkische Blutzumischung, und schwäbisch-fränkisch und germanisch sind in dem Dichter, wie sein Biograph Weltrich will, jedenfalls die Macht seines Ideenlebens, seine Hingabe an idealistische Seelenstimmung, die Hoheit und Strenge seines ethischen Willens, obwohl die leidenschaftlich rationalistische Gesamteinrichtung seines Geistes auch hier Bedenken erregt und Schiller den Voltaire und Rousseau unbedingt näherstellt als den Herder und Goethe. Doch wir wollen den Boden der Hypothese verlassen. Daß die Erziehung in der Karlschule für Schiller kein Glück war, dürfte ohne weiteres zuzugeben sein: die gewisse „Naturlosigkeit“ seiner Anlage wurde in der militärischen Dressuranstalt noch verstärkt, statt, soweit es möglich war, ausgeglichen, und seinem leidenschaftlichen Temperament, seiner Gefühlreizbarkeit und heftigen Freiheitsliebe verlich der stetig wirkende Zwang nach und nach den Charakter einer bestimmten Verzerrung. Auch Weltrich spricht von gewaltsamen Störungen des seelischen Lebens und führt das Ungesunde, Ungeklärte, Disharmonische, Forcierte in Schillers junglichem Wesen auf die Karlsakademie zurück, wenn er diese als Bildungsanstalt auch nicht unterschätzt wissen will. Bei der Darstellung der literarischen Entwicklung Schillers vermißt man in der Regel den genaueren Nachweis des Einflusses der französischen Literatur; er kann nicht so gering gewesen sein – der württembergische Hof war ja doch französisiert – und hat ohne Zweifel als starker Jugendeindruck immer fortgedauert. Von deutschen Dichtern sind zuerst Klopstock und Haller, später die Stürmer und Dränger, vor allem Leisewitz und Klinger, Schubart und Bürger, Schillers Lieblingslektüre gewesen; auch Shakespeare hat er früh kennengelernt und sehr bezeichnenderweise zunächst mit Empörung über seine „Kälte und Unempfindlichkeit“ gelesen. Man darf wohl überhaupt sagen, daß der große Brite auf Schiller im tiefsten Kerne sehr wenig Einfluß gehabt hat. Dagegen sind Plutarch und Rousseau die beiden Schriftsteller, denen er das meiste verdankt, jenem seine Begeisterung für die Geschichte

und ihre großen Männer, diesem das politische Pathos, das das Charakteristikum seiner ersten Dramen ist. Er hatte schon zwei dramatische Versuche hinter sich („Der Student von Nassau“ und „Cosmus von Medici“), als er durch eine Schubartische Erzählung auf den Räuberstoff verfiel, in den er dann die ganze wildleidenschaftliche Gärung seiner Jugend, seinen Tyrannenhaß und sein Weltverbesserungsfeuer ausströmte – ein Werk entstand, das sicherlich das ungeheuerlichste unserer ganzen dramatischen Literatur, aber trotz alledem ein gewaltiger Wurf ist. Es ist hier überflüssig, die Vorzüge und Schwächen der „Räuber“ gegeneinander abzuwägen; selbst vor Otto Ludwig, dem strengsten Kritiker der Schillerschen Dramatik, hat das Jugenddrama Gnade gefunden: „Das ist eine wirkliche Leidenschafts- und Reue-, eine Gewissenstragödie, auch Charaktertragödie“, ruft er aus, „wenn auch die Charaktere übertrieben, die Motive schwach, und daher das Ganze abenteuerlich erscheint . . . Ich halte die ‚Räuber‘ den Problemen und der Komposition, also den Hauptsachen nach, für die Tragödie von Schiller, die dem Ideale der Tragödie am nächsten kommt.“ Das ist durchaus richtig, es ist mehr echt tragischer Geist in den „Räubern“ als in irgendeinem anderen Drama Schillers, und selbst die wilde Theatralik dieses Werkes erträgt man, da sie sich eben mit Naturgewalt Bahn bricht; im einzelnen dann ist oft eine wahrhaft ergreifende Größe (das „So stirbt ein Held!“) neben entsetzlichster Unnatur. Ja, die kühne Anlage der Kräfte Schillers tritt aus diesem Werke überwältigend hervor, und man begreift, wie es ein ganzes Volk erregen und den sofortigen Ausspruch eines Kritikers: „Haben wir je einen deutschen Shakespeare zu erwarten, so ist es dieser“ hervorrufen konnte. Aber solche explosive Jugendwerke tragen das Verhängnis in sich, daß sie nicht zu übertreffen sind – in gewissem Betracht sind die „Räuber“ und ihr ungeheurer Erfolg dafür verantwortlich zu machen, daß Schiller mehr, als für den Dramatiker und Tragiker gut war, Theatraliker geblieben ist, wenn auch seine natürliche Anlage hier zuletzt das Entscheidende ist.

Schiller war Regimentsarzt in Stuttgart (ein gut Teil des Zynismus in den „Räubern“ mag man gern auf seinen Beruf zurückführen), als ihn sein Erstlingsdrama zum berühmten Manne machte. Wir haben Schilderungen dieser seiner Stuttgarter Zeit, die auch sein Leben als im Sturm und Drange befindlich zeigen, und selbst wenn diese Schilderungen, wie man neuerdings annimmt, übertreiben sollten, so bleiben doch die Gedichte der „Anthologie auf das Jahr 1782“ als Zeugnis, daß sein Empfindungsleben vom Grund auf aufgewühlt und überreizt war. Irgendwie erfreulicher Natur ist die ganze Jugendlyrik Schillers nicht, und zumal die Lauragedichte mit ihrer Mischung aus

überhitzter Sinnlichkeit und übersinnlichen kosmischen Phantasien, ihrem Taumel und Schwulst können uns heute nur noch als Eruptionen eines merkwürdigen Individuums oder als Vorwegnahme des üblen Expressionismus interessieren. Schiller, können wir hier gleich ein für allemal sagen, war kein eigentlicher Lyriker; wo er sich einmal von der kraftgenialischen Manier frei macht, da verfällt er ins Triviale. Aber die Größe seines Geistes blitzt gelegentlich auch in der Anthologie auf, so in der „Größe der Welt“ und „Gruppe aus dem Tartarus“, und das eine oder das andere Gedicht, wie „Die Schlacht“, erhält wohl dramatischen Gang. Die „Größe der Welt“ möge hier stehen:

Die der schaffende Geist einst aus dem Chaos schlug,
 Durch die schwebende Welt flieg' ich des Windes Flug,
 Bis am Strande
 Ihrer Wogen ich lande,
 Anker werf', wo kein Hauch mehr weht
 Und der Markstein der Schöpfung steht.

Sterne sah ich bereits jugendlich auferstehn,
 Tausendjährigen Gangs durch Firmament zu gehn,
 Sah sie spielen
 Nach den lockenden Zielen;
 Irrend suchte mein Blick umher,
 Sah die Räume schon – sternener.

Anzufeuern den Flug weiter zum Reich des Nichts,
 Steur' ich mutiger fort, nehme den Flug des Lichts,
 Neblich trüber
 Himmel an mir vorüber,
 Weltsysteme, Fluten im Bach,
 Strudeln dem Sonnenwandler nach.

Sieh, den einsamen Pfad wandelt ein Pilger mir
 Rasch entgegen – „Halt an! Waller, was suchst du hier?“
 „Zum Gestade
 Seiner Welt meine Pfade!
 Segle hin, wo kein Hauch mehr weht
 Und der Markstein der Schöpfung steht.“

„Steh, du segelst umsonst – vor dir Unendlichkeit!“
 „Steh, du segelst umsonst – Pilger, auch hinter mir! –
 Senke nieder,
 Adlergedank', dein Gefieder!
 Kühne Seglerin, Phantasie,
 Wirf ein mutloses Anker hier.“

Eine Art volkstümlicher Berühmtheit hat das große Gedicht „Die Kindesmörderin“ erlangt, freilich nur die Berühmtheit des nervenerregenden Schauerstückes. Als die Stuttgarter Verhältnisse Schillers immer verworrener wurden und Herzog Karl Eugen ihm nun gar noch die dramatische Produktion verbot, da erfolgte die berühmte Flucht. Mit ihr beginnt der große Läuterungsprozeß des jungen Dichters, der sich freilich, zum Teil unter Not und Entbehrung, über Jahre hinzieht, aber aus dem stürmischen Jüngling zuletzt doch einen festen, dem Leben gewachsenen Mann schafft.

Die beiden nächsten dramatischen Werke Schillers, „Fiesco“ und „Kabale und Liebe“, das erstere noch in Stuttgart, das letztere größtenteils auf dem Gute Bauerbach der Frau von Wolzogen entstanden, sind noch Sturm- und Drang-Dramen. „Fiesco“ ist das erste wirkliche Geschichtsdrama Schillers und hat unbedingt großen Stil, auch theatralisch bemerkenswerte Vorzüge. Es ist im ganzen „bewußter“ als die „Räuber“ und tragisch weit schwächer, aber in der Charakteristik und an Stimmungsgewalt kann es sich mit diesen wohl messen. Das muß auch von „Kabale und Liebe“ gesagt werden, dem ersten und einzigen bürgerlichen Trauerspiel Schillers, das heute, genau wie Lessings darauf von starkem Einfluß gewesene „Emilia Galotti“, wie ein historisches Drama wirkt. Wäre es nur in der Motivierung besser! Aber die ist ja überhaupt Schillers schwache Seite, er verließ sich eben darauf, daß das Theaterpublikum nach ihr nicht frage, sondern stets im Banne des Augenblicks stehe, und so war, wenn auch nicht geradezu der Effekt, doch die starke Situation sein immerwährendes Bestreben. Anlagestück durch und durch, ist „Kabale und Liebe“ die kühnste Leistung Schillers, und es enthält auch seinen besten realistischen Charakter, den Musikus Miller, der aus dem bürgerlichen Drama seitdem kaum wieder verschwunden ist. Man hat aus ihm im allgemeinen eine starke realistische Anlage Schillers nachweisen wollen, und es ist ja gewiß richtig, daß in den Jugenddramen des Dichters noch sonst dem Leben und der Wirklichkeit entstammende Züge stecken, aber doch ist Schillers frühere Dichtweise nie die realistische, sondern immer die naturalistische (im alten Sinne des Wortes) gewesen: Er nahm wahllos aus Leben und Büchern, was er brauchen konnte, und umgoß es mit dem Glutstrom seiner doch zuletzt Bühnenwirkungen vor Augen habenden Phantasie. Man wird nicht bestreiten können, daß Schillers Jugenddramatik aus dem Leben geboren ist, aber das ist sie wesentlich doch nur in ihren Tendenzen, nicht als Dichtung an und für sich. Bei Schiller erhöht sich nicht, wie bei Goethe, ein Stück Leben zur Kunst, er schleudert vielmehr ein Phantasieprodukt mit der Tendenz entstammender gleichsam vulkanischer Gewalt ins Leben hinein.

Der Charakter seiner Dichtung ist durchaus subjektiv und bleibt das im Grunde auch bis zuletzt, obgleich Schiller die objektive Darstellung als *Kunstmittel* später schätzen lernt.

In Mannheim, wo er als Theaterdichter und beginnender Herausgeber der „Thalia“ lebte, ist Schiller dann die Erkenntnis gekommen, daß es auf den Wegen der Sturm-und-Drang-Dramatik nicht weitergehe. Wir haben sein Geständnis an Körner von dem „mißlungenen (vielleicht großen) Vorhaben der Natur“ schon kennengelernt, wir müssen jetzt auch seinen „herkulischen“ Entschluß, „die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchsten Ziele von vorn zu beginnen“, gebührend hervorheben – wahrlich, wenn einer, so hat er ihn gehalten, die gewaltige Entwicklung nicht bloß zum Beherrscher der tiefsten und reichsten Bildung der Zeit, sondern auch zum freien und sittlichen Individuum, ist fast ohne jedes Straucheln erfolgt. Eine langdauernde Periode des Studiums setzt in Leipzig und Dresden ein, wohin der Dichter auf Einladung Körners übersiedelt war – namentlich Rudolf von Gottschall ist der Anschauung, daß die intime Beschäftigung mit der Wissenschaft, durch Körner verschuldet, Schillers Talent und Produktion in hohem Grade geschadet habe. „Schillers Genie war danach angetan“, schreibt er, „wenn es seiner eigenen Entwicklung überlassen blieb, selbst seine Schlacken abzustoßen und den feurigen Kern, den seine ersten Dramen zeigten, ohne Einbuße der inneren Glut zu größerer Reinheit zu gestalten. Durch seinen Eintritt in die Kreise einer reichen, vielseitigen Bildung, die ihn verlockend in die Propyläen der bisher fremden Wissenschaft führte, mußte er irre werden, an seinem Schaffen und an seinem Berufe. Das Theater, dem er vorher mit leidenschaftlichem Eifer sich hingeeben hatte, wurde ihm in die Ferne gerückt; er dachte bei seinem ‚Carlos‘ kaum noch an die Bühne. Eine Einladung von Schröder, als Dramaturg nach Hamburg überzusiedeln, die er noch ein Jahr vorher mit Jubel begrüßt hätte, lehnte er ab. Die Masse der neuen auf ihn einwirkenden Eindrücke lähmten seine Schöpferkraft, und so mag man es sich erklären, daß er in dem sorgenfreiesten [?] Jahre seines Lebens außer einigen Szenen des ‚Don Carlos‘ nichts von Bedeutung geschaffen hat . . . Während es dem Dichter sehr oft an ‚Laune und Wärme‘ fehlte, am ‚Don Carlos‘ zu arbeiten und er in manchen Wochen ‚kaum eine Seite‘ schrieb, zogen ihn philosophische Schriften wie diejenige Thomas Abbts ‚Vom Verdienst‘ mächtig an, noch mächtiger aber historische Werke. ‚Täglich wird mir die Geschichte teurer‘, ruft er aus, nachdem er eine Schrift über den Dreißigjährigen Krieg gelesen hat, und er bedauert, daß er nicht zehn Jahre hintereinander nur Geschichte studiert hat . . . Doch dieser verspätete Bildungs-

drang, das Streben nach ungemessener Aneignung wissenschaftlicher Ergebnisse, fiel wie ein Nachtfrost auf die junge Saat seines dichterischen Schaffens. Wohl muß solche wachsende Bildung dies Schaffen begleiten, wenn die Dichtwerke das Siegel geistiger Größe tragen sollen; doch wenn sie mit der Plötzlichkeit neuer Eindrücke den Dichter in die Schule zurückweist, dann verkümmert sie seinen dichterischen Schwung und die schöne Selbstgewißheit unmittelbarer Begeisterung.“ – Ich habe „ausgiebig“ zitiert, zunächst, weil hier ein ganz gefährliches Mißverständnis dichterischen Wesens steckt, und dann, weil es sich hier um das wichtigste Stadium der Schillerschen Entwicklung handelt. Man könnte ja ganz einfach sagen, Schiller mußte seine eigenen geistigen Bedürfnisse doch immer noch ein bißchen besser kennen als Rudolf von Gottschall, und so „ungebildet“ war er denn doch auch nicht mehr, daß ihn ein übermächtiger Eindruck der Wissenschaft einfach in die Schule zurückweisen konnte. Aber man kann viel gründlicher vorgehen. Zunächst haben wir da das unbestreitbare Hebbelsche Wort, daß der Dichter gar nichts Wichtigeres zu tun habe, als sich des ganzen Gehalts der Welt und seiner Zeit – und der steckt ja wohl doch in der Wissenschaft – nach Kräften zu bemächtigen; denn dieser ist es ja, dem er eine neue Form aufdrücken, den er aus sich lebensvoll wiedergebären soll. In diesem Fall war nun auch Schiller, er mußte positiv werden; denn seine bisherigen Dramen waren eben reine Anklagestücke oder, wie Gervinus geradezu sagt, Satiren. Jetzt beim „Don Carlos“ sah er ein, daß es so wie bisher nicht weiterginge, daß der Sturm und Drang und die Auflehnung gegen das Bestehende wohl zwei oder drei Stücke tragen könnte, aber nicht mehr. Er mußte eine beschränkte Persönlichkeit gewesen sein, wenn er dies nicht eingesehen hätte – die „schöne Selbstgewißheit unmittelbarer Begeisterung“ ist eine Phrase, die man sehr boshaft umschreiben könnte –; das war er aber nicht, und so ging er daran, sich des Gehalts der Welt und der Zeit zu bemächtigen und wandte sich, der Art seines Talentes entsprechend, der Geschichte und der Philosophie zu. Dadurch kam in den „Don Carlos“ ein Bruch, aber doch auch ein höherer Gehalt, und das spätere Drama Schillers wurde „klassisch“ oder, wenn man will, „klassizistisch“. Ich gebe zu, daß die ersten Dramen Schillers einheitlicher und fortreißender (wenn auch nicht, wie ich schon nachgewiesen habe, realistischer) sind als die späteren, aber dieses Einheitliche und Fortreißende beruht zu einem guten Teil auf Forcierung, und es ist übrigens eine alte Wahrheit, daß auch der Dichter auf das eine verzichten muß, wenn er das andere haben will. Hätte Schiller im Sturm-und-Drang-Stil weiter zu schaffen versucht, so wäre er – das beweist die Entwicklung aller Bühnentalente – mit dem vierten oder fünften Stück

zum reinen Theatralismus gelangt, hätte das erzwingen wollen, was ihm in den ersten Stücken die Kraft der stürmischen Jugend verliehen hatte, und wäre hohl und maniert geworden. Dafür war er zu groß. Aber zum hohen Charakterdrama etwa im Shakespeareschen Stil konnte er doch nicht empor, dafür fehlte ihm etwas – und so schuf er sich *sein* Drama, kultivierte erst seine Persönlichkeit und bemächtigte sich des Gehalts der Zeit, um die kühne Satire der Jugendstücke durch etwas Positives ersetzen zu können. Seinen dichterischen Schwung aber, da täuscht sich Gottschall, hatte er inzwischen keineswegs verloren, auch war er das große Bühnentalent geliebt.

Der „Don Carlos“, das Übergangsdrama Schillers, wäre, nach der ursprünglichen Intention ausgeführt, etwa ein Seitenstück zum „Fiesco“ geworden, durch und durch theatralisch wie dieser. Nun verschob sich das Ganze, indem Posa statt des Titelhelden in den Vordergrund trat, und was das Werk an straffer Haltung verlor, gewann es nach der Ideenseite. Sicherlich, es ist dem historischen Kopfe unmöglich, sich einen Posa vor Philipp II. zu denken, dennoch packt diese große unhistorische Antithese immer wieder, und das „Sire, geben Sie Gedankenfreiheit“ wird fortklingen, solange es noch eine begeisterungsfähige Jugend gibt. So sicher auch die Charaktere im ganzen mißlungen sind, das historische Milieu des „Don Carlos“ ist sehr eindrucksvoll und geschichtlich treuer als das der späteren Dramen Schillers. Mit diesem Stück nimmt die eigentlich politische Wirksamkeit Schillers ihr Ende – zwischen ihm und dem „Wallenstein“ liegt die Französische Revolution, der Schiller ja eigentlich hätte zujubeln müssen, wenn er noch der alte gewesen wäre, der er aber, inzwischen mit einer adeligen Dame verheiratet und Professor in Jena geworden, doch bald, obwohl er französischer Ehrenbürger wurde, ziemlich skeptisch gegenüberstand. Wir wollen nach Weltrich wiederholen, daß die „Räuber“ eine Proklamation der individuellen Freiheit, der Menschenrechte sind, „Fiesco“ eine Verherrlichung des republikanischen Gedankens, „Kabale und Liebe“ ein Protest gegen die von den Fürstenhöfen ausgehende Korruption und gegen die Knechtung des bürgerlichen Standes, „Don Carlos“ ein Protest der unterdrückten Völker gegen monarchistischen und kirchlichen Despotismus ist, und mit demselben Autor die Auffassung dieser Dramen als sozialpolitischer Taten, geschichtlicher Großtaten gelten lassen – in mancher Beziehung ist auch noch der unvollendete großangelegte Roman „Der Geisterseher“, der, um es mit einem Schlagwort zu sagen, den römischen Priestertrug darstellt, diesen Werken hinzuzurechnen – es ist gar kein Zweifel, daß Schiller auf die Weltanschauung des deutschen Liberalismus, wenn sie auch erst nach den Freiheitskriegen hervortrat, einen

ungeheuren Einfluß geübt hat. Andererseits jedoch soll sich die Demokratie hüten, Schiller ohne weiteres als einen der ihrigen in Anspruch zu nehmen: Schillers weitere Entwicklung führt zu einem Freiheitsideal, das dem demokratischen so ziemlich entgegengesetzt ist, man vergleiche nur den Schluß der „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“: „Hier also, in dem Reich des ästhetischen Scheins, wird das Ideal der Gleichheit erfüllt, welches der Schwärmer so gern auch dem Wesen nach realisiert sehen möchte; und wenn es wahr ist, daß der schöne Ton in der Nähe des Thrones am frühesten und am vollkommensten reift, so müßte man auch hier die gütige Schickung erkennen, die den Menschen oft nur deswegen in der Wirklichkeit einzuschränken scheint, um ihn in eine idealische Welt zu treiben. – Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfnis nach existiert er in jeder feingestimmten Seele; der Tat nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigene schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltesten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht und weder nötig hat, fremde Freiheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuerwerfen, um Anmut zu zeigen.“ Bis zu einem gewissen Grade ist Schiller auch später noch politischer Dichter geblieben; die dichterische Art, die er repräsentiert, ist überhaupt die des Dichterpolitikers dem Gehalte, wie die des Dichterredners der Form nach. Aber er wird eben immer mehr Kulturpolitiker, und für die Persönlichkeit Schillers hat Goethe wohl den richtigen Ausdruck gefunden, indem er sagte, daß jener ein viel größerer Aristokrat gewesen sei als er selber. Es ist in der Tat höchst merkwürdig, wie schnell der Sohn des Volkes und Freiheitsschwärmer sich nach seiner Verheiratung auf den Höhen der Menschheit zurechtfindet, und der boshafte Mensch, der da meinte, er hätte lieber Goethes Bedienter sein mögen als Schillers Freund, trifft wenigstens insoweit das Rechte, als er die harte Kehrseite des Schillerschen Idealismus, die Ablehnung des Satzes vom Leben und Lebenlassen, instinktiv herausspürt. Das alles tut der Größe der Schillerschen Persönlichkeit freilich keinen Abbruch.

Der Dichter hatte sich nach der Veröffentlichung des „Don Carlos“ nun also wirklich tief in die Geschichte und Philosophie versenkt, und ein Jahrzehnt lang erscheinen von ihm jetzt nur Geschichtswerke, ästhetische Abhandlungen, philosophische Gedichte, endlich Spruchdichtungen (Epigramme) und Balladen, kein größeres poetisches Werk. Über die Geschichtswerke mag das kurze Urteil, daß sie nur durch ihre Darstellung etwas bedeuten, genügen;

Schillers ästhetische Schriften sind außerordentlich wertvoll, aber man soll sich hüten, ihnen, wie zum Teil denen Lessings, kanonische Geltung zu verleihen – immer muß man sich gegenwärtig halten, daß da eine durch und durch subjektive Persönlichkeit sich ihr privates ästhetisches System konstruiert. Der Fall liegt genau wie bei Richard Wagner, der auch nie und nimmer die Würde eines ästhetischen Gesetzgebers erlangen wird, dessen großartigen Theorienbau man aber gewiß bewundern darf. Am raschesten klar wird man über den Ästhetiker Schiller (dessen an Kant anschließende begriffliche Arbeit übrigens nicht unterschätzt werden soll), wenn man seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung studiert: es ist ein rein künstliches Gebäude und läßt, auch bei den eingeflochtenen Urteilen, den hier notwendigen wirklich historischen Sinn stark vermissen. Der sentimentalische Dichter, den Schiller dem naiven gegenüberstellt, ist zuletzt der, dem die wahre Gestaltungskraft fehlt, und der diesen Mangel durch allerlei Surrogate ersetzen möchte. Sentimentalisch kann höchstens die Lyrik sein, die der Gestalten nicht bedarf, aber keine andere Gattung der Poesie; auch satirische und elegische Dichtung (ich weiß natürlich, daß Schiller da nicht an die engen sogenannten Gattungen denkt) können nur durch Gestaltung lebensvoll werden. Immerhin eröffnete die Schillersche Betrachtung weite und fruchtbare Perspektiven (etwa so wie dies Nietzsche durch Einführung der Begriffe dionysisch und apollinisch getan), aber die praktische Ästhetik tut gut, sich ihr fernzuhalten. – Daß Schiller kein eigentlicher Lyriker war, wurde bereits gesagt, und so sind auch die schwärmerischen und resignierenden Stücke seiner mittleren Periode wie das berühmte Lied „An die Freude“ und seine großen philosophischen und philosophierenden Gedichte von den „Göttern Griechenlands“ und den „Künstlern“ bis zu den „Idealen“ und dem berühmtesten von allen „Das Ideal und das Leben“ künstliche Produkte, „Treibhauspflanzen“, wie der junge Hebbel meinte, „die es bei gekünstelter Farbe doch nie zu Geruch und Geschmack bringen“. Allein die große Persönlichkeit Schillers und die prachtvolle Form, die er zunächst von Bürger übernahm, dann aber noch weiter ausbildete, gibt auch diesen Gedichten jedenfalls ihre Bedeutung. Am besten gelang Schiller einiges gedrängt Pathetische, wie die „Dithyrambe“ und das betrachtende Gedicht in Distichen: Nicht bloß der große „Spaziergang“, auch viele kleinere Stücke, wie beispielsweise die „Nänie“ und „Der Tanz“, sind unvergleichlich, und selbst das Einzeldistichon ist bei Schiller glücklicher als bei den meisten anderen deutschen Dichtern. Die „Nänie“ möge hier stehen:

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
 Nicht die eierne Brust rührt es des stygischen Zeus.
 Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
 Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.
 Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
 Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
 Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
 Wann er, am skäischen Thor fallend, sein Schicksal erfüllt.
 Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
 Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
 Siehe, da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
 Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
 Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
 Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Wo er sich Goethe annähern wollte, wie in der „Begegnung“, dem „Geheimnis“, der „Erwartung“, blieb doch das Letzte und Beste aus, seine strophischen Reflexionsgedichte überschlagen sich gelegentlich, die elegischen werden geradezu sentimental. Aber als Balladendichter erwarb Schiller mit Recht hohen Ruhm: Nicht, daß seine Balladen wirkliche Balladen wären, es sind meist kunstvoll angelegte und ziemlich breit durchgeführte kleinere erzählende Dichtungen, aber als solche unbedingt von starker Wirkung; der „Taucher“ beispielsweise wird immer die Geltung eines Prachtstücks behalten, ebenso „Die Kraniche des Ibykus“; „Cassandra“ und „Hero und Leander“ werden immer ergreifen, und die mehr historischen Stücke aus Altertum und Mittelalter „Der Ring des Polykrates“, „Die Bürgschaft“, „Der Kampf mit dem Drachen“, „Der Gang nach dem Eisenhammer“, „Der Graf von Habsburg“, auch noch „Der Handschuh“, durch ihre Gegenständlichkeit allezeit fesseln. Noch höher als diese Balladen stehen für mich einige dithyrambische, das „Siegesfest“, das „Eleusische Fest“, diese auch lyrischen Schwunges voll, das Höchste, was Schiller an Lyrikverwandtem gelungen. Bei dem „Lied von der Glocke“ muß man doch etwas an den populären Zweck denken, wenn man es recht würdigen soll – daß die romantischen Weiber darüber lachten, erklärt sich natürlich aus dem Mangel an naiver Poesie.

Endlich trieb es Schiller doch wieder zum Drama, mit dem „Wallenstein“ beginnt seine klassische Epoche, und auf diese paßt vornehmlich sein oben angeführtes Selbstgeständnis, obwohl es früher liegt. Ich will jetzt den erschöpfenden Hebbelschen Kommentar dazu anführen: „Es ist vollkommen richtig, daß Schiller sich nach der Beschaffenheit seines Talents ein ganz apartes Drama gebildet und nur dadurch seine außerordentlichen Wirkungen hervorgebracht hat. Den dramatischen Dichter macht vor allem, wenigstens

in der modernen Welt, die Kunst zu individualisieren, d. h. auf jedem Punkt der Darstellung Allgemeines und Besonderes so ineinander zu mischen, daß eins das andere niemals ganz verdeckt, daß das nackte Gesetz, dem alles Lebendige gehorcht, der Faden, der durch alle Erscheinungen hindurchläuft, niemals nackt zum Vorschein kommt und niemals, selbst in den abnormsten Verzerrungen nicht, völlig vermißt wird. Von dieser Kunst besaß Schiller nun allerdings zu wenig, und wenn seine Figuren zwischen den mit Notwendigkeit im Basreliefstil gehaltenen Charakteren der Alten und den markigen, bis in die letzte Faser selbständig gewordenen Gestalten der Neueren in der Mitte stehen, so war das keineswegs Absicht, ging keineswegs, wie man glauben könnte, aus einem etwa in höheren Prinzipien begründeten Vermittlungsversuch hervor, sondern war die einfache Folge eines inneren Mangels. Aber eben weil Schiller den Mangel genau kannte, weil er wußte, daß er im „natürlichen“ Drama die Rivalen zu scheuen hatte, gereichte er ihm nicht zum Verderben; denn nun steckte er sich die Sphäre so ab, daß derselbe, wenn auch nicht ganz und gar unbemerkt bleiben, so doch durch den Ersatz, den er dafür bot, hinreichend aufgewogen erscheinen konnte. Er floh zunächst aus der realen Welt in die ideale, aus der Welt der Verworrenheit und des Zickzacks in die der vorherbestimmten Harmonie und der reinen Kreislinie, und richtete sich dann der Welt gemäß auch die Menschen zu, mit welchen er sie bevölkerte. Das wurde ihm ohne Widerrede, ja, mit Jauchzen und Jubeln, gestattet, und nun hatte er schon gewonnen, nun brauchte er von der Individualisierungskunst nicht mehr, als ihm zu Gebote stand; der blaue Hintergrund seiner idealen Welt, mit den wenigen Wölkchen, die er zuließ, war leicht gemalt, und ebenso leicht waren die durchaus noblen Helden und Heldinnen mit ihrem einseitigen, sich nie verirrenden Pathos hingestellt, die sich in ihr bewegten. Zwar verlor sein Drama eben dadurch auch bis auf einen unberechenbaren Grad an Energie und wurde schwächlich, denn an der eigentlichen Aufgabe der dramatischen Kunst schlich es sich doch vorbei. Diese besteht nämlich nicht darin, eine ideale Welt in die reale als ein Bild hineinzuhängen und das Bild mit bengalischen Flammen zu beleuchten, sondern darin, diese ideale aus der realen selbst hervorzuarbeiten, und es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, daß es leichter sein muß, die letztere zum Rahmen zu erniedrigen, als zum Gemälde zu erhöhen. In dem einen Fall braucht man nur Tabula rasa zu machen, in dem zweiten soll man einfach den Standpunkt so zu nehmen wissen, daß alle Widersprüche sich von selbst und ohne Zutat eines fremden Mittelgliedes in Harmonie auflösen, und sicher läßt sich ein blatternarbiges Gesicht schneller schminken, als an einen Ort stellen, wo es in seiner natürlichen Be-

schaffenheit mit zur Schönheit beiträgt, weil es in einer von einem höheren Gesichtskreis aus gezogenen Linie nur noch einen Punkt neben anderen Punkten bildet. Schiller hat seiner ganzen Anlage nach mit keinem Dichter weniger Verwandtschaft wie mit Shakespeare, mit dem man ihn früher so oft verglich, und mit keinem mehr als mit Calderon, mit dem man ihn, soweit ich mich erinnere, noch nie parallelisierte; er übertrifft diesen jedoch, noch ganz abgesehen von den nationalen Verschiedenheiten, unendlich durch die hohe Begeisterung, die ihm innewohnt. Freilich ist auch diese Begeisterung nur ein Beweis mehr für die Richtigkeit des vorhergehenden Rasonnements, denn es ist nicht die des Künstlers, die eben, weil sie auf die Totalität der Welt geht und alles umfaßt, was in ihr lebt und webt, nicht an die Einzelheiten ihre ganze Glut verschwenden kann; es ist die des Menschen, der sich aus der Welt das, was ihm gefällt, herausnimmt und sich um das übrige nicht kümmert. Aber die Begeisterung ist echt, sie ist die eines großen Individuums, das nur zum Höchsten in wahlverwandtschaftlicher Beziehung steht, und das seine Träume beseelt, indem es sie erzählt, darum reißt sie unwiderstehlich fort und leistet Ersatz für das, was dem Dichter mangelt.“ Mir scheinen diese Anschauungen im wesentlichen unwiderlegbar, und sie sind milder und selbständiger als die von Shakespearebegeisterung beeinflussten Otto Ludwigs, der von Unwahrheit, Taschenspielerlei, Zweideutigkeit redet, wenn er auch die Ansicht, daß Schiller eine „unsittliche Absicht“ gehabt habe, zurückweist und zuletzt doch zugesteht: „Die Idealistik Schillers hätte nie die Macht geübt, käm sie nicht aus einem begeisterten Gemüte, das mit voller Seele an seine Träume wirklich glaubte, aus einem Kopf voll Ideen, einem Herzen voller Liebe.“ Ich kann hier keine Einzelkritik der Schillerschen klassischen Dramen bringen und muß auf die in Hebbels Tagebüchern und Otto Ludwigs Studien enthaltenen Ausführungen verweisen – mag man namentlich die letzteren immerhin „grundschiefe“ schelten, es kommt doch keiner ganz über sie hinweg. Oder wäre Wallenstein, der Held der als Ganzes allerdings mächtig imponierenden Trilogie, wirklich der große einheitliche Charakter, den der Dichter unzweifelhaft beabsichtigt hat – von dem historischen Wallenstein, der, realistisch verkörpert, dramatisch tausendmal wirksamer gewesen wäre als Schillers idealer, ganz abgesehen? Ist in Maria Stuart nicht in der Tat alles Individuelle geradezu verflüchtigt und nur ein ganz allgemeines „leidendes Weib“ geblieben? Wer erträgt noch eine Jungfrau von Orleans, die nicht naiv, sondern sentimental ist, die statt in schlichten Umlauten in schwungvoller Rhetorik ihre Seele offenbart und, anstatt ihre rührende kindliche Unschuld in einem Zauber-Prozeß um so leuchtender zu bezeugen, zu einem letzten großen Theater-

coup gemißbraucht wird? Auch die gänzlich wurzellose Schuld in der „Braut von Messina“ lassen wir uns heute nicht mehr gefallen und lehnen überhaupt die Schillersche Tragik ab, die zwar Mitleid mit dem „Los des Schönen auf der Erde“, aber keineswegs das Gefühl des „großen gigantischen Schicksals, das den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“, erregt. Und das historische Milieu dieser späteren Dramen ist, wenn man vom „Tell“ absieht, der zwar nicht das neue „psychologische Volksdrama“, aber doch ein kräftiges, lebensvolles Volksstück ist, schwächer als das der früheren, es ist mehr Konvention darin; die Theatralik aber ist dieselbe geblieben, vielleicht sogar jetzt weniger genial. Dennoch, und wenn die Schwächen noch größer wären: Das Schillersche Drama ist bis jetzt unser klassisches, wir kommen von ihm trotz Kleist und Grillparzer, Hebbel und Ludwig nicht los, nur ein neuer Shakespeare könnte es wirklich überwinden. Lessings Stücke sind bemerkenswerte Anfänge, die Goethes vollendete Dichtung, Schillers Werke zuerst alles in allem mächtige Dramen, die kraft der Herrschernatur ihres Verfassers be- zwingend über die Bühne schreiten und einen Eindruck der Größe erwecken, den auch die schärfste Kritik nicht wegschafft. Ja, gewiß, wir haben Dichter gehabt, deren Individualisierungskunst größer war als die Schillers, aber in einem größeren Stil als er hat in Deutschland noch niemand für die Bühne geschrieben, und zuletzt haben sich auch die Kleist und Hebbel bei Schiller zu bedanken, daß sie die große dramatische Form vorfanden, mögen sie sie dann immerhin mit blutvollerem Leben ausgefüllt haben. Man darf aber im Lobe Schillers nicht zu weit gehen, darf seine Schwächen nicht, wie es neuerdings wieder geschehen ist, in Vorzüge umdichten wollen: Seine mangelnde Charakterisierungskunst ist nicht „die unerhörte Kraft, Gestalten von mythologischer Geltung zu schaffen“, seine Neigung, Sentenzen zu prägen, zeigt nicht den starken Dramatiker, auch hat Schiller uns nicht „eine ganz neue großartige Form des Motivierens“ gebracht und ist nicht „der erste große Dramatiker der Zustände“ gewesen. Das alles ist reine Auf-den-Kopf-Stellerei. Man kann Schiller „die große Geste“ auf allen Gebieten zugestehen, eine ihm natürliche Geste, aber Geste und naturhafte Gestaltung sind zuletzt eben doch zweierlei. Ich bin allerdings der Ansicht, daß das Spezifisch-Schillersche überwunden werden muß, ja längst überwunden ist, da alle Schiller-Nachfolger von Aufferberg bis Wildenbruch in der Hauptsache gescheitert sind, so Tüchtiges im einzelnen sie auch geleistet haben mögen, ich halte das realistische Charakterdrama für das dem deutschen Geiste allein angemessene, aber daß uns das Schillersche idealistische dafür ein Jahrhundert lang ein voller Ersatz sein konnte, ja, wenn wir die deutschen Verhältnisse in Betracht

ziehen, sein mußte, bestreite ich keinen Augenblick, und ich wünschte wohl, daß der ersehnte „Erfüller“ so viel von Schillerschem Geiste in sich trüge, als mit unbeirrbarer reiner Gestaltungskraft vereinbar ist. Vollkommene Ausgleichung ist freilich kaum möglich, wie so viele humanistische Ideen Schillers ist auch seine Anschauung von der Dichtung in der Hauptsache überwunden. Wenn er in der „Huldigung der Künste“ die Poesie sagen läßt:

Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
 Frei schwing ich mich durch alle Räume fort.
 Mein unermesslich Reich ist der Gedanke,
 Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
 Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
 Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
 Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
 Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft;
 Doch Schönes find' ich nichts, wie lang ich wähle,
 Als in der schönen Form – die schöne Seele,

wenn wir das heute lesen, so sehen wir nicht, wie Friedrich Lienhard, darin ein Lebens- und Kunstprogramm, sondern empfinden es zum Teil, zumal die Schlußwendung als Phrase. Aber ein Phrasenmacher ist Schiller darum doch nicht für uns.

Zwei der letzten dramatischen Dichtungen Schillers, die „Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“, sind wie die Erstlingsdramen von großer politischer, von höchster nationaler, völkischer Bedeutung geworden. Indem Schiller in der „romantischen Tragödie“, die alle romantischen Requisiten mit höchster Kunst theatralisch ausnützte, den erfolgreichen Kampf eines halb-besiegten gegen ein fremdes Eroberervolk darstellte, und in dem volkstümlichen Schauspiel uralter ererbter Freiheit den Sieg über tyrannische Bedrückung von außen her verliert, stellte er die nationalen Ideale auf, an die sein eigenes Volk demnächst Gut und Blut zu setzen hatte, und wurde der mächtigste Vor- und Mitkämpfer gegen Napoleon. Das ist vielleicht sein unvergängliches Verdienst und wird auch dann dauern, wenn seine Dichtung einst wirklich veraltet sein sollte, was sie heute zweifellos noch nicht ist. Aber überhaupt ist Schiller als Persönlichkeit ein unvergängliches Besitztum des deutschen Volkes, er ist unser Gegensatz, unsere Ergänzung, die wir (meinetwegen denn durch eine Blutmischung begünstigt) aus uns selber geboren haben, der große Pathetiker und sittliche Idealist, der dazu da ist, unser Philisterium, und mag es, schlaue, wie es ist, ihm immer wieder einmal nachdekklamieren, immer aufs neue zu Paaren zu treiben. Den alten „Revolutionarismus“ hat

er gründlich überwunden, und sein „Tell“ ist keineswegs, wie R. M. Meyer will, „die höchste dichterische Verlebendigung der alten Aufklärungsideale der Freiheit, der Freude und der Menschenliebe“, überhaupt kein „innenpolitisches“ Drama, sondern das von der Abwerfung fremden Druckes. Aber die Freiheit des starken Individuums vertritt Schiller. Die nationale Erde, deren Duft uns kräftigt, ist zuletzt nicht in seiner Poesie, menschlich steht er uns viel fremder gegenüber als sein großer Mitkämpfer Goethe, aber dafür gilt auch dessen Wort, das in keiner Charakteristik Schillers fehlen darf:

Denn hinter ihm in wesenlosem Scheine
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.

Der große wunderliche Mensch hat in der Tat, zu immer Höherem fortschreitend, Welt und Leben bezwungen, und selbst sein Antipode unter den späteren deutschen Dramatikern kann nicht anders als bewundernd ausrufen: „Dieser heilige Mann! wann hätte er auch nur in einem einzigen Vers das persönliche Leiden seines Lebens berührt! Immer hat das Schicksal geflucht, und immer hat Schiller gesegnet!“

16. KAPITEL

JOHANN PETER HEBEL

Johann Peter Hebel lehrt, was örtliche Beschränkung beim Dichter wert ist, daß der echte und wahre Heimatdichter auch künstlerisch viel mehr erreicht als die Talente, die ihr Heil auf die literarischen Strömungen der Zeit setzen. Sein Bändchen „Alemannische Gedichte“ hat das Jahrhundert überdauert und ist jetzt über ganz Deutschland verbreitet, gilt gleich viel im Norden wie im Süden. Es ist richtig, daß eine Heimatkunst großen Stils in Deutschland erst mit Jeremias Gotthelf beginnt, Hebel ist noch Idylliker, aber daß seine idyllischen Dichtungen heute unendlich viel frischer und lebendiger wirken als die Geßners und Bronners, selbst die Vossens, verdankt er nicht sowohl seinem Talent, als dem engen Anschluß an die Natur und das Volksleben seiner Heimat, der engsten Heimat, der, in der man geboren und erzogen ist. Es ist bei Hebel nach Goethes Bezeichnung der „Landwinkel, den der bei Basel gegen Norden sich wendende Rhein macht“, und unser großer Dichter hat sehr richtig angegeben, was alles Hebel von der Heimat und seinem Volkstamme überkam: „Heiterkeit des Himmels, Fruchtbarkeit der Erde, Mannigfaltigkeit der Gegend, Lebendigkeit des Wassers, Behaglichkeit der Menschen, Geschwätzigkeit und Darstellungsgabe, zudringliche Gesprächsformen, necki-

sche Sprechweise, so viel steht ihm zu Gebot, um das, was ihm sein Talent eingibt, auszuführen.“ Ja gewiß, das alles stand ihm zu Gebot, obwohl er der Sohn armer Tagelöhnersleute war und früh Waise wurde; die Gaben der Heimat empfangen wir alle, und selbst harte Schicksale und frühe Verbitterung können sie uns nicht nehmen. Hebel neigte nicht zur Verbitterung und fand rechtzeitig Gönner, die ihm das geistliche Studium ermöglichten. Dann als junger Lehrer in der Heimat hat er in alemannischer Mundart zu schreiben begonnen, ich glaube aber doch, daß sein Bestes erst später entstanden ist und Gervinus recht hat, wenn er meint: „Er dichtete aus räumlicher und zeitlicher Entfernung von dem Lande und den Jahren, wo ihr (der Dichtungen) Stoff empfangen war; eine Art Heimweh war die Stimmung, die sie erzeugte, die poetische Seite aller patriotischen Empfindung, weil sie, aus der Ferne wirkend, notwendig idealisiert; die Jugenderinnerung dichtete, eben der Seelenzustand, in dem wir früher einmal meinten, die Keime zu den echten Idyllen zu entdecken.“ Von Klaus Groth, der Hebel von den deutschen Dichtern am nächsten steht, haben wir auch Geständnisse über dies Heimweh. Seine dichterische Schule hatte Hebel vor allem bei den Göttingern, im besonderen natürlich bei Voß durchgemacht; inwieweit auch Theokrit unmittelbar auf ihn eingewirkt, bleibe dahingestellt. Der Dichter war über vierzig Jahre alt, als seine Sammlung erschien, also vollständig reif, und hat nach ihr nichts Dichterisches mehr geschaffen. Auch Klaus Groth war reif, als der „Quickborn“ herauskam, und hat diesen nicht mehr übertroffen – man sieht, hier ist mehr als zufällige Verwandtschaft, die „Gesetze“ dieser Art Heimatkunst wären vielleicht festzustellen.

Das Eigentümliche, Individuelle des Hebelschen Talents hat Goethe, dessen Aufsatz über die „Alemannischen Gedichte“ wohl immer noch das Beste ist, was wir über sie besitzen, vortrefflich umschrieben: „Sein Talent neigt sich gegen zwei entgegengesetzte Seiten. An der einen beobachtet er mit frischem, frohem Blick die Gegenstände der Natur, die in einem festen Dasein, Wachstum und Bewegung ihr Leben aussprechen, und die wir gewöhnlich leblos zu nennen pflegen, und nähert sich der beschreibenden Poesie; doch weiß er durch glückliche Personifikationen seine Darstellung auf eine höhere Stufe der Kunst herauszuheben. An der anderen Seite neigt er sich zum Sittlich-Didaktischen und zum Allegorischen; aber auch hier kommt ihm seine Personifikation zu Hilfe, und wie er dort seine Körper für einen Geist fand, so findet er hier für seine Geister einen Körper. Dies gelingt ihm nicht durchaus; aber wo es ihm gelingt, sind seine Arbeiten vortrefflich, und nach unserer Überzeugung verdient der größte Teil dieses Lob.“ Aus Goethes Charakteristik geht unbedingt

hervor, daß Hebel kein Lyriker war (wie es dann Klaus Groth ist) und auch kein reiner Epiker, aber er hat alles das, was zum Idylliker gehört, der es mit den Zuständen zu tun hat, diese in seiner Darstellung künstlerisch-rein und menschlich-sittlich wirken lassen möchte, also einerseits über die Beschreibung und andererseits über den nüchternen Utilitarismus und die banausische Moral hinausstrebt. Nur hier und da finden wir bei Hebel Anklänge an die frühere beschreibende Dichtung und an die Tendenzen des völkerbeglückenden patriarchalischen Despotismus, dem sich auch unsere Poeten einmal zur Verfügung stellten, im ganzen hat er, wie Goethe sich ausdrückt, das Universum auf die naivste, anmutigste Weise „verbauert“, d. h. die Naturerscheinungen und die Landschaft durch Übertragung in Gestalten und Vorgänge häuerlichen Lebens wahrhaft gegenständlich gemacht, und, wenn er auch dem „Fabula docet“ nicht ausweicht, das doch „meist sehr glücklich und mit viel Geschick angebracht“, vor allem alles auf die sittliche Existenz des Menschen bezogen, nicht bloße Weisheit gepredigt. Er war eine äußerst glückliche Natur, „der wahre Kindersinn des Dichters ist der wahre Segen über seinen Gedichten“, sagt Gervinus, immer wieder erstaunt man über die Reinheit und Zartheit, die Munterkeit und Beweglichkeit, die frische Keckheit und Schalkhaftigkeit und den goldenen Humor des Dichters. Gewiß, es sind zum Teil die Eigenschaften seines Stammes. „Diese Alemannen erscheinen uns wie Kinder“, hat Klaus Groth gemeint, aber doch blickt bei Hebel auch die Kehrseite hervor, und daß alles so erfreulich geblieben ist, nicht verschönt, aber mit reinem Auge gesehen, ist denn zuletzt doch das Verdienst des Dichters.

Die „Alemannischen Gedichte“ enthalten im ganzen nur 53 Stücke, aber diese gehören eben den verschiedensten Gattungen an und sind fast alle vortrefflich, so daß sie denn imstande sind, ein ganzes Volkstum musterhaft zu spiegeln. Wir Modernen vermissen am meisten das Lied, das rein lyrische Lied; wahrhaft aus der Tiefe seiner Seele singen zu lassen, wie später Klaus Groth, vermag Hebel sein Volk noch nicht. Selbst in „Hans und Verene“, das in der Form dem Liede am nächsten steht, ist es doch die Situation, die freudige Überraschung, was fesselt, nicht die hervorbrechende Empfindung.

Was wisplet in der Hürste,
 Was rüehrt sie echterst dört?
 Es vispelet, es ruuscht im Laub.
 O b'hüetis Gott der Her, i glaub,
 i glaub, i glaub,
 Es hat mi näumer ghört.

„Do bini jo, do hesch mi,
 Und wenn de im denn witt!
 J ha's scho siderm Spöthlig gmerkt;
 Am Zistig hesch mi völlig bstärkt,
 jo, völlig bstärkt.
 Und worum seischs denn nit?“

Die meisten Gattungen idyllisch-lyrisch-didaktischer Poesie, die sich bei Hebel finden, hat Goethe charakterisiert, so gleich die durch das Eingangsgedicht „Die Wiese“ vertretene – hier nimmt, was im Grunde doch personifizierende Beschreibung eines Fließchens ist, einen wahrhaft epischen Anlauf –, so die Erotika, die Bilder und Figuren aus dem Volksleben, die derbe Wirklichkeit mit heiterer Laune darstellen, die Gedichte auf Jahres- und Tageszeiten, deren Unmittelbarkeit („aus allen sinnlichen Eindrücken zusammen entspringende Empfindung“) wahrhaft überraschend ist, weiter die Bilder aus dem Tier- und Pflanzenleben, das an Volkssagen (Spukgeschichten) Angeschlossene, sei es kürzer didaktisch, sei es größere Erzählung wie der unheimliche „Karfunkel“ oder der historische „Statthalter von Schopfheim“ oder der schon an Mörikes Vetternhumor gemahnende „Geisterbesuch auf dem Feldberg“. Am nächsten kommt man der Persönlichkeit des Dichters, wie das auch Goethe empfunden hat, in Stücken wie „Der Wächter in der Mitternacht“ und die „Vergänglichkeit“, die die „höheren Gefühle mit Ernst, ja melancholisch aussprechen“. Die Schilderung des Weltbrands in dem letztgenannten Stück erinnert beinahe an unsere altgermanischen Dichtungen:

Es goht e Wächter us um Mitternacht,
 E fremde Ma, me weiß nit, wer er isch,
 Er funklet wie ne Stern und rüeft: „Wacht auf!
 Wacht auf, es kommt der Tag!“ – Drob rötet si
 Der Himmel, und es dundert überal,
 Z'erst heimlich, als g'mach lut, wie sellemel,
 Wo Anno Sechsenünzgi der Franzos
 So uding gschosse hat. Der Bode schwankt,
 Ab d' Chilchtürn guge, d' Glocke schlagen a,
 Und lüte selber Betzit wit und breit,
 Und alles betet. Drüber chunt der Tag;
 O, b'hüetis Gott, me bruucht ke Sunn derzu,
 Der Himmel stoht im Blitz und d' Welt im Glast.
 Druf gschieht no viel, i ha jez nit der Zit;
 Und endli zündet's a und brennt und brennt,
 Wo Boden isch', und niemes löscht.

Hier erkennen wir den heiteren Hebel kaum wieder, aber es ist klar, daß auch dieses Tiefere in ihm, dem wahren Volksdichter, vorhanden sein mußte. Bloße Unterhaltung – obwohl wir auch diese für eine schätzenswerte Aufgabe halten – ist die wahre Volkspoesie nie, das Volk will auch gar nicht bloß unterhalten sein, sondern sich in der Dichtung treu und zugleich mit allem seinem Tiefsten und Besten wiederfinden.

Wie vortrefflich Hebel auch zu unterhalten verstand, zeigte er in dem „Rheinländischen Hausfreund“, den er in den Jahren 1808 bis 1815 herausgab. Daraus ist in dem Kometen- und Weinjahr 1811 das „Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes“ zusammengestellt, das mit seinen belehrenden Aufsätzen und besonders mit seinen ernstesten und heiteren Geschichtlein bis auf diesen Tag lebendig geblieben und von Hunderten deutscher Lesebücher ausgenutzt worden ist. Stellen die „Alemannischen Gedichte“ die Höhe, die Vollendung unserer idyllischen Dichtung und zugleich die erste vollkommene dichterische Verkörperung deutschen Heimatwesens und Stammestums, also einen großen Anfang dar, so das Schatzkästlein die Vollendung der moralischen Wochenschriftenscreiberei und den Anfang wahrhaft humoristischer Volksschriftstellerei. Wohl mag einzelnes von Möser und Engel, selbst von Claudius künstlerisch formell höher stehen, was hier neu ist, das ist die Ungezwungenheit und Unbefangenheit, Hebel scherzt und lacht wieder mit dem Volke, und der schwarze Rock, den er anhat, geniert ihn nicht sonderlich – erzählt er doch sogar Diebesgeschichten! Kurz, die völlige Beseitigung der trennenden Schranke zwischen Autor und Volk, zwischen dem Gebildeten und dem Ungebildeten ist das Charakteristikum der neuen Hebelschen Volksschriftstellerei, in ihr lebt gewissermaßen die alte Schwankliteratur der Pauli und Wickram wieder auf, im „Schatzkästlein“ haben wir wieder ein Volksbuch. So geht denn auch fast alle moderne Volksschriftstellerei, die ganze Kalenderliteratur z. B., auf Hebel zurück – freilich, wenige sind berufen und noch wenigere auserwählt. Man kann also von Hebel auch zu Jeremias Gotthelf und Reuter kommen, wenn auch der wirkliche, volle, reine Volksdichter Klaus Groth eher seinesgleichen ist.

17. KAPITEL

JEAN PAUL

Wenn man erfahren will, welche Begeisterung Jean Paul einst erweckt hat, dann muß man Börnes Denkrede auf ihn lesen: „Ein Stern ist untergegangen, und das Auge dieses Jahrhunderts wird sich schließen, bevor er wieder er-

scheint . . . Und eine Krone ist gefallen von dem Haupte eines Königs! Und ein Schwert ist gebrochen in der Hand eines Feldherrn; und ein hoher Priester ist gestorben. Wohl mögen wir den beweinen, der uns Ersatz gewesen und uns nun unersetzlich geworden. Jedem Lande ward für jedes trübe Entbehren irgendeine freundliche Vergütung. Der Norden ohne Herz hat seine eiserne Kraft; der kränkelnde Süden seine goldene Sonne, das finstere Spanien seinen Glauben; die darbenenden Franzosen erquickt der spendende Witz, und Englands Nebel verklärt die Freiheit. *Wir* hatten Jean Paul, und wir haben ihn nicht mehr, und in ihm verloren wir, was wir nur in ihm besaßen: Kraft und Milde, und Glauben, und heiteren Scherz und entfesselte Rede. Das ist der Stern, der untergegangen: der himmlische Glaube, der in dem Erlöschenen uns geleuchtet. Das ist die Krone, die herabgefallen: die Krone der Liebe, die den beherrschte, der sie getragen, wie alle, die ihm untertan gewesen. Das ist das Schwert, das gebrochen: der Spott in scharfer Hand, vor dem Könige zittern, und der blutleere Höflinge erröten macht. Und das ist der hohe Priester, der für uns gebetet im Tempel der Natur – er ist dahingeschieden und unsere Andacht hat keinen Dolmetscher mehr. Wir wollen trauern um ihn, den wir verloren, und um die anderen, die ihn nicht verloren. Nicht allen hat er gelebt! Aber eine Zeit wird kommen, da wird er allen geboren und alle werden ihn beweinen. Er aber steht geduldig an der Pforte des zwanzigsten Jahrhunderts und wartet lächelnd, bis sein schleichend Volk ihm nachkomme. Dann führt er die Müden und Hungrigen ein, in die Stadt seiner Liebe; er führt sie unter ein wirtliches Dach: die Vornehmen, verzärtelten Geschmacks, in den Palast des hohen Albano; die Unverwöhnten aber in seines Siebenkäs enge Stube, wo die geschäftige Lenette am Herde waltet, und der heiße beißende Wirt mit Pfefferkörnern deutsche Schüsseln würzt.“ Da ist nun freilich manches orientalischer Überschwang, auch darf man nicht vergessen, daß Börne seinen Stil in der Hauptsache Jean Paul verdankte, und erst recht nicht, daß er nichts weniger als ein großer Dichterkundiger war. Aber Jean Paul hat in der Tat einen unendlichen Zauber geübt, und er ist auf alle Fälle auch eine dichterische Erscheinung, über die man nicht mit ein paar Worten hinweggehen darf, trotzdem sie heute fast ganz verschollen ist. „Über Jean Paul ins klare kommen, heißt über den Nebel ins klare kommen“, schreibt in den dreißiger Jahren das größte Talent der jüngeren Generation in sein Tagebuch: „Man sieht entweder nichts vorm Nebel oder nichts vom Nebel.“ Und dann nennt derselbe junge Dichter die Formlosigkeit Jean Pauls, die ihm freilich nicht entgehe, einen Ozean, der über alle Grenzen hinausschwillt und die Unendlichkeit repräsentiert, und stellt weiterhin den „Siebenkäs“ einem Ro-

man von Goethe an die Seite. Fünf Jahre später heißt es dann freilich: „Ein Schriftsteller wie Jean Paul ist wie ein Tempel, in dem jeder Stein eine Zunge hätte, weil alles spricht, spricht nichts.“ Der grämliche Julian Schmidt erklärt darauf den Reichtum Jean Pauls einfach für Armut und spricht das große Wort gelassen aus: „In seinen Romanen ist nichts geworden, sondern alles ist gemacht.“

Nun, der Mann und Dichter selber wenigstens ist geworden, ist eine für das deutsche Leben seiner Zeit höchst charakteristische Erscheinung, ja, vielleicht sogar ein allgemein deutscher Typus. Zunächst einmal wächst er aus dem Sturm und Drang ganz natürlich hervor, hat dieselben Lehrer wie die Kraftgenies und dieselbe Sehnsucht nach Natur im Busen. Aber zu eigentlicher Gärung kommt es bei ihm kaum noch: er gehört doch schon der jüngeren Generation an, und sein Lebensschicksal drängt alles nach innen, was sich bei den anderen in revolutionärem Krampf entladet. Ein armer Pastorensohn, früh vaterlos, an Einsamkeit und seltsame Studien gewöhnt, hat er weiter nichts als sein Herz, und da er dies zunächst nicht „los werden“ kann, wird es auf Kosten des Verstandes entwickelt, sozusagen erweitert und zugleich verhätschelt; die dichterische Phantasie muß seine gehorsame Dienerin werden und unendlichen Stoff zu Träumen herbeiführen, Leben und Wirklichkeit werden ignoriert. Doch nein, ein Stück Leben, ein Stück Wirklichkeit besitzt Jean Paul, seine Kindheit, das Glück, das er im elterlichen Pfarrhause genossen, dafür hat er nicht nur die tiefste Empfindung, sondern auch die schärfste Erinnerung, und dahin kehrt seine von ihren Wolkenflügen ermattete Phantasie immer wieder zurück. Seine ersten rein satirischen Schriften mißlingen, natürlich, denn sie sind im Grunde gegen seine Natur, aber sobald er sein Herz entdeckt, schlägt er durch. Es ist die klassische Zeit, in der das geschieht, Goethe und Schiller haben den Sturm und Drang überwunden und streben nach der reinen Form (die man, nebenbei bemerkt, ja nicht etwa als leere Form auffassen soll). Da können ihnen nur wenige folgen, auch verlangt in der Poesie immer die unhistorische Gegenwart ihr Recht, und das vom Sturm und Drang geweckte Gefühlsbedürfnis will seine Befriedigung unmittelbar, nicht erst durch ein ästhetisches Medium hindurch gewinnen. So wird Jean Paul der Mann der Zeit: seine Werke stellen die deutsche Gegenwart dar, jene widerspruchsvolle damalige Gegenwart, in der aus engstem, aber auch intimstem Kleinleben heraus weltweite Flüge unternommen wurden, das Genie beinahe einen Freibrief hatte, arme Pastorensöhne und Schriftsteller von Hofdamen geliebt wurden und doch im Grunde niemand daran dachte, auch nur einen Zoll von seinen Titeln und Rechten aufzugeben. Was

alles zusammenhielt und verband, war eben das „Gefühl“, und darin war Jean Paul der Meister, wie er verstand keiner auf allen seinen Tasten zu spielen. Selbstverständlich wurde das dem Dichter gefährlich, um so mehr, als ihn der ungeheure Beifall in seiner Weise bestärkte, ja, man ihm sogar erlaubte, wie er dichtete, auch zu leben. Aber eine andere Entwicklung ist bei ihm wohl überhaupt nicht denkbar, die spezifische Formbegabung fehlte unter seinen reichen Talenten, weder die gerade noch die Kreislinie vermochte er zu schreiben, sondern bewegte sich von Natur im Zickzack. Die aufkommende Romantik schadete ihm nicht, obwohl er, im ganzen noch rationalistisch-humanistisch gebildet, ihr feindlich gegenüberstand; auch sie bekämpfte ja die klassische Klarheit und Formenstrenge, auch sie war ja gefühlssubjektiv im höchsten Maße und predigte nicht weniger eifrig die Selbstherrlichkeit des Individuums. So blieb Jean Paul, zwischen Klassik und Romantik mitteninne stehend, bis an sein Lebensende ein Liebling seiner Nation – und alles in allem verdiente er es auch: Der Deutsche will träumen, will seine enge Welt durch Gefühl und Phantasie zur Unendlichkeit erweitern, und die Zeiten waren doch einmal so, daß ihm auch nicht viel anderes übrigblieb. Daß der Träumer Jean Paul zuletzt doch ein Mann war, hat er durch seine freiheitlichen und patriotischen Schriften erwiesen. Hölderlin hat recht vermutet: Bei uns kommt aus Gedanken die Tat, bei uns fangen, wenn die Zeit erfüllt ist, die Bücher an zu leben. Man hat das gesehen und wird das immer wieder sehen, unsere Träume sind nicht so harmlos, wie sie scheinen. Über Jean Paul und seine Manier abzusprechen ist sehr leicht. Ja, gewiß, es ist ein unausgeglichener Zwiespalt in ihm, im Grunde der alte Rousseausche, das Leben zu überwinden verstand er nicht. Er hat's auch offen gesagt: „Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklich zu werden, auskundschaften“, heißt es in der Vorrede zum „Quintus Fixlein“: „Der erste, der in die Höhe zieht, ist: so weit über das Gewölk des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. Der zweite ist: gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in die Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchenneste herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. Der dritte endlich, den ich für den schwersten und klügsten halte, ist der, mit den beiden andern zu wechseln.“ Beide oder alle drei Wege sind Flucht vor der Welt, und auch der Humor Jean Pauls war nicht Weltüberwindung: man muß erst alles bejaht haben, ehe man mit den Dingen sein

göttliches Spiel treiben darf – und dazu kommt es überhaupt nicht. Reich ist der Humor Jean Pauls freilich doch, er verfügt über die goldenen Sonnenlichter der Freude ebensogut wie über die Wolkenschatten der Wehmut und weiß wenigstens hier und da einmal eine plastische Szene, wenn nicht unmittelbar hinzustellen, doch „durchblicken“ zu lassen (wie die Testamentseröffnung in den „Flegeljahren“). Im ganzen ist Jean Pauls Weise dämmernd, verschwimmeid, nebulos, aber reiche Farben und Düfte, Stimmungen also, sind da. Daß er überhaupt ein echter Dichter, beweisen schon seine Streckverse (Polymeter), die manches noch der neuesten Dichtung vorwegnehmen, man vergleiche z. B. „Der Widerschein des Vesuvs im Meer“:

„Scht, wie fliegen drunten die Flammen unter die Sterne, rote Ströme wälzen sich schwer um den Berg der Tiefe und fressen die schönen Gärten. Aber unversehrt gleiten wir über die kühlen Flammen, und unsere Bilder lächeln aus brennender Woge.“ Das sagte der Schiffer erfreut und blickte besorgt nach dem donnernden Berg auf. Aber ich sagte: „Siehe, so trägt die Muse leicht im ewigen Spiegel den schweren Jammer der Welt, und die Unglücklichen blicken hinein, aber auch sie erfreuet der Schmerz.“

Oder „Das Maiblümchen“:

Weißes Glöckchen mit dem gelben Klöppel, warum senkst du dich? Ist es Scham, weil du bleich wie Schnee früher die Erde durchbrichst als die großen stolzen Farbenflammen der Tulpen und Rosen? – Oder senkst du dein weißes Herz vor dem gewaltigen Himmel, der die neue Erde auf der alten erschafft, oder vor dem stürmenden Mai? Oder willst du gern deinen Tautropfen wie eine Freudenträne vergießen für die junge schöne Erde? – Zartes, weißes Knospenblümlein, hebe dein Herz! Ich will es füllen mit Blicken der Liebe, mit Tränen der Wonne. O Schönste, du erste Liebe des Frühlings, hebe dein Herz!

Wäre nur nicht sein unglückseliger Stil, die Manie, seine Exzerptensammlung in der Darstellung zu verwerten! Hier hätte meines Erachtens Selbstzucht wenigstens etwas bessern können, da doch bisweilen einfachere Partien vorkommen. Aber der Lieblingsautor der Damen, um dessen Haare, nein, um dessen Pudels Haare man sich riß, ist dazu nie gelangt.

So ist er denn doch mit seinen zahlreichen Bänden heute in der Hauptsache tot. Leider; denn wir haben seinesgleichen bisher nicht wieder gesehen (so hoch ich auch Wilhelm Raabe schätze, sage ich das). Der Mensch kann freilich viel, wenn er will, und was ein richtiger Deutscher ist, bringt, zumal in seiner Jugend, eigentlich alles fertig. So habe ich selber beispielsweise in meinen jungen Tagen Jean Paul denn auch noch mit einer Art Leidenschaft gelesen, und die Stunden, die ich ihm gewidmet, gehören zu meinen schönsten Erinnerungen, ja, ich kehre noch heute bisweilen zu dem Dichter zurück. Es ist auch gar nicht so schwer, sich das „Leben des vergnügten Schulmeisterleins Wuz in

Auental“ anzueignen; wer selbst einmal ein armer deutscher Junge gewesen ist, fühlt die Poesie dieses Büchleins bis ins tiefste Herz nach. Und vom „Wuz“ führt der Weg zum „Quintus Fixlein“, zum „Jubelseniör“, zum „Siebenkäs“, auch zu den „Flegeljahren“, die doch wohl das beste Buch Jean Pauls sind. Den „Titan“ auszulesen, dazu gehört nun freilich energisches Zusammennehmen, aber ohne Gewinn bleibt man auch da nicht, eine gewisse Größe und reiche Stimmungen hat dieser Roman. Ich glaube, Karl Frenzel hat recht, wenn er Jean Paul gewissermaßen als den letzten Rokoko-poeten faßt: Auch er hat jene Vorliebe für Gärten im Mondschein, schweigende Lauben und Springbrunnengemurmel wie die späteren Romantiker, aber seine Gärten sind etwa im Stile der Eremitage bei Bayreuth – was ihnen freilich für uns nun wieder einen besonderen Reiz verleiht. Fein ist es auch, wenn Frenzel weiter sagt: „Jean Pauls Helden haben ein volles, ein großes Herz, aber ihr Auftreten, ihre Bewegungen, ihre Schicksale sind verschnörkelt und unnatürlich wie ein französischer Garten. Der Humor des 18. Jahrhunderts ist mit einem Zopf geboren, nur tragen ihn die Engländer, ohne weiter darum zu wissen, wie man in jedem Augenblick Hand und Fuß rührt, ohne sich beständig zu sagen: ich habe Hand und Fuß; Jean Paul dagegen scheint jede Stunde einmal zu fragen: sitzt er noch oder ist er abgefallen?“ Auch noch in einem der späteren Werke Jean Pauls, dem noch recht wohl genießbaren „Attila Schmelzle“, hat man die „schalkhaft ehrbare Heiterkeit der deutschen Rokokozeit“ gefunden. Am modernsten berührt vielleicht der derbkomische „Katzenberger“ mit seinem zynischen Helden, der, wie ein Ästhetiker ausführt, darum nicht ekelhaft wird, weil er auf einem unerschütterlichen Selbstbewußtsein ruht. Hier kann man, wenn man will, vielleicht die Anfänge schärfster modern-naturalistischer Charakteristik entdecken.

Über Jean Pauls Einfluß auf die spätere Literatur ließe sich ein sehr inhaltreiches Kapitel schreiben. Schon Julian Schmidt hat Jean Paul als den Vater des deutschen Feuilletonstils hingestellt, und man hat's ihm vielfach nachgesprochen, sein Subjektivismus hat auch gewiß nicht günstig gewirkt; man darf aber nicht übersehen, daß, wo bei Jean Paul das Herz sich schrankenlos ergießt und der Geist übermütig mit sich selber spielt, bei gewissen Späteren geschäftsmäßige Berechnung der zu erzielenden Wirkung eintritt: Sie schachern mit „Geist, Gemüt und Publizität“, und an die Stelle des warmen Humors tritt immer mehr der kalte, oft freche Witz. Darum ist der wahre Humor in Deutschland doch nicht ausgestorben, ja, er hat immer tiefer aus den Dingen herausgeholt, statt wie bei Jean Paul die Dinge nur zu umspielen. Vielleicht ist die Zeit näher, als man denkt, daß uns Deutschen der wahrhaft große

Humorist erscheint, der zu der Liebe Jean Pauls die klaren Augen des großen Künstlers und jene göttliche Heiterkeit besitzt, die nicht bloß lächeln, sondern herzlich lachen kann, und zwar nicht über die Dinge, sondern mit den Dingen. Brauchen könnten wir ihn.

18. KAPITEL

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Von allen Unglücklichen unter den deutschen Dichtern ist es Friedrich Hölderlin, dessen Bild uns am tiefsten ergreift; seine Poesie aber hat schmerzbesänftigende Kraft, und es ist uns, wenn wir sie genießen und dabei des Loses des Dichters gedenken, zuletzt doch nur, als sänke die Sonne, nicht stolz und feurig, sondern hinter blassen Wolken milde hinab, und die Nacht käme herauf, dunkel und still. Hölderlin ist der ideale Jüngling unserer Literatur, kein Schwärmer, kein sentimentaler Schwächling, rein und stark, aber freilich weltfremd und eine Sehnsucht in der Seele tragend, die niemals zu verwirklichen war. Es fehlen ihm von Anbeginn die Organe, mit denen andere, glücklichere Dichter sich an Welt und Leben anklammern und sie unter sich zu bringen suchen, er wird immer auf sein Inneres zurückverwiesen, dort muß der große Ausgleich zwischen Verlangen und Wissen, zwischen Forschung und Gefühl, oder wie man die ewigen Gegensätze in der menschlichen Natur sonst bezeichnen mag, geschlossen werden, aber die volle Harmonie ist eben nicht möglich, immer neue Rätsel, neue Widersprüche tauchen auf, das innere Ringen wird mehr und mehr zur Tragödie. Hölderlin ist eine metaphysische Natur, die erste dieser Art, die in der Geschichte der deutschen Dichtung auftritt (die älteren Mystiker wollen nicht sowohl die Welträtsel lösen als mit Gott und Welt in eines zusammenfließen), und daß seine Sehnsucht gerade Griechenland heißt, ist wohl seinem Wesen entsprechend, aber für die tiefere Betrachtung fast zufällig; denn die Sehnsucht dieser Naturen ist im Grunde nicht die zu einem positiven Ideal, so fest sie dies glauben, so schön sie es sich ausgestalten, sondern Flucht vor sich selbst, vor den immer wieder auftauchenden, nie zum Schweigen zu bringenden inneren Fragen. Noch zufälliger ist das äußere Schicksal: Man hat richtig gesagt, daß sich Hölderlin, in das alte Griechenland versetzt, auch aus diesem fortgesehen haben würde; nicht die Wirrnisse der Zeit, die Not des Vaterlandes, obschon er diese empfand, haben Hölderlin unglücklich gemacht und in den Wahnsinn

getrieben, ebensowenig sein Verhältnis zu Frau Susette Gontard, seiner Diotima, und dessen Ende – für diese metaphysischen Naturen gibt es keinen Frieden, kein Glück, es sei denn, daß eine ungewöhnliche Willenskraft, oder sagen wir geradezu, ein harter Egoismus dem Spekulationsbedürfnis die Waage hielte. Hölderlin, nicht schwach, geistig kühn genug, aber leider nicht hart, konnte wohl eine Zeitlang schwelgen in seinem Ideal, aber es mußte ihm doch eines Tages scheitern; lange Zeit bewahrte er dann noch eine schöne Trauer, eine milde Resignation, die das Beste seiner Poesie gab – dann kam der Wahnsinn, auch dieser noch milde und still.

Die philosophische Entwicklung Hölderlins hat Rudolf Haym in seinem Buche über die romantische Schule zusammenhängend dargestellt. Wir hören da, wie Kant und Platon auf den jungen Tübinger Studiengenossen Schellings und Hegels von Einfluß sind, wie er dann Schiller nahetritt und endlich, Fichte zu ergänzen versuchend, die Grundanschauung der späteren Systeme Schellings und Hegels vorwegnimmt. Schon fließen bei ihm, wie bei den Romantikern überhaupt, Philosophie, Dichtung, Religion zu einem ästhetisch-mythologischen Pantheismus zusammen. Aber die Literaturgeschichte geht das philosophische Glaubensbekenntnis Hölderlins wenig an, es genügt ihr, das überstarke metaphysische Bedürfnis festzustellen. Wichtiger ist ihr die dichterische Entwicklung, die wir jetzt nach Veröffentlichung der Jugendgedichte voll überschauen: Sie geht noch von Klopstock („An Stella“, „Die Unsterblichkeit der Seele“) und etwa Hölty („An meine Freundinnen“, „An Thills Grab“) und Schubart („Die Bücher der Zeiten“, „Schwabens Mägdelein“) aus und kehrt über Ossian, Rousseau, Schiller gewissermaßen zu ihm zurück; in bestimmter Beziehung ist Hölderlin ästhetisch die Vollendung Klopstocks. Man hat gesagt, daß die Dichtung des jungen Schwaben sozusagen die Vervollständigung einer Epoche der Schillerschen Entwicklung sei, daß in den „Göttern Griechenlands“ embryonisch die ganze Hölderlinsche Poesie stecke. Aber so sicher Schillers Einfluß auf seinen Landsmann stark war, so gut dieser in einer Reihe von Gedichten den Schillerschen Ton trifft („Hymnus an die Unsterblichkeit“ und die andern Jugendhymnen, „Griechenland“, „Der Gott der Jugend“, „An die Natur“, „Diotima“, „Der Wanderer“), in ihrer dichterischen Natur sind der Dramatiker und der Lyriker kaum verwandt, ob auch Hölderlin für den „Don Carlos“ geschwärmt hat und in seinen politischen Anschauungen dem idealen Kosmopolitismus Schillers nahesteht. Von Klopstock jedoch führt über Hölty zu Hölderlin der sichere Weg, nicht bloß, weil auch Hölderlin vornehmlich Elegiker ist: Mehr als die Gefühlsatmosphäre will die besondere Formbeanlagung besagen, Klopstock wie Höl-

derlin greifen mit innerer Notwendigkeit zu den antiken Maßen und sind im Grunde auch die einzigen deutschen Dichter, bei denen sie ganz deutsch wirken, weil nämlich innere und äußere Form hier ohne Bruch eines sind. Hölderlins Talent war dann freilich plastischer als das Klopstocks, er gewann für sein Gefühl die feste Gestalt, die Klopstock nur hier und da erreichte, und er hatte auch ein näheres Verhältnis zur Natur. So hat man manches von Hölderlin wieder an manches von Goethe angeschlossen, aber es schwebt auch über dem in der Anschauung Vollendeten des schwäbischen Dichters doch immer noch ein leichter zitternder Duft, der bei Goethe der vollkommenen Sonnenklarheit gewichen ist, und daher muß es doch bei dem Vergleiche mit Klopstock bleiben.

Ein einziger, allerdings ziemlich starker Band vereinigt alle Werke Hölderlins: seine Lyrik, seinen Roman „Hyperion“, sein Dramen-Fragment „Der Tod des Empedokles“ – dieser Band ist eines der köstlichsten Besitztümer der deutschen Literatur; denn was er enthält, ist so vorher nicht dagewesen und so auch nicht wieder gekommen, es ist da aus der Sehnsucht des deutschen Geistes nach der hellenischen Welt (mag diese Wirklichkeit immerhin anders gewesen sein, als wie sie dem Dichter erschien) etwas erblüht, was nun ewig fortglänzt und fortduftet, was uns keine Zeit mehr rauben kann. Wohl ist es, wie gesagt, nicht Hölderlins Krankheit und Verderben gewesen, daß er sein Griechentum nirgends fand, da liegt eine tiefere Ursache vor, aber allerdings verfiel er mit Notwendigkeit auf das Ideal des Griechentums: dieser reine, schönheittrunkene Geist mußte sich zu den Gefilden flüchten, wo Parnaß und Helikon aufragen, der Archipelagus glückliche Inseln umspült, und der Äther in ewig heiterer Bläue auf immergrüne Wälder und eine schönbewegte Menschenwelt herabschaut. Auch Goethe hat ja das Land der Griechen mit der Seele gesucht, und seine „Iphigenie“ ist gewiß auch ein Werk der Sehnsucht, aber doch nur in der Gesamtstimmung; Hölderlins pantheistische Naturpoesie lebt mit jedem Hauch in der erträumten griechischen Welt, und der Klang seiner Verse gibt Sehnsucht und Heimweh bis in die feinsten Regungen wieder. Ja, es ist etwas Wunderbares um die Hölderlinsche Lyrik, ich kenne keine andere, die so ergreift, so wehmütig beseligt. Für mich war Hölderlin von Jugend auf und ist er noch heute einzig und unvergleichlich, so gut ich weiß, daß er nicht jedermann und dem genießenden Durchschnitt vielleicht gar nicht zugänglich ist; mir ist er selbst „der entzückende Sonnenjüngling, der sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt und dann zu fernen Völkern hinweggeht“, und wieder seh' ich ihn als müden Wanderer die Berge herabkommen und die Heimat grüßen:

Ihr milden Lüfte, Boten Italiens,
 Und du mit deinen Pappeln, geliebter Strom,
 Ihr wogenden Gebirg, o all ihr
 Sonnigen Gipfel, so seid ihr's wieder?

Du stiller Ort, in Träumen erschienst du fern
 Nach hoffnungslosem Tage dem Sehrenden
 Und du mein Haus, und ihr Gespielen,
 Bäume des Hügels, ihr wohlbekanntnen!

Wie lang ist's, o wie lange! Des Kindes Ruh
 Ist hin, und hin ist Jugend und Lieb' und Glück,
 Doch du, mein Vaterland, du heilig-
 Duldendes, siehe, du bist geblieben!

Ich sehe ihn endlich auch die Hände betend heben:

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen,
 Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
 Daß williger mein Herz, vom süßen
 Spiele gesättiget, dann mir sterbe!

Wunderbar wie dieses „An die Parzen“ sind noch viele andere kurze Stücke: „Der gute Glaube“, „Abbitte“, „Ehmals und jetzt“, „An die Deutschen“, („Spottet ja nicht des Kinds“), „An die jungen Dichter“, „Stimme des Volks“, „Die scheinheiligen Dichter“, „Des Morgens“, „Die Götter“, „Am Abend“. Aber auch die größeren: „Abschiedsworte“ (an Diotima), „Abendphantasie“, „Der Winter“, „Die Heimat“, „Der Abschied“, „Das Ahnenbild“, „Menons Klagen um Diotima“, „Stimme des Volkes“ sind ganz auf der Höhe, voll Anschauung und zartestem Stimmungsreiz. Als schlichtes, feines Idyll kann man den Zyklus „Emilie vor ihrem Brauttag“ bezeichnen. „Der Wanderer“ und „Der Archipelagus“ führen unbedingt in die Region des Schillerschen „Spaziergangs“. Als die Krone von Hölderlins Lyrik gilt „Hyperions Schicksalslied“ – und ich stehe nicht an, es neben das beste Goethesche, neben „Ganymed“ zu stellen:

Ihr wandelt droben im Licht
 Auf weichem Boden, selige Genien!
 Glänzende Götterlüfte
 Rühren euch leicht
 Wie die Finger der Künstlerin
 Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
 Säugling, atmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 In bescheidener Knospe
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,
 Und die seligen Augen
 Blicken in stiller
 Ewiger Klarheit. — — —

Doch uns ist gegeben,
 Auf keiner Stätte zu ruhn,
 Es schwinden, es fallen
 Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
 Stunde zur andern,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe geworfen,
 Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Der beginnende Wahnsinn verrät sich wohl schon leise in der „Hälfte des Lebens“, aber man kann diese recht gut auch als modern-expressionistisch empfinden:

Mit gelben Birnen hänget
 Und voll mit wilden Rosen
 Das Land in den See,
 Ihr holden Schwäne,
 Und trunken von Küssen
 Tunkt ihr das Haupt
 Ins heilig nüchterne Wasser.

Weh mir, wo nehm' ich, wenn
 Es Winter ist, die Blumen, und wo
 Den Sonnenschein
 Und Schatten der Erde?
 Die Mauern stehn
 Sprachlos und kalt, im Winde
 Klirren die Fahnen.

Dann der Schluß: die kindlichen und doch so tief ergreifenden Verse der Nachtzeit:

Das Angenehme dieser Welt hab' ich genossen,
 Der Jugend Freuden sind, wie lang, wie lang, verflossen.
 April und Mai und Junius sind ferne,
 Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.

Wie die Lyrik, muß auch Hölderlins Roman „Hyperion“ als etwas Einzigartiges und Unvergleichliches in unserer Dichtung anerkannt werden. Ein eigentlicher Roman ist er ja nicht, trotzdem eine Entwicklung („Das Schwelgen im Ideal, das Scheitern des Ideals, die Trauer um das gescheiterte“ nennt Haym das Thema des Werkes) vorhanden ist, an Wieland und Heinse mag man bei ihm überhaupt nicht denken, kaum an Goethes „Werther“: am besten bezeichnet man die Geschichte des modernen Griechen, der ganz im alten Griechenland daheim ist und bei der versuchten Befreiung seines Vaterlandes die schrecklichste Enttäuschung erlebt, einfach als „Bekennerbuch“; der Dichter gibt sich selbst, sein Wesen, seine Träume, sein Schicksal. Und wie über seiner Lyrik ein unwiderstehlicher Zauber ausgebreitet liegt, so auch über diesem Roman; trotz der Trostlosigkeit, in der er endet, wird der Eindruck vollendeter Schönheit nicht aufgehoben, mag es immerhin nur die Schönheit der Resignation sein. Ganz augenscheinlich ist die Schönheit der Bilder, die Kraft und Süßigkeit der Sprache – erst Friedrich Nietzsche, viel mehr als man glaubt Schüler Hölderlins, hat wieder Ähnliches erreicht, und seinen „Zarathustra“ möchte ich überhaupt dem „Hyperion“ als der Art nach verwandt an die Seite stellen. Viel zitiert hat man immer die Auslassung Hyperions über die Deutschen in dem letzten Brief des Romans und den Untergang des Dichters wohl aus der Verzweiflung an seinem Volke erklärt: „Es ist ein herbes Wort und dennoch sag' ich's, weil es Wahrheit ist: ich kann kein Volk mir denken, das zerrissener wäre wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen, Herren und Knechte, Jungen und gesetzte Leute, aber keine Menschen – ist das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerstückelt untereinanderliegen, indessen das vergossene Lebensblut im Sande zerrinnt?“ Hölderlin aber hat auch noch anders gesungen:

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
 Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
 Und allverkannt, wenn schon aus deiner
 Tiefe die Fremden ihr Bestes haben.

Das Trauerspiel Hölderlins, „Der Tod des Empedokles“, ist Fragment geblieben, aber doch so weit vollendet, daß wir seine Idee und die Gestalt des Helden deutlich erkennen. Merkwürdig, fast grauenhaft: Auch hier taucht Friedrich Nietzsche wieder vor uns auf, als die lebendige Verkörperung des Hölderlinschen Traumes; so wie der Dichter den sizilischen Dichterphilosophen gesehen, „allein und ohne Götter“, „nichts anderes denn seine Seele fühlend“, dabei „leicht zerstörbar“, so war der Dichterphilosoph des neunzehnten Jahr-

hunderts wirklich. Ich überlasse es anderen, die Parallele weiter zu führen, und stelle nur noch fest, daß in den Monologen des Empedokles wohl das Größte und Kraftvollste steckt, was Hölderlin überhaupt geschaffen. Man hat an Goethes „Prometheus“ und „Iphigenie“, dann an Sophokles erinnert, mir scheint die Dichtung in die äschyleische Region hineinzugehen.

Hölderlins Heimat war so hoch oben nicht, er war auch keiner von den Wilden, Harten und Trotzigen, die erst nach rasendem Kampfe zugrunde gehen – oder durchdringen; wie seine Schönheit weich und milde war, so schwand er still hinweg. Hardenberg-Novalis ist sein romantischer Bruder, trotz seines frühen Todes glücklicher, da er das hatte, woran er sich anklammern konnte. Kleist, Hebbel, Nietzsche, das sind dann die deutschen Genies, die den Kampf mit den Geistern, die Hölderlin, immerhin kühn genug, gerufen, wirklich aufnehmen, der letzte ihm am verwandtesten, weil auch er das Land der Griechen mit der Seele suchte.

19. KAPITEL

NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG)

Friedrich von Hardenberg wurde schon als „Bruder“ Hölderlins bezeichnet, und als „glücklicher, da er das hatte, woran er sich anklammern konnte“. Man sollte die Vergleichung der beiden Dichter einmal sorgfältig, mit bestimmten Zügen durchführen. Die Jugendlichkeit und Frühreife, das intime Verhältnis zur Philosophie, der anfängliche Anschluß an Schiller, die Wichtigkeit weiblicher, idealisierter Gestalten für ihr Leben, das vornehmlich lyrische Talent – das sind die sofort ins Auge fallenden Vergleichspunkte; es würden sich aber bei genauer Betrachtung wohl zwei parallel verlaufende, nur in entgegengesetzten Richtung gehende Entwicklungen ergeben: Hölderlin als metaphysische Natur, kann man bildlich sagen, strebt forschend zum Mittelpunkt der Erde, wohin er Sonnenlicht haben, Hardenberg als mystische gläubig zum Himmel empor, den er mit unter- und überirdischen Flammen beleuchten möchte, jener gibt seine Seele an das All hin, dieser zieht es in sich hinein, der Süddeutsche findet sein Ideal rückwärts, im alten Griechenland, der Norddeutsche nicht sowohl, wie man gemeint hat, im romantischen Mittelalter, sondern in einem Gottesreiche der Zukunft, das aber, wie ich, um Mißverständnissen vorzubeugen, gleich hinzufüge, nicht etwa reaktionär, theologisch eng gedacht ist, sondern für die höchsten und freiesten Bildungen Raum hat, ja, sie fordert. Gemeinschaftlich ist den beiden Dichtern das Element der Sehnsucht. Ist nun Hölderlin als Mensch weniger glücklich als Hardenberg,

so doch als Dichter sicher glücklicher: Er kann sein Ideal in bestimmten Umrissen farbig malen, während Hardenberg auf durch Worte zu erregende Stimmungen angewiesen bleibt. Es versteht sich von selbst, daß für uns, die wir das Talent als das Ursprüngliche ansehen, die Wirkung zur Ursache wird: Hölderlin war ein plastisch- und selbst malerisch-lyrisches, Hardenberg ein musikalisch-lyrisches Talent.

Während Hölderlin, der größere Dichter, lange Zeit nur von wenigen geliebt und bewundert war und erst jetzt wieder zu voller Geltung gelangt ist, hatte Novalis schon am Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts wieder eine Gemeinde gewonnen. Sein Drang aus der Wirklichkeit hinweg zum Symbol, zu der „blauen Blume“, die auch nach dem Versinken der Romantik immer bekannt geblieben ist, seine unplastische, aber große und seltsame Ideen und Worte stimmungsvoll verknüpfende Dichtweise, seine Neigung zum Fragment, zum Aphorismus, alles dies zog das Fin de siècle-Geschlecht an, das, der Wirklichkeitsdichtung müde, aber zum wahrhaften Gestalten nicht fähig, für seine unklare Gefühls- und Traumwelt ebenfalls symbolistischen Ausdruck suchte und in dem größten deutschen Aphoristiker, in Nietzsche, der, wie von Hölderlin, auch von Novalis manches übernommen hat, seinen Meister fand. Freilich, dies Geschlecht war zu schwächlich, um die ganze Persönlichkeit eines Hardenberg, seine gesamte innere Welt in sich aufzunehmen und sie wiederzugeben, sie haftete wesentlich an seinem Krankhaften, seiner Neigung zum Okkultismus, dürfen wir wohl sagen, zu jener mystischen Wollust, die zwar ein Element des Hardenbergschen Geistes und seiner Poesie, aber doch nicht das einzige und wesentliche ist. Hardenberg stand trotz allem im Leben und verzweifelte nicht an der Wissenschaft, sein „magischer Idealismus“, wie man seine Philosophie getauft hat, hing mit dem Idealismus Fichtes sehr eng zusammen, mystifiziert ihn, aber aus tiefstem Bedürfnis, aus wahren „Glauben“ heraus. „Alle Wahrheit ist Überzeugung, und alle Überzeugung ist Offenbarung, die aus jener Tiefe des Innern stammt, wo wir das schöpferisch strahlende Zentrum unserer Welt zu suchen haben. Dies Zentrum ist denn auch der Archimedespunkt, wo wir anzusetzen haben, um das All im Sinne des magischen Idealismus umzugestalten, nämlich das Innere, Geistige zu realisieren und das Äußere, Reale zu vergeistigen. Der ist magischer Idealist, der ebensowohl die Gedanken zu Dingen, wie die Dinge zu Gedanken machen kann und beide Operationen in seiner Gewalt hat.“ Es ist nicht unsere Aufgabe, einen Abriß der Hardenbergschen Philosophie, die außer mit Schelling auch mit Schopenhauer (Willenstheorie) Berührungen aufweist, zu geben, aber das muß doch gesagt werden, daß der Dichter, mögen in seinen Fragmenten

noch soviel Widersprüche sein, eine einheitliche, alles umspannende Weltanschauung hat, eine „konservative“, die ganz bedeutend tiefer strebt als alle „radikalen“, weit mehr das Bedürfnis des ganzen Menschen berücksichtigt. Wenn man, wie es Brandes tut, dieser Weltanschauung Novalis' den beschränkten Radikalismus eines Shelley gegenüberstellt, der die Lehre der Bibel Fabel und Betrug nennt und den enormen Gewinn der Priester als die Ursache der Herrschaft des Christentums ansieht, so blamiert man sich einfach. Es ist unzweifelhaft, daß Novalis einer unserer gedankenreichsten Geister ist und noch heute keineswegs überwunden. Wir stehen ja auch wieder ganz anders zum „Mystizismus“ als unsere Väter, wir erkennen in ihm ein notwendiges Element des Geisteslebens, so wenig wir auch geneigt sind, unsere Vernunft gefangenzugeben.

Der Poesie kann der Mystizismus nun freilich leicht gefährlich werden, da diese denn doch zuletzt gestalten muß. Novalis' Anschauungen über Poesie sind nicht ganz falsch, aber doch sehr mit Vorsicht aufzunehmen: „Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein; er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar, er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare. Kritik der Poesie ist ein Unding; es ist schon schwer zu entscheiden, ob etwas Poesie sei oder nicht. Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt, dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinne das Subjekt vor: Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichtes, seine Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinne der Weissagung und dem religiösen Sinn, dem Wahnsinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet, und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders.“ Das ist, wie man sieht, Wahrheit und Irrtum, bunt gemischt. Sehr an moderne Theorie und Praxis erinnert das Folgende: „Es lassen sich Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume denken; Gedichte, die bloß wohlklingend und voll schöner Worte sind, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang, höchstens einige Strophen verständlich, wie Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Diese wahre Poesie kann höchstens einen allegorischen Sinn im großen und eine indirekte Wirkung wie Musik haben.“ Die Höhe der Poesie war Novalis selbstverständlich das Märchen, und in seinem großen Roman wollte er die ganze Welt „poetisieren“. Hebbel, der sich in seinen Tagebüchern nicht selten mit Novalis' Fragmenten berührt, schreibt über ihn: „Novalis hatte die wunderliche Idee, weil die ganze Welt poetisch auf ihn wirkte, die ganze Welt zum Gegenstand seiner Poesie zu machen. Es ist ungefähr ebenso,

als wenn das menschliche Herz, das sein Verhältnis zum Körper fühlt, diesen ganzen Körper *einsaugen* wollte. Jean Paul nennt Novalis mit Recht einen poetischen Nihilisten, Menzel in seiner Literaturgeschichte weiß ihn nicht genug zu erheben. „Das Richtige ist wohl, was Haym über Novalis' Phantasie sagt: „Es ist keine schaffende und gestaltende, es ist eine schwärmende und grübelnde Phantasie.“ Damit kann man denn allerdings nur Lyriker und Fragmentist sein.

Um ihn ganz zu begreifen, muß man noch einiges über Hardenbergs Leben wissen. Sowohl, daß er von alter vornehmer Familie war, als daß in seinem elterlichen Hause der fromme pietistische Geist herrschte, ist zum Verständnis seines Wesens wichtig. Er war durchaus Aristokrat, äußerlich wie innerlich, vornehm, sensitiv, selbstbewußt, die inneren Kämpfe, die Niedrigergeborene zerreißen, scheinen ihm gänzlich erspart geblieben zu sein. Aristokratischen Dünkel besaß er, wie alle echten Aristokraten, freilich nicht. Die Frömmigkeit des Elternhauses aber hat ihn rein bewahrt und ist in einer höheren Form wieder der Mittelpunkt seines Seins geworden, sobald sein Geist ausgebildet war. Was bei den übrigen Romantikern der älteren Generation zum Teil bewußtes Wollen war, war bei Hardenberg Natur, und er macht denn auch von ihnen allen den einheitlichsten Eindruck. Wenn nun aber doch bei ihm neben der Gesundheit die (geistige) Krankheit liegt, so ist das wohl auf seine körperlichen Zustände – er war schwindstüchtig – zurückzuführen, weniger auf seine Schicksale; denn das frühe Hinsterben seiner jugendlichen Geliebten, der er durch Willenskraft nachsterben wollte, hat er ja in der Tat überwunden, sich nicht bloß zum zweiten Male verlobt, sondern auch in der letzten Zeit seines Lebens eifrig produziert. Die Schwindstucht scheint die Sinnlichkeit zu steigern, und wenn nun auch, wie gesagt, das wollüstige Versinken in Nacht und Tod und Grauen in Hardenbergs Poesie nicht gerade herrschend ist, vorhanden ist es doch und gehört wie sein Preis der Krankheit zum Gesamtbilde. Etwas mag auch der Bergmannsberuf des jungen Dichters dazu beigetragen haben, daß sich sein Blick mit Sehnsucht auf die lockende Unterwelt lenkte und seine Dichtung nicht „rein wie eine weiße Taube“ zum Himmel emporstieg. Soviel ist aber festzuhalten, daß Novalis in der Gesamtheit seiner Dichtung sicher zu den lichten und nicht zu den dunkeln Geistern gehört.

Von einigen Jugendgedichten abgesehen, hat sich eine eigentümliche Begabung Hardenbergs zuerst in den „Hymnen an die Nacht“ geoffenbart, rhapsodischen Dichtungen in poetischer Prosa oder, wenn man will, auch freie Rhythmen, die aus der Trauerstimmung nach dem Tode der Geliebten empor-

wachsen. Wunderbar ist ihr sprachlicher Reiz, ihr Gehalt bedeutend, die Todessehnsucht des einzelnen erweitert sich zu großartiger Symbolisierung der nächsten Welt, in die ja alles Leben nicht bloß hinabsinkt, sondern aus der es auch wieder emportaucht. Hier und da tritt auch schon die sinnliche Mystik auf, die für reine und freie Geister doch wohl etwas Abstoßendes hat, so in dem die vierte Hymne abschließenden Gedicht:

Hinüber wall' ich,	An jenem Hügel
Und jede Pein	Verlischt dein Glanz,
Wird einst ein Stachel	Ein Schatten bringet
Der Wollust sein.	Den kühlenden Kranz.

Noch wenig Zeiten,	O sauge, Geliebter,
So bin ich los	Gewaltig mich an,
Und liege trunken	Daß ich entschlummere
Der Lieb im Schoß.	Und lieben kann.

Unendliches Leben	Ich fühle des Todes
Wogt mächtig in mir;	Verjüngende Flut,
Ich schaue von oben	Zu Balsam und Äther
Herunter nach dir.	Verwandelt mein Blut.

Ich lebe bei Tage
Voll Glauben und Mut
Und sterbe die Nächte
In heiliger Glut.

Sie, die sinnliche Mystik, ist ja übrigens uralt, nicht zuerst bei Novalis. – Durchweg frei davon sind seine „Geistlichen Lieder“, die besten der neueren Zeit; die Eichendorffs und Schenkendorfs, geschweige denn die evangelischer Dichter wie Spitta und Gerok, reichen lange nicht an sie heran. Scheffler und die alten Mystiker sind hier auch übertroffen, Novalis dichtet reiner und schlichter als sie, auch begünstigt ihn natürlich die seitdem viel mehr ausgebildete poetische Sprache. Im Mittelpunkt dieser Lieder steht die Gestalt Jesu, und man wird zugestehen müssen, daß man sich ihr nicht frommer und kindlicher nähern kann, als es in den besten („Was wär' ich ohne dich gewesen, was würd' ich ohne dich nicht sein?“ „Fern im Osten wird es helle“, „Wenn ich ihn nur habe“, „Wenn alle untreu werden“, „Weinen muß ich, immer weinen“, „Ich sag' es jedem, daß er lebt“) geschieht. Dagegen hat die an die „Geistlichen Lieder“ angeschlossene Hymne, eine glühende realistische Versinnbildlichung des Abendmahls, der Geheimnisse der Transsubstantiation, die ganze Ungesundheit der sinnlichen Mystik. – Unter den „Vermischten Gedichten“,

die auch die Jugendverse enthalten, ist nicht viel Bedeutendes, genannt seien nur das bekannte, angeblich an Tieck gerichtete „Was paßt, das muß sich ründen“ und die Ode „Der Frühling“, die an Hölderlins Weise anklingt. Einzig in ihrer Art aber sind fast alle in den „Heinrich von Ofterdingen“ aufgenommenen Stücke: das balladenartige „Lied des Sängers“, das „Lied der Kreuzfahrer“, das von wahrer Einfachheit getragene „Lied des Bergmanns“, das köstlich neckische, aber zuletzt doch von schwerem Ernst durchdrungene „Mädchenlied“, das freudige „Lob des Weines“. Von dem „Mädchenlied“ mögen einige Strophen hier stehen:

Sind wir nicht geplagte Wesen?
Ist nicht unser Los betrübt?
Nur zu Zwang und Not erlesen,
In Verstellung nur geübt,
Dürfen selbst nicht unsre Klagen
Sich aus unserm Busen wagen.

Wäre dies zu denken Sünde?
Zollfrei sind Gedanken doch.
Was bleibt einem armen Kinde
Außer süßen Träumen noch?
Will man sie auch gern verbannen,
Nimmer ziehen sie von dannen.

Allem, was die Eltern sprechen,
Widerspricht das volle Herz.
Die verbot'ne Frucht zu brechen
Fühlen wir der Sehnsucht Schmerz;
Möchten gern die süßen Knaben
Fest an unserm Herzen haben.

Jede Neigung zu verschließen,
Hart und kalt zu sein wie Stein,
Schöne Augen nicht zu grüßen,
Fleißig und allein zu sein,
Keiner Bitte nachzugeben:
Heißt das wohl ein Jugendleben?

Dann folgt noch der seltsam dunkle „Gesang der Toten“ („Lobt doch unsre stillen Feste“). Ja, auch in diesem ist die mystische Wollust, aber hier lasse ich mir sie eher gefallen als in der Abendmahlshymne, hier wird sie nicht so verzweifelt materiell, der Schleier des Geheimnisses wird hier keinen Augenblick gehoben, immer gleich in der prächtigen ahnungsvollen Form wogt die selig dunkle Stimmung dahin.

Zauber der Erinnerungen,
Heil'ger Wehmut süße Schauer
Haben innig uns umschlungen,
Kühlen unsre Glut.
Wunden gibt's, die wenig schmerzen,
Eine göttlich tiefe Trauer
Wohnt in unser aller Herzen,
Löst uns auf in eine Flut.

Und in dieser Flut ergießen
Wir uns auf geheime Weise
In den Ozean des Lebens
Tief in Gott hinein;
Und aus seinem Herzen fließen
Wir zurück in unserm Kreise,
Und der Geist des höchsten Strebens
Taucht in unsre Wirbel ein.

Das Gedicht ist unzweifelhaft einzig in unserer Dichtung und die Krone der Novalisschen Poesie. Auch die beiden schönen „Marienlieder“ sind aus dem

„Heinrich von Ofterdingen“ und also nichts als Zeugnis katholisierender Neigungen des Dichters unter die „Geistlichen Lieder“ zu stellen. Wenn sich Hardenberg auch in seinem Aufsätze „Die Christenheit oder Europa“ gegen die Reformation aussprach, so tat er das doch nur, weil er ein über Papsttum und Luthertum weit hinausgehendes Christentum der Zukunft erkannt zu haben glaubte. Mystiker gehören ja überhaupt keiner Kirche an.

Novalis' Hauptwerk ist sein (unvollendeter) Roman „Heinrich von Ofterdingen“, im Anschluß an Tiecks „Sternbald“ und im Wettstreit mit Goethes „Wilhelm Meister“ entworfen, den der Dichter früher sehr verehrt hatte, in dem er dann aber, wie erwähnt, „künstlerischen Atheismus“ und einen „Candide“, „gegen die Poesie gerichtet“, fand. Schon früher hatte er in Prosa (außer den „Fragmenten“) „Die Lehrlinge von Sais“ geschrieben, Dialoge über die verschiedene Auffassung der Natur, in denen ein hübsches Märchen von „Hyazinth und Rosenblütchen“ enthalten ist, das „das Geheimnis der Natur als die erfüllte Sehnsucht des liebenden Herzens“ hinstellt. Der Roman nimmt das Sehnsuchtsmotiv in allseitiger und viel gewaltigerer Weise wieder auf: „Die Metaphysik des Menschenlebens“, erklärt Haym, „zusammenfallend mit der Metaphysik des Universums, wird in geschichtlicher Form, in Form einer Erzählung von dem Lebenslauf eines Dichters mit der unbedingten Freiheit metaphysischer, transzendentaler Poesie vorgetragen. Daß die Welt am Ende Gemüt wird, fällt für Novalis damit zusammen, daß am Ende alles Poesie wird.“ Wir können uns hier mit den Einzelheiten dieser „Apotheose der Poesie“, die zugleich auch die poetisierte Lebensgeschichte Novalis' ist, nicht befassen, es muß uns genügen, festzustellen, daß das, was wir poetisches *Leben* nennen, in dem Werke nicht enthalten ist, und wir begreifen recht wohl, wie man im Hinblick auf dieses Werk Novalis einen poetischen Nihilisten nennen konnte: Menschen und Milieu fehlen dem Roman gänzlich. Dafür hat er freilich eine Goethes „Wilhelm Meister“ meisterhaft nachgeahmte, klare und wohllautend fließende Form, große symbolistische Stimmung, die ohne viel äußere Mittel aus der Seele des Dichters fließt, und reiche Gedanken, aber es ist uns Kindern eines realistischen Zeitalters doch schwer, das Werk zu lesen.

Es wird auch wohl wieder und dann für immer in Vergessenheit geraten, die Lieder Novalis' aber werden bleiben und auch seine „Fragmente“, denn mit diesen reiht er sich den großen deutschen Aphoristikern an, den Vorgängern Nietzsches, der ihm auch in dem aristokratischen Zuge seiner Natur und – im Preise der Krankheit verwandt ist.

HEINRICH VON KLEIST

Man hat es in Deutschland jetzt doch allmählich begriffen, daß das Geschick Heinrich von Kleists eine wirkliche und wahrhaftige Tragödie ist, kein bloßes Rührstück. „Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war“, hat der Dichter selber in richtiger Erkenntnis in seinem letzten Briefe an seine geliebte Schwester Ulrike geschrieben, und die haben keine Ahnung von Kleists Wesen, die da glauben, daß er an seiner Notlage, an der Stumpfheit seines Volkes, dem Unglück seines Vaterlandes zugrunde gegangen. Selbstverständlich, diese Dinge spielen in der Tragödie mit, es sind die Umstände, die das Schicksal zu seinem Gewebe benutzt, aber was den Dichter in das grausige Netz hineintreibt, ist seine eigene tragische Natur. Man hat mannigfach nach Formeln gesucht, um das Geheimnis dieser Natur mit kurzen Worten auszusprechen. Goethe redet von dem „Schauer und Abscheu“, den ihm Kleist bei dem reinsten Vorsatz der Teilnahme immer erregte, „wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“. Kleist war kein volles Genie, nicht die Zeit machte ihn krank, sondern die Wurzeln seiner Krankheit lagen in ihm selber, er würde in keiner Periode unserer Dichtung mehr erreicht und einen wesentlich anderen Ausgang genommen haben. Wir haben überhaupt bei aller literaturhistorischen Betrachtung daran festzuhalten, daß ein Dichter immer in *seiner* Zeit hinein geboren wird, wie denn Kleist der Art seiner Begabung nach auch weder im vorklassischen noch im eigentlich klassischen Zeitalter denkbar ist und als „Vorläufer“, der er allerdings ist, gerade recht kommt. Daß das Los dieser Vorläufer selten glücklich ist, versteht sich von selbst, aber es liegt nicht daran, daß sie zu früh kommen, sondern daran, daß sie den reinen Typus noch nicht darstellen, nicht vollendende Genies, sondern nur anzeigende Halbgenies sind. Um aber der eigentlichen Natur Kleists näherzukommen: Ich sehe in ihm wieder eine jener metaphysischen Naturen, wie uns die erste in Hölderlin begegnete, einen jener Unglücklichen, bei denen das philosophische Bedürfnis stärker ist als die Lebensenergie und dementsprechend auch auf dichterischem Gebiete die ästhetische Erkenntnis größer als die gestaltende Kraft. Wäre Kleist wirklich absoluter Instinkt Mensch gewesen, er wäre schon mit Zeit und Leben fertig geworden, und auch seine Poesie hätte keinen Bruch bekommen. Aber so stark und ursprünglich sein Gefühl war, der Zweifel nagte zweifellos a priori an seiner Wurzel – wie wäre sonst die fürchterliche Verzweigung nach dem

in Kleists Augen ein völlig negatives Resultat ergebenden Studium der Kantischen Philosophie, wie wäre das ewige Verwerfen der eigenen Dichtung möglich gewesen? Nicht ein gemeiner Skeptizismus, kein schwächlicher Pessimismus, der mit dem Menschen selbst gesetzte, aber gewöhnlich von der Lebensenergie und (beim Dichter) der vorhandenen Gestaltungskraft unterdrückte Urzwiespalt ist in Kleists Seele, und daher rührt jenes gleichsam krampfartige „Alles an alles setzen“ und als Reaktion darauf die bodenlose Verzweiflung, die zu Wahnsinn oder Selbstmord führt. Daß bei Kleist der Kampf viel heftiger und unheimlicher auftritt wie bei Hölderlin, kommt selbstverständlich daher, daß er eine viel gewaltigere Natur und Begabung, kein lyrischer, sondern ein dramatischer Geist ist. Bei Hebbel kehrt, um das gleich zu erwähnen, derselbe Kampf noch einmal wieder und hat so ähnliche Einzelercheinungen, daß oft die Ausdrücke, in denen sich beide Dichter über ihre Zustände aussprechen, fast wörtlich übereinstimmen (Kleist: „Die Hölle gab mir meine halben Talente, der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes oder gar keins“; Hebbel: „Große Talente stammen von Gott, kleine vom Teufel“); Hebbel aber war um einige Grade – ein geringes ist hier alles – härter, egoistischer als Kleist, und so kam er durch. Manches hat Kleist mit Otto Ludwig gemein – daß bei beiden die Eltern früh starben, mag für die körperliche, die Vererbungsseite der angeborenen Veranlagung in Betracht zu ziehen sein –, vor allem das Ungenügen am eigenen Werke und die Sucht nach der Einsamkeit; hier ist nun aber Kleist die größere und weitere, Ludwig die glücklichere Natur. Es ist natürlich schwer, diese Dichter vollständig zu erklären, alle wesentlichen Züge mit naturwissenschaftlicher Bestimmtheit und Folgerichtigkeit zu entwickeln, aber wer nur einem von ihnen mit Hingebung nahegetreten ist, der hat von ihrer Natur eine ganz feste Anschauung und kann nicht in die Versuchung kommen, sie und ihr Schicksal aus der Zeit erklären zu wollen. Bei Kleist vor allen waltet der Eindruck der tragischen Notwendigkeit, der in der erkennbaren Übereinstimmung von Natur und Schicksal besteht, so entschieden vor wie nirgends sonst.

Wir wollen hier des Dichters Leben nicht im einzelnen verfolgen. Daß er Nord- oder besser vielleicht Ostdeutscher, Preuße und aus altem adeligen Geschlecht war, ist natürlich für den Charakter seiner Poesie außerordentlich wichtig, aber sein Glück und Unglück hängt davon wenig ab. Seinen Dichterberuf hat Kleist nicht eben früh erkannt, aber doch auch nicht allzu spät: Da der Dichter erst gelebt haben muß, ehe er im höheren Sinne „dichten“ kann, so steht gar nichts im Wege, die Militärzeit und dann auch die Studienjahre trotz ihres negativen Ergebnisses als zweckentsprechende Vorbereitung auf

ein Dichterleben anzusehen, und selbst das Kopfschütteln der Verwandtschaft über den öfteren Berufswechsel und die Scheu des Dichters, eine feste Lebensstellung anzunehmen, würden sehr wenig bedeuten, wenn nicht unglücklicherweise Kleist selber, überempfindlich, wie er war, dadurch in eine Art Menschen-scheu hineingetrieben worden wäre und fortan auf fast jedem Antlitz die vorwurfsvolle Frage: Warum bist du nichts? gelesen hätte. So geriet er nun in die, übrigens bei einem Dichter keineswegs allzu unnatürliche Weltfluchtstimmung hinein: „Freiheit, ein eigenes Haus, ein Weib“ wurde das große Ziel seiner Sehnsucht, das er nie erreichen sollte. Trotzdem hätte er, als Dichter unermüdlich schaffend, nach und nach den Frieden seiner Seele wiedergewinnen können; mag einem Dichterleben äußerlich die „stete Folge“, die sichere Entwicklung zu dem gewünschten Ziele empor fehlen, im Schaffen kann sie trotzdem vorhanden sein. Aber Kleist wollte alles auf einmal, wollte schon am Anfange seiner Laufbahn den großen, entscheidenden Wurf, der seine Stellung auf der höchsten Höhe ein für allemal begründete. Das aber ist unmöglich, oder, wenn möglich, doch nur aus dem Unbewußten heraus, nicht bewußt zu erreichen. Die Erkenntnis, daß ein deutsches Drama über Goethe und Schiller hinaus, eine Vereinigung Shakespeares und der Antike möglich und wünschenswert sei, war klar und richtig, die große und reine Linie der Alten und die realistische Charakteristik Shakespeares gehen in der Tat irgendwo zusammen und führen keineswegs zum Barock, wenn ein spezifisch-dramatisches Genie auf das Einfache angelegt ist und die Sicherheit eines ursprünglichen starken Gefühls hat, aber auf dem Wege des Experiments ist jene Vereinigung freilich nicht zu gewinnen, und den verfolgte Kleist doch zunächst bei seinem so oft geschriebenen und oft vernichteten „Robert Guiscard“. Jedesmal, wenn der Dichter den ungeheuren Anlauf nahm, mußte er erkennen, daß er es allein mit seinem Willen nicht zwingen werde, nie entsprach das Vollendete seinem Ideal, und Krankheit und Wahnsinn waren die Folge. Da setzte sich in dem Dichter der furchtbare Haß gegen den glücklicheren Goethe fest, der immer konnte, was er wollte, weil er nicht über sich selbst hinausstrebt, jene bittere Wut, die dem Größeren den Kranz von der Stirne hätte reißen mögen – für uns das Schrecklichste an Kleist; denn nichts steht für uns fester als der Satz, daß jeder sein soll, was er ist, und anderen das gönnen soll, was sie haben, haben sie es doch nicht aus sich selbst und für sich. Doch Kleist war krank. Für die ungewöhnliche Kraft seiner Natur aber spricht es, daß er sich nach jedem Sturz zu erholen vermochte und dann in milder, resignierter Stimmung seine Werke schrieb, die, von der „Familie Schroffenstein“ bis zum „Prinzen von Homburg“, wenn nicht eine mächtig

ansteigende Entwicklung, doch alle eigentümliche Offenbarungen eines gewaltigen Dichtergeistes bedeuten.

Kleist ist Romantiker, Romantiker der nationalen Renaissance, die größte Begabung, die diese gehabt hat. Steht Schiller zwischen den französischen Klassikern und Shakespeare, jenseit Shakespeare, kann man ruhig sagen, so Kleist zwischen Shakespeare und dem künftigen großen germanischen Dramatiker, diesseit Shakespeare. Romantisch, d. h. germanisch ist aber der gesamte Charakter seiner Poesie: keines seiner Werke, das nicht in die tiefsten Tiefen menschlicher Natur hinabstiege, keines, das nicht die menschlichen Charaktere vollständig individuell statt typisch gäbe, keines, in dem nicht die Stimmungs- die formalen Elemente überwögen. Die Torheiten der Romantiker, den Mischmasch ihrer Universalpoesie finden wir selbstverständlich bei Kleist nicht, dafür war er zu groß; als geborener Dramatiker hielt er im ganzen am Muster Shakespeares fest und verwarf selbst Schiller nicht, es war ihm um geschlossene Bildungen zu tun; das eigentlich romantische *Leben* jedoch findet sich in allen seinen Werken, alle stehen da ganz entschieden, trotz der „Plastik“ des Dichters, den Werken der Klassik scharf gegenüber, und in keinem vermissen wir auch völlig das Spezifisch-Romantische, das Romantisch-Kranke, wenn's hier nun auch unendlich viel tiefere individuelle Wurzeln hat als bei den spielerischen Talenten unter den Romantikern. Die Romantik hätte ihre dichterische Aufgabe erfüllt, wenn sie nur Kleist allein hervorgebracht hätte: Ihre Stimmungs- und ihre realistische Seite sind bei diesem Dichter gleich stark entwickelt und einheitlich. Der Bruch in Kleists Natur aber zeigt sich vor allem darin, daß er nicht zu wirklicher Tragik gelangt ist, weniger im einzelnen seiner Werke. Es ist unrichtig, wenn man Kleists dichterisches Wesen als „höchste dramatische Anlage, mangelnde Einsicht in die theatralischen Bedürfnisse“ definiert. Selbst wenn man des Dichters ganz persönlichen Stil und seine gelegentlichen „Unarten“ zugibt, bleibt noch die bezwingende dramatische Kraft, die alle tieferen Naturen (und auf die kommt es doch an) auch von der Bühne herab fortreißt. Ich habe den „Prinzen von Homburg“ mehrere Male als Vorstellung des Schillerbundes für die nationale Jugend gesehen und war entzückt, wie diese nach und nach in das Drama und Kleist hineinwuchs.

Er begann bekanntlich mit der „Familie Schroffenstein“, einem Ritterdrama, das während eines Aufenthalts in der Schweiz entstand. Es ist eine jener „Tragödien der Irrungen“, die der Geist des teuflischen Zufalls, nicht der der tragischen Notwendigkeit beherrscht: Zwei Linien eines Geschlechts, zwischen denen ein Erbvertrag besteht, werden durch Mißtrauen zu dem fürchterlich-

sten Wüten gegeneinander getrieben und rotten sich gegenseitig beinahe aus. Die Psychologie des Mißtrauens ist nicht übel gegeben, die Charakteristik vortrefflich angelegt, wenn auch nicht ganz folgerecht durchgeführt, der Stil schon merkwürdig reif – jener Realismus Kleists, der sich nicht genug tun kann und den Dialog aus voll ausgeführten Bildern zusammensetzt, so daß wir etwa den Eindruck übertriebenen Hochreliefs erhalten, ist hier bereits ausgebildet. Einzelne Szenen des Stückes sind wahrhaft poetisch, zum Schluß ist die Ausführung leider ganz skizzenhaft. Kleist wollte bald nichts mehr von dem anonym herausgegebenen Stück wissen und wandte sich wiederum dem „Guiscard“ zu. Erst nach vier Jahren erschien ein neues Werk von ihm, die Bearbeitung des Molièreschen Lustspiels „Amphitryon“, die sich zwar im ganzen an den Gang des französischen Stücks hält, aber das Motiv zu vertiefen sucht und das Detail poetisiert. Zeus besucht nach der griechischen Mythe die Alkmene bekanntlich in der Gestalt ihres Gemahls Amphitryon, und den Stoff benutzt Molière zu einem pikanten Verwechslungsschwank, in dem der Göttervater ungefähr an den Roi Soleil erinnert; Kleist verlegt den Schwerpunkt des Ganzen in die Seele der Alkmene. Bald nach dem „Amphitryon“ vollendete Kleist auch sein bereits in der Schweiz begonnenes Originallustspiel „Der zerbrochene Krug“ und gab damit dem deutschen Volke ein unvergleichliches und bis auf diesen Tag nicht übertroffenes Werk. Die glückliche Idee, daß der heimliche Verbrecher als Richter auftritt und durch die ewig verschleiern wollende Untersuchung seine Tat selbst aufhellt, ist in Situation, Charakteristik und Dialektik wundervoll durchgeführt, und es ist ein „niederländisches Gemälde“ entstanden, das in alle Ewigkeit seinen Reiz bewahren wird. Weder Lessing noch Goethe noch Schiller hätten dergleichen zu schaffen vermocht, hierzu war ein echter Niederdeutscher erforderlich mit jener Lust am Derbvolkstümlichen und an der durchtriebenen Schelmerei, die nur auf niedersächsischer Erde so recht gedeiht.

Dann gab Kleist das Werk, das wohl von allen am meisten mit seinem Herzblut geschrieben ist, das wilde, unheimliche Trauerspiel „Penthesilea“. Wilbrandt hat recht, wenn er ausführt, daß Kleist dieser Amazonenkönigin sein eigenes törichtes Herz, seine unbezähmbare Seele verliehen hat – und wenn sie zuletzt, sich verhöhnt glaubend, ihre Hunde auf den geliebten Achill hetzt und seine Brust mit ihren Zähnen zerfleischt, so ist das der Wahnsinn, der auch auf den Dichter lauerte. Eine wahre Tragödie ist dieses Werk nicht, die Voraussetzung, daß das Weib sich den Mann, und gar mit den Waffen in der Hand, zu erkämpfen hat, ist, mag die Sitte der Amazonen tausendmal uralt sein, eine künstliche, keine natürliche, ein Problem von allgemeiner Bedeu-

tung liegt nicht vor, und an moderne Frauenrechtlerinnen soll man, wie es wohl geschehen ist, bei der Penthesilea doch lieber nicht denken – dennoch, ergreifen wird diese leidenschaftliche, im einzelnen oft mit einziger Poesie erfüllte Dichtung immer, verstehen können wir die Gestalt ihrer Heldin schon und auch den Dichter, der hinter ihr steht. Man hat alle Dramen Kleists als Darstellungen von Gefühlsverwirrung aufgefaßt, und in der Tat liebt er es zu zeigen, wie eine ursprüngliche, wahre und tiefe Empfindung durch den Widerstand der Welt ins Maßlose und Ungeheuerliche ausartet; aber, so tief uns das ergreift, wir fühlen eben, daß die Verwirrung auch in dem Dichter ist, wir vermissen den echt tragischen Geist, der Schritt für Schritt führt und nur notgedrungen zum Äußersten schreitet, wir vermissen endlich auch die Katharsis, die ja etwas ganz anderes ist als die sogenannte Versöhnung. Kleists Tragik ist wie ein vernichtender Gewittersturm, der plötzlich heraufkommt, alles, ohne daß es Widerstand leisten könnte, vernichtet und nicht einmal die Atmosphäre reinigt und abkühlt, etwas Finsteres und Erbarmungsloses, das wir an die Weltordnung kaum anzuknüpfen vermögen.

Doch das Schicksal schenkte dem Dichter noch ein wenig Sonnenschein, in Dresden entstand sein „Käthchen von Heilbronn“, sein romantisches Werk, ein Ritterdrama, das man in der Geschichte nicht so ohne weiteres unterbringen, das aber im Reiche der Poesie immer seinen Platz behaupten wird. Bekanntlich hatte es Kleist ursprünglich mehr auf ein Mächendrama angelegt, Kunigunde von Thurneck war als unheimliches Wasserweib gedacht, und es war auch nicht beabsichtigt, das liebliche Käthchen zur illegitimen Kaisertochter zu „erheben“ – aber auch wie es vorliegt, verfehlt das „Käthchen“ seine Wirkung nicht: So wie Kleist sie anschaute, sehen auch wir die ritterliche und bürgerliche Welt des Mittelalters, wenn wir uns unserer Schulweisheit ent schlagen, und das Käthchen selber ist trotz seines Somnambulismus eine der zartesten Schöpfungen germanischer Dichtkunst, die romantische Schwester des klassischen Gretchens. Daher die ungeheure Volkstümlichkeit dieses Dramas, die bis auf diesen Tag trotz der Aberweisheit der Vernünftler und der naturalistischen Schulung ungeschwächt andauert.

Während des österreichischen Krieges von 1809 gegen Napoleon beginnt Kleists patriotische Tätigkeit, er wird der Dichter der Rache. Hatte ihn der von ihm vorausgesehene Sturz Preußens auch erschüttert, so war er doch einstweilen noch in seiner „individuellen“, ästhetischen Weltanschauung, die ja Klassikern und Romantikern gemeinsam war, befangen geblieben – nun aber hörte er in seiner eigenen Not den Ruf seines Vaterlandes und schuf jene grimmigen Kampflieder gegen die Franzosen, in denen der nackte Haß

sogar die Poesie des Kampfes totschrägt, die wir aber trotzdem nicht entbehren möchten – und nicht entbehren können. Immer wieder hören wir „Germania an ihre Kinder“:

Die des Maines Regionen,
Die der Elbe heitre Au'n,
Die der Donau Strand bewohnen,
Die das Odertal bebaun,
Aus des Rheines Laubensitzen,
Von dem duft'gen Mittelmeer,
Von der Riesenberge Spitzen,
Von der Ost- und Nordsee her!

Chor: Horchet! – Durch die Nacht, ihr Brüder,
Welch ein Donnerruf hernieder?
Stehst du auf, Germania?
Ist der Tag der Rache da?

Wie der Schnee aus Felsenrissen,
Wie auf ew'ger Alpen Höhn
Unter Frühlings heißen Küssen
Siedend auf die Gletscher gehn:
Katarakten stürzen nieder,
Wald und Fels folgt ihrer Bahn,
Das Gebirg' hallt donnernd wieder,
Fluren sind ein Ozean –

Chor: So verlaßt, voran der Kaiser,
Eure Hütten, eure Häuser,
Schäumt, ein uferloses Meer,
Über diese Franken her!

Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Laßt, gestäubt von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen
Und ihn dann die Grenze sein!

Chor: Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn tot! Das Weltgericht
Fragt euch nach den Gründen nicht.

Aus diesem Geiste heraus schuf er auch seine „Hermannsschlacht“, die nichts weniger als eine wirkliche Tragödie, sondern eben auch nur ein Aufruf zur Rache ist. Wir sehen das Drama noch bisweilen auf unseren Bühnen, und die heiße, fortdrängende Energie des Werkes hilft uns über den Mangel an eigentlicher Handlung und gewisse sittliche Flecken hinweg – wer wagt hier mit der Ästhetik zu kommen, wo es sich allein um den Kampf für die nationale Existenz handelt? Die „Hermannsschlacht“ ist so gut ein pathologisches Drama wie die „Penthesilea“, Hermann ist wieder Kleist, und statt an das alte Germanien muß man an das Deutschland des Rheinbunds denken. Aber das deutsche Volk soll stolz darauf sein, diese Dichtung aus jener Zeit zu haben, den wilden Aufschrei seiner eigenen gequälten Seele, die in dem Dichter war; zu gewissen Zeiten bedarf jedes Volk der großen Hasser.

Freilich, Kleist war mehr, der ganze Adel seiner Natur kommt noch einmal in seinem letzten und reifsten Drama, dem „Prinzen von Homburg“, zum Vorschein. Das ist das preußische Drama κατ' ἐξοχήν, der Geist, der den preußischen Staat geschaffen, lebt in ihm, in dem Großen Kurfürsten vor allem, und bezwingt auch den jungen stürmischen Prinzen von Homburg, der mit seinem Degen den Ruhm und die Liebe zu erobern glaubt, aber, weil er nicht gehorchen kann, den grimmigen Tod an sich heranzieht. Eine Meister-Analyse dieses Dramas hat Friedrich Hebbel geliefert, und seitdem wir die haben, gibt es keine Kontroverse mehr darüber: „Der Prinz von Homburg“, schreibt Hebbel, „gehört zu den eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch die bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten, erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dies Resultat ist das ganze Drama angelegt, und was Tieck an einem bekannten Orte als den Kern hervorhebt, die Veranschaulichung dessen, was Subordination sei, ist eben nur Mittel zum Zweck. Wenn Tieck noch weiter bemerkt, das Nachtwandeln, womit das Stück beginnt, und die an dies Nachtwandeln geknüpfte Form der endlichen Lösung verleihe demselben zu seinen übrigen Vorzügen noch den Reiz eines lieblichen und anmutigen Märchens, so kann ich auch damit nicht übereinstimmen. Im Gegenteil, dieser Zug ist als störend zu tadeln, und wenn er, wie im „Käthchen von Heilbronn“, tief in den Organismus des Werks verflochten wäre, so würde er ihm den Anspruch auf Klassizität rauben. Denn für den Unfug, den der Mond treibt, muß der Mensch nicht büßen sollen, sonst wäre es am Ende auch tragisch, wenn einer im Traumzustand die Spitze des Daches erkletterte und, dort von der Geliebten erblickt

und im ersten Schrecken der Überraschung beim Namen gerufen, zerschmettert zu ihren Füßen stürzte. Aber man kann die ganze Nachtwandelei zum Glück beseitigen, und das Werk bleibt, was es ist, es steht unerschütterlich auf festen psychologischen Füßen, und die Wucherpflanzen der Romantik haben sich nur als überflüssige Arabesken herumgeschlungen. Das ist freilich nicht so zu verstehen, als ob man die Hälfte vom ersten und vom letzten Akt wegstreichen könnte. Kleist würde nicht sein, was er ist, ein wahrer Dichter, den man, wie jedes ursprüngliche Gottesgewächs, ganz hinnehmen oder ganz wegwerfen muß, wenn eine so barbarische Prozedur möglich wäre. Nein, man wird dem Prinzen sein Kranzwinden und den Handschuh, den er infolgedessen erhascht, schon lassen müssen. Allein es ist nichts davon abhängig gemacht, das Gebäude hat neben dieser künstlichen noch ganz andere und vollkommen feste Stützen.“ Das übrige möge man im Hebbel selber nachlesen. Die von vornherein und noch bis auf diesen Tag der Bedeutung des Werkes nicht angemessene nur geringe Wirkung ins Breite erklärt Hebbel daraus, daß das Werden hier nicht in die Handlung, sondern in den Charakter selbst verlegt sei und weiter aus der dem Helden (mit vollem Recht) zugewiesenen Todesfurcht. „Todesfurcht und ein Held! Was zuviel ist, ist zuviel! Es war eine Beleidigung für jeden Fähnrich. Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? Das geb' ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen.“ In diesem Schauspiel, in dem auch das Detail durch seine Naturhaftigkeit fast das der gesamten übrigen deutschen Dramatik übertrifft, haben wir geradezu das Muster eines patriotischen Dramas. Der arme Kleist vernahm auch nicht einen Ton freudigen Widerhalls über sein Meisterwerk und ging bald nachher, nachdem er in Berlin noch einmal versucht hatte, sich als Zeitungsherausgeber eine Existenz zu schaffen, mit der ihm befreundeten Frau Henriette Vogel in den Tod, das Werk aber wäre fast verlorengegangen.

Ein nicht geringer Teil des Ruhmes Kleists beruht heute auch auf seinen Erzählungen, und mit vollem Recht. Ist Tieck der Begründer der Märchen- novelle und später der der modernen deutschen Novelle geworden, so muß Kleist als der der historischen gelten, die sich der Form nach an die alte italienische zwar anschließt, aber sie doch durch schärfere Charakteristik und eine größere Fülle bezeichnender Einzelzüge verlebendigt und erweitert. Die äußerste Konzentration bleibt dabei immer Kleists Ideal, aber, anstatt einfach zu erzählen, gibt es lauter bedeutsame Einzelzüge, die die höchste Anschaulichkeit aufweisen, und behandelt auch die Sprache mit seltener Meisterschaft, so daß diese Erzählungen mehr für das Ohr als für das Auge berechnet erscheinen. Als Kleists Meisterstück hat man immer den „Michael Kohlhaas“

angesehen, die Geschichte des brandenburgischen Roßhändlers, der ein ihm widerfahrenes Unrecht bis zur äußersten Konsequenz rächend verfolgt und erst durch Luthers Einschreiten zur Erkenntnis gelangt, daß auch bei ihm summum ius summa iniuria geworden sei. – In der „Marquise v. O.“ griff Kleist eins der bedenklichsten Motive auf, die die deutsche Novellenliteratur kennt, wußte es aber mit Meisterschaft auszugestalten. „Das Erdbeben von Chili“ versetzt uns in die Region der Klingerschen Romane und gibt ein ergreifendes Gemälde menschlichen Fanatismus; wild und unheimlich ist auch „Die Verlobung in St. Domingo“, die dann Körner in der „Toni“ zu einem Theaterstück mit gutem Ausgang umgestaltete. Schwächer sind die späteren Erzählungen Kleists: „Das Bettelweib von Locarno“, „Der Findling“, „Die heilige Cäcilie“, „Der Zweikampf“. Die Gedichte Kleists sind wenig zahlreich: Hübsch ist die Idylle „Der Schrecken im Bade“. Die patriotischen Stücke wurden schon erwähnt; es möge hier noch das schöne Sonett an die Königin Luise stehen:

Erwäg' ich, wie in jenen Schreckenstagen
Still deine Brust verschlossen, was sie litt,
Wie du das Unglück, mit der Grazie Tritt,
Auf jungen Schultern herrlich hast getragen,

Wie von des Kriegs zerriss'nem Schlachtenwagen
Selbst oft die Schar der Männer zu dir schritt,
Wie trotz der Wunde, die dein Herz durchschneid,
Du stets der Hoffnung Fahn' uns vorgetragen:

O Herrscherin, die Zeit dann möcht' ich segnen!
Wir sahn dich Anmut endlos niederregnen,
Wie groß du warst, das ahndeten wir nicht!

Dein Haupt scheint wie von Strahlen mir umschimmert;
Du bist der Stern, der voller Pracht erst flimmert,
Wenn er durch finstre Wetterwolken bricht!

Am ergreifendsten von seinen Gedichten ist „Das letzte Lied“ („Nach dem Griechischen, aus dem Zeitalter Philipps von Makedonien“, natürlich nur angeblich):

Und stärker rauscht der Sänger in die Saiten,
Der Töne ganze Macht lockt er hervor.
Er singt die Lust, fürs Vaterland zu streiten,
Und machtlos schlägt sein Ruf an jedes Ohr,

Und wie er flatternd das Panier der Zeiten
 Sich näher pflanzen sieht von Tor zu Tor,
 Schließt er sein Lied; er wünscht mit ihm zu enden,
 Und legt die Leier tränend aus den Händen.

Es hat lange gedauert, ehe Heinrich von Kleist die ihm gebührende Stellung in der Literaturgeschichte und, was mehr bedeutet, im Herzen des deutschen Volkes erlangte, fast zwei Menschenalter. Otto Ludwig fand, daß das, was Kleists Erfolg beim großen Publikum verhindere, darin liege, daß er erstens alles auf die Spitze treibe, nicht Maß zu halten verstehe, zweitens, daß er sein Problem mehr mit und für den Verstand einrichte als für die Phantasie und mit Leidenschaft und gemütlich an den Geschichten selbst ohne Teilnahme sei, und drittens, daß in seiner Sprache im Gegensatz zu Shakespeares großen Gedanken als Naturlaut nur die Musik des Gedankens sei. Ludwig verstand nun freilich die norddeutschen Menschen nicht und argwöhnte gleich Verstandeskälte, wo sich ein Dichter mit den Problemen seiner Dramen dialektisch abquälte, mochte dies noch so sehr zu eigener Herzensqual geschehen. Kleist ohne dichterische Teilnahme für Penthesilea, für den Prinzen von Homburg! Besser verstand Hebbel Kleist und ist denn auch sein nächster Verwandter, ihm ebenbürtig, als Tragiker jedenfalls größer, da er zu einheitlicher und positiver Weltanschauung gelangte, als Dichter an und für sich, wenn man immer nur die Unmittelbarkeit des Ausdruckes, die poetische Höhe der Einzelszene, die Einzelerfindung und Einzelcharakteristik im Auge hat, vielleicht etwas schwächer. Da hat Ludwig recht: Das Tragische bei Kleist ist, daß die Menschen leiden und handeln, sie wissen nicht warum und wozu; bei Hebbel ist die *dira necessitas* aus dem Weltganzen heraus kristallisiert. Damit hängt es zusammen, daß dieser auch ein viel mehr historischer Geist ist. Kurz kann man sagen: Hebbel ist in der Totalität seiner Stücke, Kleist im Detail stärker, aber im ganzen stehen sie sich gleich, zwei echt norddeutsche, rein germanische Dichter, die die Welt zu lehren hatten, was ein Drama großen Stils, dem Leben abgewonnen, sei. Nach Shakespeare hat die Welt ihresgleichen nicht gesehen, sie weisen viel weiter in die Zukunft als Lessing und Schiller.

21. KAPITEL

E. T. A. HOFFMANN

Den kleinen Mann mit den dunkeln, ihm bis tief in die Stirn gewachsenen Haaren, den scharfen grauen Augen und der stark hervortretenden, aber feinen gebogenen Nase sind wir gewohnt uns vorzustellen, wie er mit seinem

Freunde Ludwig Devrient und anderen guten Kumpanen in der Weinstube von Lutter und Wegner, Ecke der Charlotten- und Französischen Straße zu Berlin, sitzt, jetzt stumm die seltsamsten Grimassen schneidend, dann plötzlich sprühend von Geist, Witz, Satire, Tollheit, die ganze Gesellschaft zu ausgelassener Heiterkeit fortreibend. Die Literaturhistoriker berichten, er habe durch sein ausschweifendes Leben nicht nur seine Gesundheit zerstört – Hoffmann starb, sechsundvierzig Jahre alt, an *Tabes dorsalis*, Rückenmarkschwindsucht –, sondern auch seine Poesie krank gemacht; ich bin aber der Ansicht, daß es seine dichterische Anlage war, die ihn zu dem Leben, das er führte, zwang, und daß eine andere, „gesündere“ poetische Entwicklung seiner Natur völlig unmöglich gewesen wäre. Wahrscheinlich sehr gemischter Rasse – der Name seiner Großmutter Vöthöry dürfte auf ungarisches Blut hinweisen, und auch seine Züge tun es – war er dazu noch erblich belastet: „Man sagt, daß der Hysterismus der Mütter sich nicht auf die Söhne vererbe, in ihnen aber eine vorzüglich lebendige, ja, ganz exzentrische Phantasie erzeuge, und es ist einer unter uns, an dem sich die Richtigkeit dieses Satzes bewährt hat“, konstatiert er von sich selber, und diese exzentrische Phantasie, mit der sich eine große Nervenreizbarkeit und die Abhängigkeit von Stimmungen naturgemäß verbanden, war es ohne Zweifel, die seinem Leben und Schaffen den Stempel aufprägte. Was half es, daß er daneben als Erbteil des ostpreußischen Stammes auch einen scharfen Verstand besaß? Was dieser scharfe Verstand auflöste, das war für Hoffmann damit nicht abgetan, sondern wurde in seinen Elementen nun erst recht das Spiel der exzentrischen Phantasie des Dichters, und es entstand das Barocke, das wesentlich die Revolution der einzelnen Teile gegen das Ganze und damit die Verblüffung, die lustige Verspottung oder grausame Verhöhnung des Verstandes ist. Im übrigen bin auch ich der Ansicht, daß man von einem eigentlich dissoluten Leben bei dem Dichter nicht reden kann. Wohl hat er als junger Mann ein Verhältnis mit einer verheirateten Frau gehabt und später als Beamter in den damaligen polnischen Provinzen Preußens an der polnischen Wirtschaft teilgenommen, wohl hat er einen guten Tropfen weder als Theaterkapellmeister in Bamberg noch als Kammergerichtsrat in Berlin verschmätzt, aber dabei ist er doch ein guter Ehemann und ein fleißiger und tüchtiger Beamter gewesen, und man kann seine Extravaganzen recht wohl als eine Art Flucht vor dem Alleinsein mit seiner Phantasie auffassen. Und es ist auch seine Phantasie, die ihn körperlich so früh zugrunde gerichtet hat; sie diktierte das Tempo seines Lebens, das rasch oder langsam zu nehmen wohl überhaupt nicht in des Künstlers Macht steht.

Außer als Dichter war Hoffmann bekanntlich auch als Maler und namentlich als Musiker stark begabt, ja, es schien lange genug, als ob er Musiker sei und bleiben werde, bis er dann, über die Mitte der Dreißig hinaus, mit seiner ersten größeren Veröffentlichung sofort Ruf gewann und nun bis an sein Lebensende eine gewaltige Fruchtbarkeit entfaltete. Ein intimes Verhältnis zur Musik hat seine Kunst aber immer behalten – man darf wohl im allgemeinen sagen, sie ist in der Stimmung musikalisch – und in der Gestalt des „verrückten“ Kapellmeisters Johannes Kreisler, von der er nicht los konnte, hat er, wenn auch nicht gerade ein Selbstporträt geliefert, doch ein gut Teil seines Wesens niedergelegt. Wer auch nur etwas von Hoffmann liest, der empfindet sofort, daß er ein „Eigener“ und als Künstler ein großer Spezialist ist, der aus seinem Kreise heraus beurteilt sein will. Das haben unsere Literaturhistoriker, namentlich die älteren, nicht eingesehen und ihn zum Teil sehr von oben herab behandelt. Klassisch vor allem ist die Beurteilung Hoffmanns durch Gervinus, dem ja alles, was irgendwie problematischen Charakter trägt, allezeit bedenklich und überbedenklich erscheint: Er meint, daß bei Hoffmann alles in einem ungestalteten Haufen läge, aus dem ein anderer, der das Talent hätte, erst etwas bilden müßte, und beweist dadurch klar, daß ihm die Natur des Barocken nie aufgegangen ist. Als ob ein anderes Talent mit den Hoffmannschen „Elementen“ überhaupt etwas anfangen könnte! Selbstverständlich, es gibt höhere Formen des Humoristischen als das Barocke, ein Welthumorist wie etwa Cervantes ist Hoffmann nicht, aber in seiner Art muß man ihn schon gelten lassen. Den Gipfel der Komik erreicht Gervinus, wenn er schreibt: „Alles, was den Geist natürlich hält, Gespräche über Politik, Staat, selbst Religion haßte er früher und immer“ – ja freilich, da ist es kein Wunder, daß er nichts Gescheites zustande brachte. Merkwürdigerweise haben den Mann, den die Literaturhistoriker wegen seiner Spukgeschichten immer so streng beurteilten – daß der alte Goethe seine Wirkung in der Zeit für unheilvoll hielt, ist eine ganz andere Sache –, die Dichter immer geliebt. Hebbel spricht es noch als Dreißigjähriger geradezu aus: „Ich liebte Hoffmann, ich liebe ihn noch, und die Lektüre der ‚Elixire‘ gibt mir die Hoffnung, daß ich ihn ewig werde lieben können . . . Ich erinnere mich sehr wohl, daß ich von ihm zuerst auf das Leben als die einzige Quelle echter Poesie hingewiesen wurde . . . Alles von Hoffmann ist aus einem unendlich tiefen Gemüt geflossen, alles das, was seine Werke von den höchsten Werken der Kunst unterscheidet, daß z. B. die Ideen, die ihnen zugrunde liegen, nicht fixe Sonnen, sondern vorüberschießende Kometen sind, daß der Verstand, der dem Einzelnen feste plastische Form gibt, nicht ebenso das Ganze einrahmt, trägt

dazu bei, sie noch wärmer zu machen, als Kunstwerk.“ – Neuerdings ist denn nun auch bei den Literaturhistorikern, dank wohl der zähen Lebenskraft, die Hoffmann beweist, der Umschwung eingetreten: Der eine nennt ihn „vielleicht das größte Erzählertalent“ in der deutschen Literatur, und der andere tut, als ob er bei uns die „Anschauung“ erst erfunden habe – er lebt aber vor allem, weil, wenn man etwa Edgar Allan Poe ausnimmt, keiner nach ihm gekommen ist, der die Nachtgeburten ausschweifender, aber nicht eigentlich unnatürlicher Phantasie so fest und sicher, so natürlich ins Leben hineinstellen konnte wie er. Und im Grunde glauben wir ja alle an Gespenster, so oder so.

Über sein Verhältnis zur Romantik braucht hier nicht noch ausführlich geredet zu werden. Ja gewiß, Jean Paul, Tieck, Kleist, Arnim, Chamisso haben ihn beeinflusst, und die Schellingsche Naturphilosophie, insbesondere Schuberts Buch von den „Nachtseiten der Natur“, hat auf ihn eingewirkt, aber von eigentlicher Motiventlehnung kann bei ihm gar keine Rede sein, ob er auch u. a. den Chamissoschen Schlemihl einmal bei sich auftauchen läßt, er war selber reich genug, um im Notfall der gesamten Romantik mit Stoffen unter die Arme zu greifen, und wo er sich mit den anderen berührt, kommt es eben daher, daß auch er ein geborener Romantiker und der romantische Stoffkreis ihm wie allen gegeben war. Neu war bei ihm nicht, daß er Anschauung gab – wer vermißt die beispielsweise bei Arnims „Isabella von Ägypten“? –, aber eine viel intimere Verbindung des Reiches der Wunder, des Zaubers und des Spuks mit der Wirklichkeit, als sie den früheren Romantikern gelungen war, überhaupt eine eigentümliche Energie der Darstellung, die nicht rein aus der Mächtigkeit der Phantasie abzuleiten ist. Die anderen Romantiker träumen ihre Geschichten, sehr deutlich und farbig oft, Hoffmann lebt sie, und daß er seine Gestalten bald unter die Beleuchtung seines scharfen Verstandes stellt, bald seinen barocken Humor mit ihnen sein Spiel treiben läßt, stört keineswegs die Wirkung, sondern verstärkt sie noch, da wir darin immer nur neue Versuche erblicken, sich ihrer zu erwehren. Nicht im buchstäblichen Sinne, aber in einem höheren hat Hoffmann allerdings an seine „Gespenster“ geglaubt, er hat allerdings unbekannte geistige Mächte angenommen, die den Menschen, sein Verderben erlauernd, umfängen oder in seiner Seele selbst zu Hause sind. Darum braucht man noch nicht von einer eigenartigen persönlichen Weltanschauung Hoffmanns zu reden, mehr oder minder glaubt die ganze Romantik wie er, und auch wir haben ja wohl noch Stunden, wo uns die „Naturgesetze“ einigermaßen problematisch vorkommen. Was Hoffmann besonders auszeichnet, ist, daß er etwas Unheimliches und Grauenhaftes gerade in der Welt des Philistertums empfindet, daß

der von den anderen Romantikern gemachte Unterschied des Reiches der Wunder und des Reiches der Trivialität bei ihm wegfällt, das eine bei ihm ohne feste Grenze in das andere übergeht, ja das Reich der Trivialität bei ihm als das eigentliche Reich der Wunder erscheint. So zog er nach einer bestimmten Richtung hin die letzte Konsequenz der Romantik und erreichte ihre stärksten und volkstümlichsten Wirkungen. Daß aber auch wir uns ihnen noch nicht entziehen können, erklärt sich daraus, daß die Welt des Philisteriums in der Tat etwas Groteskes, ja Unheimliches hat, sobald man sie vom Standpunkt höherer menschlicher Entwicklung betrachtet. Das sind die schlimmsten Gespenster, die menschliches Fleisch und Blut haben und auf zwei Beinen unter uns herumlaufen, ohne daß wir eine Beziehung zur Menschheit bei ihnen zu entdecken vermöchten.

Als Schriftsteller trat Hoffmann gleich fertig auf, eine Entwicklung fehlt bei ihm, und das ist bei seiner Begabung auch nur natürlich, da exzentrische Phantasie und völlige Abhängigkeit von Stimmungen ästhetisches Ringen um die Form wohl unmöglich machen, wenn auch noch keineswegs ästhetische Einsicht. Er selbst behauptet, seine Erzählungen mit der größten Besonnenheit niedergeschrieben zu haben, und das ist schwerlich zu bezweifeln: Der scharfe Verstand übernahm zuletzt die verdienstliche Aufgabe eines Regulators, ohne im übrigen den Gesamtcharakter der Produktion noch irgendwie bestimmen zu können. Aber ihm verdanken wir sicherlich die Bestimmtheit des realistischen Details und den klaren, gewandten Stil, der nach dem Gesetze des Kontrastes die Wirkung der an sich seltsamen, unruhigen und bunten Geschichten nur erhöht. Mit den „Phantasiestücken in Callots Manier“ begann Hoffmann – Jean Paul leitete sie ein und meinte rühmend: „Der Umriß ist scharf, die Farben sind warm und das Ganze voll Seele und Freiheit.“ Das kann man in der Tat, wenn man nur die positive Seite hervorheben will, von fast allen Werken des Dichters sagen; die negative besteht dann in der „Kometenhaftigkeit“ seiner (künstlerischen) Ideen, in seiner Beschränkung auf das Rein-Erzählerische, unter der namentlich die Charakteristik leidet, zuletzt natürlich in dem Mangel eines wirklich hohen Humors. Aber, wie gesagt, als Spezialist auf dem Gebiete der barocken Novelle hat Hoffmann nicht seinesgleichen, und gleich die „Phantasiestücke“ bringen Vortreffliches. Noch sind des Dichters Interessen hier wesentlich musikalische, und die „Kreisleriana“, Aufsätze und Gedanken über Musik, nehmen in den beiden Bänden einen beträchtlichen Teil des Raumes ein, wie auch die Erzählungen „Ritter Gluck“ und „Don Juan“ selbstverständlich musikalische Novellen sind. Schon sie zeigen jedoch auch Hoffmanns große Fähigkeit, unheimliche Dinge in sel-

tener Lebenswahrheit hinzustellen: Dieser Ritter Gluck, der 1809, 22 Jahre nach seinem Tode, zu Berlin die Verkommenheit der Musik konstatiert, diese Donna Anna, die ihr Verhältnis zu Don Juan in der Oper völlig anders auffaßt, als gewöhnlich geschieht, und an der Verkörperung der Rolle stirbt, sind gewaltig packende Gestalten. Im „Hund Berganza“ erweist Hoffmann zuerst sein großes Talent für die Gesellschaftssatire, im „Magnetiseur“ gibt er die erste unheimliche Familiengeschichte; ganz auf seinem eigensten Gebiete aber ist er vor allem in dem „Goldenen Topf“, in dem das Märchen wundervoll aus dem treugezeichneten Dresdener Philistertum herauswächst und die barocken Einfälle in einer Fülle zuströmen, die wahrhaft überraschen muß. In den „Abenteuern einer Sylvesternacht“, der Erzählung, in der auch Peter Schlemihl auftritt, haben wir dann die erste Teufelsgeschichte Hoffmanns – sein Teufel ist übrigens kaum je der dumme Teufel, auch nicht mephistophelischer Natur, sondern in der Regel das verkörperte Grauen, das seine „Krallen“ nach der menschlichen Seele ausstreckt.

Das hat vielleicht in unserer Literatur nie einen stärkeren Ausdruck gefunden als in Hoffmanns erstem Roman, den „Elixieren des Teufels“, in der das Doppelgängermotiv mit höchster Virtuosität, mehr, mit wirklich beklemmender Phantasiegewalt durchgeführt ist. „Die „Elixiere“, schreibt Hebbel, „sind und bleiben ein höchst bedeutendes Buch, so voll warmen, glühenden Lebens, so wunderbar angelegt und mit solcher Konsequenz durchgeführt, daß, wenn es noch keine Gattung gibt, der Darstellungen dieser Art angehören, das Buch eine eigene Gattung bilden wird.“ Es ist wirklich Hoffmanns beste größere Komposition und von geradezu entsetzlicher Eindringlichkeit der Gesamtstimmung. Darum braucht man das Werk noch nicht mit Nadler als den vierten großen Roman der Romantik neben Novalis' „Ofterdingen“, Fouqués „Zauberring“ und Arnims „Kronenwächter“ zu stellen und ihm als erste Behandlung des Problems der Vererbung und der Wiedergeburt hohe ideelle Bedeutung zuschreiben. – Noch höher will Hoffmann das Grausen in der ersten Erzählung der „Nachtstücke“, dem „Sandmann“, steigern, aber hier, wo sich der Student Nathanael in eine Automate verliebt und darüber wahnsinnig wird, kommt die gesunde Phantasie doch nicht recht mehr mit, obwohl ein unheimlicher Eindruck immerhin erzielt wird. Hoffmanns Vielseitigkeit tritt im übrigen auch aus den beiden Teilen der „Nachtstücke“ glänzend hervor: In „Ignaz Denner“ gibt er eine im Kolorit sehr echte deutsche Räubergeschichte, mit etwas italienischem Teufelsspek vermischt, im „Sanktus“ nähert er sich mit einem maurischen Stoffe der Heiligenromantik, im „Öden Haus“ und im „Majorat“, der besten all dieser Erzählungen, gibt er unheim-

liche Familiengeschichten im engen Anschluß an die Gegenwart und Wirklichkeit. – Einzeln erschienen darauf die „Seltsamen Leiden eines Theaterdirektors“, einer der besten Beiträge zur Naturgeschichte des Komödianten, die wir Deutschen besitzen, und darauf das Märchen „Klein Zaches, genannt Zinnober“, eine Erweiterung des Däumlingsmotivs und vielleicht das barockste Werk Hoffmanns.

Die reifsten Erzählungen des Dichters befinden sich in den vier Teilen der „Serapionsbrüder“, einer Sammlung, die nach dem Muster von Tiecks „Phantasia“ durch oft sehr bedeutende Rahmengespräche zusammengehalten ist. Hier treten nun auch zu den Spukgeschichten ernste und heitere anderer Art und tun dar, daß Hoffmann das gesamte Gebiet der Novellistik seiner Zeit nicht bloß beherrschte, sondern in vielem sogar die Priorität in Anspruch nehmen darf. Die erste Geschichte, „Rat Krespel“ mit dem übrigens sehr gelungenen Titelhelden, der an der Grenze der Verrücktheit nur hinstreicht, ist im ganzen in der Art der „Phantasiestücke“, aber schon die zweite, „Die Fermate“, zeigt den Dichter von ganz anderer Seite: wir haben kaum ein reizenderes Bild in Deutschland reisenden italienischen Virtuositentums wie dieses. „Der Dichter und der Komponist“ ist keine Erzählung, sondern ein ästhetisches Gespräch, und zwar eines, in dem ein gut Teil des späteren Richard Wagnerschen Theorienbaues steckt. Eine köstliche Verwicklungsgeschichte aus dem Berlin der (Hoffmannschen) Gegenwart ist das „Fragment aus dem Leben dreier Freunde“, während der „Artushof“ eine originelle Malernovelle, „Nußknacker und Mausekönig“ ein echt Hoffmannsches barockes Märchen ist. Doch ist es in der Tat unmöglich, alle Stücke der reichen Sammlung aufzuführen, es seien nur noch die berühmtesten: „Der Kampf der Sängler“, die Geschichte des Sängerkrieges auf der Wartburg, die für Wagners „Tannhäuser“ nicht ohne Bedeutung ist, „Doge und Dogaresse“, eine schlichte Erzählung der Geschichte des Marino Falieri, die Otto Ludwigs Aufmerksamkeit auf den Stoff gelenkt haben dürfte, „Meister Martin der Kufner und seine Gesellen“, die allbekannte vortreffliche Erzählung aus Alt-Nürnberg, „Das Fräulein von Scuderi“, bekanntlich aus der Zeit Ludwigs XIV. und eine der genialsten Erfindungen Hoffmanns, endlich die vortreffliche italienische Künstlergeschichte „Signor Formica“ (mit Salvator Rosa als Helden) und der entsetzliche „Vampyr“ erwähnt. Schon die reiche Stoffwelt, dann aber auch das meist vortreffliche Kolorit der einzelnen Erzählungen und die echt erzählerische Art des Vortrags machen die „Serapionsbrüder“ zu einer der vorzüglichsten deutschen Novellensammlungen und ihren Verfasser zu einem der wichtigsten Mitbegründer der deutschen No-

velle. Auch Hoffmanns geistige Persönlichkeit tritt aus den „Serapionsbrüdern“ respekteinflößend hervor; man sieht, daß er denn doch die meisten Probleme des Menschenlebens sehr ernsthaft anpackte und an ästhetischer Durchbildung wenigen seiner Zeitgenossen nachstand.

Rasch nach den „Serapionsbrüdern“ erschien der „Kater Murr“, den Hoffmann selbst für sein Hauptwerk hielt. Bekanntlich ist die amüsante, wenn auch nicht gerade bedeutende Katergeschichte mit angeblichen Makulaturblättern, die eine fragmentarische Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler enthalten sollen, durchflochten; diese fragmentarische Biographie aber ist ein Roman, der an einem kleinen Hofe spielt und im ganzen an Jean Paul erinnert, obschon Hoffmann die Unarten seines Meisters nicht nachahmt. Gerade dieser Roman ist nicht abgeschlossen, aber ungefähr weiß man doch, wo es hinaus soll. Man kann zugeben, daß Hoffmanns Charakteristik wie auch sein Stil in diesem Werke auf der Höhe steht, die unmittelbare Gewalt der „Elixire“ hat er jedoch nicht wieder erreicht. Vorzüglich ist zum Teil das Bild des kleinen „depossedierten“ Hofes geraten, und hier hat Hoffmann später sehr viel Nachfolger gehabt. – Die letzten seiner bei Lebzeiten veröffentlichten Werke, „Prinzessin Brambilla“ und „Meister Floh“, sind etwas künstlich, enthalten aber doch viele gelungene Einzelheiten. Unter seinen hinterlassenen Erzählungen sind noch manche Prachtstücke, so der unheimliche, das Geschlechtsleben berührende „Elementargeist“, die an Schillers Drama sich anschließende „Räuber“, die Hofgeschichte „Der Doppelgänger“, vor allem der treffliche „Meister Johannes Wacht“, ein Seitenstück zum „Meister Martin“, und die realistische Skizze „Des Veters Eckfenster“, die uns in kleinem Ausschnitt das ganze Leben Berlins um 1820 heraufzaubert und außerdem über Hoffmanns Konzeption lehrreichen Aufschluß gibt. Manches von diesen Werken ist auf dem Krankenlager entstanden, auch die Krankheit mit ihren schrecklichen Schmerzen vermochte den Geist Hoffmanns nicht zu zwingen.

Er ist von dem allerstärksten Einflusse, und nicht bloß auf die deutsche Literatur, gewesen. Tiecks spätere Novellen zeigen manche Einwirkungen Hoffmanns, Heine ahmt oftmals seinen Humor und seine Manier nach, wie es denn schon Hoffmann vortrefflich versteht, dem entzückten oder gerührten Leser zum Schluß kaltes Wasser über den Kopf zu gießen, Otto Ludwig hat nicht bloß seine ersten Erzählungen in Hoffmanns Stil gehalten und Dramenstoffe von ihm übernommen, sondern verdankt ihm auch ein gut Teil seiner ästhetischen Anschauungen – auch Hoffmann war ein unbedingter Shakespeare-Verehrer – und dasselbe oder doch Ähnliches gilt von Richard Wagner.

In Frankreich, wo Hoffmann schon 1823 von Loeve-Weimars übersetzt und als Callot-Hoffmann berühmt wurde, hat er die extreme Romantik, die Schauerromantik und die *littérature de boue et de sang*, sogar hauptsächlich auf dem Gewissen, ebenso hat Poe, der ihm dann vielfach ebenbürtig wurde, natürlich von ihm gelernt, und bis in unsere Tage begegnen wir in fast allen Literaturen, auch in unserer eigenen, gelegentlich Werken, bei denen das Vorbild E. T. A. Hoffmanns nicht zu verkennen ist.

22. KAPITEL

JOSEPH FREIHERR VON EICHENDORFF

Es würde nichts leichter sein, als die Waldhornromantik Eichendorffs zu verspotten, dennoch hat es, soviel ich wenigstens weiß, bisher noch keiner gewagt. Und man soll es auch hübsch bleiben lassen: Ist die Poesie des schlesischen Romantikers in den Mitteln, mit denen sie wirkt, zweifellos auch konventionell, so ist sie doch in der Stimmung durchaus wahr, nicht gemacht und entspricht dabei in fast wunderbarer Weise einem Grundempfinden des deutschen Volkes; hinter ihr aber steht eine nicht bloß lebenswürdige, sondern auch in sich gefestete, wenn auch nicht gerade bedeutende Persönlichkeit. Im Hinblick auf diese „gesunde, starke Dichterpersönlichkeit“ hat man Eichendorff neuerdings sogar von der Romantik abzulösen versucht, aber das ist natürlich vergebliche Mühe, wenn man nicht eben das Kranke der Romantik, ihre Karikatur zur Romantik selbst macht; der schlesische Freiherr ist im Gegenteil Vollblutromantiker, wirklich der letzte Ritter der Romantik, als den ihn die ruhige Literaturbetrachtung immer gefaßt hat. Er hat das Fernweh wie das Heimweh der Romantiker in ausgeprägter Weise, er preist wie sie das „selige Vegetieren“ und ruft wie sie: „Krieg den Philistern!“, er ist ihnen in der Naturauffassung verwandt und nähert sich wenigstens hier und da auch dem Dämonischen, wenn er es auch nicht mit Vorliebe sucht. Novalis, Tieck, Arnim, ja selbst die geringen Talente der Romantik wie Dorothea Schlegel, geb. Veit, und der Graf Loeben sind auf ihn von dem stärksten Einflusse gewesen, und wenn er die Extravaganzen der Romantik und noch mehr ihre Jämmerlichkeiten früh verdammt hat, so war das zunächst auch wieder der Einfluß des streng sittlich und deutsch empfindenden Arnim, neben der eigenen nicht zum Extremen neigenden Natur selbstverständlich, und dann der katholisch-christliche Glaube, in dem Eichendorff fest stand, sowie vor allem sein leichtes, sicheres, beschränktes Talent. Ja, dies letztere ist wohl

das Entscheidende: Eichendorff geriet deswegen nicht so tief in die Wirrnisse der Romantik hinein, weil sein Talent dahin einfach nicht mitkonnte, sondern ihn sehr entschieden auf eine bestimmte, scharf umgrenzte Art der Lyrik verwies. Man hat Eichendorff den größten Lyriker der Romantik genannt, und der wirkungsvollste ist er ja zweifellos, aber es ist sicher, daß einzelne Stücke von Novalis, Brentano und Arnim der Art nach höher stehen und selbständiger sind als das Beste von Eichendorff. Was er neu hinzubachte, war der musikalische Reiz, die zugleich bequeme und konzise, den Eindruck der Unmittelbarkeit hervorrufende Form und ein, wenn auch vielleicht nicht so tiefes, doch jedenfalls bestimmteres, an volkstümliche Empfindungen und Anschauungen sich anschließendes Naturgefühl. Und so ward er wieder volkstümlich, was die anderen Romantiker mit ihrer Lyrik nicht erreicht hatten.

Auch die Prosadichtungen Eichendorffs zeigen durchaus, daß seine Begabung lyrischer Natur war. Die erste und größte von ihnen, der Roman „Ahnung und Gegenwart“, der in den Jahren 1809–1811 entstand, aber erst 1815 veröffentlicht wurde, enthält schon den ganzen Eichendorff, statt ruhig fortschreitender Handlung und konsequenter psychologischer Entwicklung aneinandergereihte Stimmungsbilder, die an und für sich zum Teil außerordentlich schön sind, sich aber doch zuletzt vielfach wiederholen. Charakteristisch sind auch die zahlreichen eingeflochtenen Gedichte, von denen einige, z. B. das bekannte „O Täler weit, o Höhen“, bereits zum Schönsten der Eichendorffschen Lyrik gehören. Im ganzen ist das Werk ein „Meister“- (Wilhelm Meister-) Roman, der Held Friedrich, ein junger Graf, zieht wie Goethes Held ziemlich zwecklos durch die Welt und gerät in mannigfach verwandte Situationen, auch fehlt Mignon, hier Erwin geheißen, nicht. Aber die Gesamtatmosphäre von „Ahnung und Gegenwart“ ist natürlich die romantische: Jean Pauls „Titan“, aus dem wohl die Gräfin Romana, ein weiblicher Rocquairol, stammt, Tiecks „Sternbald“, vor allem Dorothea Schlegels „Florentin“ und für die späteren Teile Arnims „Gräfin Dolores“ haben den jungen Romantiker zuletzt „direkter“ beeinflußt als der „Wilhelm Meister“. Was Eichendorff selbst auszeichnet, ihn selbständig erscheinen läßt, ist der volle Ernst und die frische Unmittelbarkeit, mit der er seine Situationen gibt – schon hier finden wir fast alles beisammen, was dann der eiserne Bestand seiner Poesie wird: die fluffahrende oder sonst ziellos durch die Welt ziehende fröhliche Gesellschaft, Grafen, Studenten, Komödianten, Zigeuner, alles durcheinander, die Mädchen am Fenster oder in dämmernden Lauben, die einsamen Schlösser mit ihren rauschenden Brunnen, Marmorbildern, verwilderten Gärten im Mondesglanz, dazu schwüle Gewitternächte, taunasse Mor-

gen, stille Waldesgründe, unheimliche Gebirgsorte usw. Nicht zu vergessen die waldhornblasenden Jäger, die ja schon in Tiecks „Sternbald“ sind – Eichendorff aber hatte wirklich welche gehört! Im Gegensatz zu dem freien Wanderleben dann die Salons der großen Welt mit ihrem schöngestigen, medisierenden, heuchelnden Gesellschaft, die der Held des Romans dann zwar flieht, aber nicht „überwindet“. Hier findet Eichendorff Gelegenheit, der posierenden Salonromantik gegenüber sein eigenes Ideal aufzustellen: „Wie wollt ihr, daß die Menschen eure Werke hochachten, sich daran erquicken und erbauen sollen“, läßt er seinen Grafen Friedrich zu einem Dichter, mit dem wohl Graf Loeben gemeint ist, sagen, „wenn ihr euch selber nicht glaubt, was ihr schreibt, und durch schöne Worte und künstliche Gedanken Gott und Menschen zu überlisten trachtet? Das ist ein eitles, nichtsnutziges Spiel, und es hilft euch doch nichts; denn es ist nichts groß, als was aus einem einfältigen Herzen kommt. Das heißt recht dem Teufel der Gemeinheit, der immer in der Menge wach und auf der Lauer ist, den Dolch selbst in die Hand geben gegen die göttliche Poesie. Wo soll die rechte schlichte Sitte, das treue Tun, das schöne Lieben, die deutsche Ehre und alle die alte herrliche Schönheit sich hinflüchten, wenn es ihre angeborenen Ritter, die Dichter, nicht wahrhaft ehrlich, aufrichtig und ritterlich mit ihr meinen?“ Graf Friedrich ist denn auch als durchaus sittliche Natur, die allen Versuchungen widersteht, hingestellt, es ist etwas vom Geist des Tugendbundes in ihm. Hinwiederum aber ist die sündige Welt, in der er sich bewegt, mit allem Reiz der Sünde geschildert, von Prüderie weiß dieser katholische Dichter nichts, ja, es fragt sich, ob nicht hier und da das sinnliche Element zu stark in den Vordergrund tritt. Aber das leichte schlesische Blut – Eichendorff gravitiert im Grunde doch mehr nach dem Süden, nach Wien, als nach Berlin –, die Jugenderinnerungen an das glänzende Leben auf Schloß Lubowitz, seiner Heimat, die im ersten Buche des Romans eine große Rolle spielen, wie weiter auch die an die Hallische und Heidelberger Studienzeit, die romantische Atmosphäre, der sich der Dichter doch unmöglich entziehen konnte, überhaupt das ganze Leben seiner Zeit, das die krassesten sittlichsten Gegensätze in sich aufwies, entschuldigen Eichendorff und machen sein Werk um so charakteristischer. Als guter Katholik und doch wohl auch, weil der junge Mann noch keinen Ausweg sah aus den Wirren der Zeit, ließ er seinen Helden dann ins Kloster gehen. Eichendorff hat aber überhaupt den Kampf mit Welt und Leben als stärkstes und wichtigstes Element aller Poesie noch nicht erkannt, Weltflucht oder doch weltfernes Dahinleben ist sein dichterisches Ideal geblieben, und so ist er auch in dieser Beziehung ein echter Romantiker.

Nach den Freiheitskriegen, an denen Eichendorff, ohne freilich in die großen Schlachten hinzugeraten, teilnahm, verliert sich bei ihm die deutsch-sittliche Tendenz, und er schreibt zunächst einige satirische und ernste Dramen: „Krieg den Philistern“, „Meierbeths Glück und Ende“, „Ezzelin von Romano“, „Der letzte Held von Marienburg“, später noch das Lustspiel „Die drei Freier“ – die Literaturgeschichtschreiber urteilen ziemlich verschieden darüber: „Krieg den Philistern“ und „Meierbeths Glück und Ende“ (gegen die übertriebene Scott-Verehrung und die Schicksalstragödie) sind jedenfalls zu literarisch, die ernsten Dramen nicht blutvoll genug; am ersten kann man noch die unter Shakespeares Einfluß stehenden „Drei Freier“ gelten lassen, die dann auch mit Erfolg auf die Bühne gelangt sind. Wärmste Anerkennung fand gleich eine Anzahl Novellen, die mit Eichendorffs ziemlich spät gesammelten „Gedichten“ die Höhe seiner Poesie bilden. Von ihnen ist „Aus dem Leben eines Taugenichts“ immer als die Krone Eichendorffscher Dichtung ausgezeichnet worden, und in der Tat findet sich sein Bestes nirgends so konzentriert: Die Geschichte des harmlos-träumerischen Müllersohnes, der auch nicht einen Finger rührt, um sein Geschick zu bestimmen, und doch glücklich durch die Welt, sogar nach Italien und endlich zu einer Frau gelangt, wird mit so viel naiver Treuherzigkeit und so ganz in dem einmal gegebenen Charakter und der rein abgegrenzten Stimmungssphäre von ihm selber erzählt, daß in der Tat ein kleines reizvolles Kunstwerk entstanden ist. Wenn die rationalistische Kritik, etwa in der Person des Juden Georg Brandes, bemerkt, daß der Held der Novelle geistig niemals älter als zehn Jahre werde, und daß alles auf das Lob der göttlichen Faulheit hinauslaufe, so ist dem entgegenzuhalten, daß der strebsamen Intelligenz gegenüber die sorgenlose Unschuld immer ihr poetisches Lebensrecht behalten wird; im übrigen ist der Taugenichts keineswegs ohne gesunden Mutterwitz und tiefere Lebensempfindung. Uns Deutschen ist das kleine Werk dann noch vor allem als die poetische Verherrlichung des Wanderns, das unsere Jugend immer lieben wird, besonders teuer. – Die mit dem „Taugenichts“ zusammen erschienene Novelle „Das Marmorbild“ (früher schon in Fouqués „Taschenbuch“ veröffentlicht), die ähnlich wie die Sage vom Venusberg das spukhafte Fortleben der Antike und des Heidentums in der christlichen Welt darstellt, die Revolutionsnovelle „Das Schloß Durand“, die zur Zeit Ludwigs XIV. spielende Erzählung „Die Entführung“ sind alle drei nach Stimmungsgehalt und Geschlossenheit der Durchführung sehr hoch zu stellen. Gänzlich phantastisch sind dagegen „Viel Lärmen um nichts“, ein Werk, das literarische Zeitsatire in der Weise Tiecks (gegen die realistische Novelle) bringt und einige Gestalten aus „Ahnung und

Gegenwart“ wieder aufleben läßt, und „Die Glücksritter“, eine Erzählung aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, die an Arnims Weise erinnert. Echter Eichendorff ist dagegen die größere Novelle „Dichter und ihre Gesellen“ – hier kehrt der Jugendroman noch einmal fast vollständig wieder, das Leben ist fast noch stimmungsvoller und bunter, dagegen fehlt die zielbewußte Entwicklung erst recht.

Am längsten dauern dürfte Eichendorff doch am Ende mit seinen „Gedichten“. Sie zerfallen, wie sie 1837 gesammelt erschienen, in sieben Abschnitte: „Wanderlieder“, „Sängerleben“, „Zeitlieder“, „Frühling und Liebe“, „Totenopfer“, „Geistliche Gedichte“, „Romanzen“, denen sich noch Übersetzungen aus dem Spanischen (Romanzen) anschließen. Die volkstümlich gewordenen Stücke der Sammlung der „Gedichte“ befinden sich meistens in den Abschnitten „Wanderlieder“ und „Frühling und Liebe“ – ich glaube, kein deutscher Dichter lebt mit so viel Wanderliedern im Volksmunde wie Eichendorff: „Wem Gott will rechte Gunst erweisen“, „Durch Feld und Buchenhallen“, „Es schießen so golden die Sterne“, „O Täler weit, o Höhen“, „Wer hat dich, du schöner Wald“ kennt fast jeder Deutsche. Dazu treten dann noch die Studenten- („Bei dem angenehmsten Wetter“, „Nach Süden nun sich lenken“), Musikanten-, Jäger-, Gärtner-, Seemannslieder. Aber so frisch und stimmungsvoll diese Lieder sind, das Eigenste der Eichendorffschen Lyrik sind doch die kleinen Naturbilder („Bilder“ sagt eigentlich nicht das Richtige) voll wunderbarer Dämmerempfindung, wie das folgende:

Schweigt der Menschen laute Lust:
Rauscht die Erde wie in Träumen
Wunderbar mit allen Bäumen,
Was dem Herzen kaum bewußt,
Alte Zeiten, linde Trauer,
Und es schweiften leise Schauer
Wetterleuchtend durch die Brust.

Das ist etwas wie die Quintessenz der Eichendorffschen Lyrik und das romantische Seitenstück zu Goethes Nachtlied. Echter Eichendorff ist auch die mehr liedmäßige „Mondnacht“:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt'.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,

Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande
Als flöge sie nach Haus.

„Die fernen Heimathöhen“ (in „Erinnerung“), „Frühlingsgruß“ („Es steht ein Berg in Feuer“), „Abendlandschaft“ („Der Hirt bläst seine Weise“), „Nachtigall“ („Nach den schönen Frühlingstagen“), „Morgenständchen“ („In den Wipfeln frische Lüfte“), „Die Nacht“ („Nacht ist wie ein stilles Meer“) schließen sich hier an. Wunderschön sind dann auch die Gedichte, wo Menschenschicksal in die Naturstimmung hineinschlägt, wie in den bekannten: „Ich hör' die Bächlein rauschen“, „Ich kam vom Walde hernieder“, „Übern Garten durch die Lüfte“, „Hier unter dieser Linde“, „Mir träumt' ich ruhte wieder“, „Das ist der alte Baum nicht mehr“, in der Romanze „In einem kühlen Grunde“. – Sehr reich an verschiedenen Tönen ist Eichendorff bekanntlich nicht, wie ja auch die „Requisiten“ seiner gesamten Poesie in der Lyrik oft genug auftreten, doch kommt zu den Gedichten der Jugendlust und den Erinnerungs- und Resignationsstücken noch manches von echtem Humor, wie das hübsche Trinklied „Das geht gleich in die Höh“, und daß er die Heinische Ironie vorweggenommen hat, wollen wir doch auch nicht vergessen: Es ist schon etwas dran, wenn man gesagt hat, in dem Eichendorffschen „Sind's die Häuser, sind's die Gassen“ stecke die gesamte Heinische Lyrik. Stücke wie „Mürrisch sitzen sie und maulen“, „Ich geh durch die dunkeln Gassen“, „Über die beglänzten Gipfel“ sollen daneben auch nicht vergessen sein. – In den „Zeitgedichten“ erfreut die männliche und deutsche Gesinnung. Die „Klage“ von 1809 („O könnt' ich mich niederlegen“) und auch den „Aufbruch“ von 1813 („Silbern Ströme ziehn herunter“) können wir in der Befreiungskriegslyrik gar nicht entbehren, und auch unter den Sonetten von 1848 ist manches Bemerkenswerte, wie z. B. „Ihr habt es ja nicht anders haben wollen“. Aus den „Totenopfern“ hat man immer die Gedichte „Auf meines Kindes Tod“ („Das ist's, was mich ganz verstört“, „Freuden wollt' ich dir bereiten“, „Von fern die Uhren schlagen“, „In der Fremde“), und zwar mit Recht, gepriesen, und in den „Geistlichen Gedichten“ findet sich außer sehr vielem Schönen, das nicht sehr von Eichendorffs weltlicher Weise absticht („O wunderbares, tiefes Schweigen“, „Das Leben draußen ist ver-rauschet“, „Markt und Straßen stehn verlassen“, „Fromme Vöglein hoch in Lüften“), doch auch so Eigentümliches wie „Der Soldat“:

Und wenn es einst dunkelt,
 Der Erd' bin ich satt,
 Durchs Abendrot funkelt
 Eine prächtige Stadt.
 Von den goldenen Türmen
 Singet der Chor,
 Wir aber stürmen
 Das himmlische Tor.

Für die Romanze hatten die jüngeren Romantiker fast alle besondere Begabung, und so hat denn auch Eichendorff berühmte Stücke wie das schon erwähnte „Zerbrochene Ringlein“, „Das kranke Kind“, „Der Schatzgräber“, „Die Räuberbrüder“ usw. – Wer ein strenges Ideal von spezifischer Lyrik in der Seele trägt, der wird bei Eichendorff nicht sehr viele Gedichte finden, die ihm völlig genügen; im allgemeinen wird man sagen müssen, daß er bei wahrster subjektiver Empfindung die Elemente auch seiner Lyrik von den älteren Romantikern und vom Volksliede übernimmt und, wenn auch nicht gerade Manier, doch eine gewissermaßen feststehende kleine Form hat. Dennoch, wie schon Hebbel gesagt hat, er macht es immer so gut, wie er vermag, er trifft die Töne, denen das deutsche Herz nicht widerstehen kann, er ist ein gut Teil frischer und unmittelbarer als beispielsweise Heinrich Heine, der unzweifelhaft ihm und Wilhelm Müller das meiste abgelernt hat, freilich ein größerer Virtuose ist – was für uns Deutsche ja aber keine Empfehlung bedeutet.

In Eichendorffs spätere Zeit, in der er als Katholik in die Oppositionsstellung gegen den preußischen Staat gedrängt war und sich dem modernen Ultramontanismus annäherte, fallen drei erzählende Gedichte: „Julian“ (der Abtrünnige), „Robert und Guiscard“ und „Lucius“, von denen das erste, das sich aus balladenmäßigen Stücken der verschiedensten Form zusammensetzt, das fesselndste ist. Dann gab der Dichter eine Reihe literaturhistorischer Schriften, auf denen die heutige katholische Literaturgeschichtschreibung beruht: „Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie“, „Der deutsche Roman des achtzehnten Jahrhunderts in seinem Verhältnis zum Christentum“, „Zur Geschichte des Dramas“, „Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands“ (die erste Schrift wieder aufnehmend). Sie sind immerhin lesenswert. Auch als Übersetzer des „Grafen Lucanor“ von Don Juan Manuel und der „Geistlichen Schauspiele“ Calderons muß Eichendorff wohl erwähnt werden. – Obschon gewiß keine große Persönlichkeit, hat Eichendorff stark auf die spätere Dichtung eingewirkt: Stifter, Storm und noch manche andere sind zuerst seine Schüler gewesen, die ganze Neuromantik

geht wesentlich von ihm aus, wie er denn auch noch persönlichen Einfluß auf manche jungen Dichter der vierziger und fünfziger Jahre geübt hat.

23. KAPITEL

LUDWIG UHLAND

„Der Klassiker unter den Romantikern“ lautet das Schlagwort über Ludwig Uhland. In der Tat ist der tüchtige Schwabe von allen Krankheiten der Romantik vollständig frei und hat die konzise Form, die klassisch, nicht romantisch ist, aber der Gehalt seiner Poesie erwächst freilich wesentlich aus den nationalen Bestrebungen der Romantik, erwächst, kann man sogar sagen, unmittelbar aus dem Mittelalter, dem der Dichter zwar nicht als unklarer Schwärmer oder tiefsinniger Mystiker, aber als guter Deutscher und eindringender Forscher liebevoll gegenübersteht. Höchstens in seiner Jugend, als Genosse des Tübinger Kreises hat er ein bißchen geschwärmt, aber phantastisch und dunkel ist er darüber nicht geworden, eher ein wenig sentimental: Mönch, Nonne, Schäfer, Königstochter ziehen in den frühesten Gedichten Uhlands etwas schattenhaft, aber dafür in die Stimmung halb ossianischer, halb volksmäßiger Wehmut getaucht an uns vorüber, und auch die eigentliche Lyrik hat diese Stimmung, die aber durchaus echt, nicht etwa kokett ist, wie z. B. bei Matthiesson. Dann, sehr rasch, wird alles fester, bestimmter, gesundes tiefes Gefühl – dem Manne, der sich mit der Dichtung des Mittelalters eingehend beschäftigte, konnte selbstverständlich nicht entgehen, daß dieses niemals sentimental gewesen sei, und daß auch das Volkslied den Ton der Wehmut kräftiger angeschlagen habe als die von ihm beeinflusste neuere Liebesromanze. Nach wie vor holt sich Uhland seine meisten Stoffe aus dem mittelalterlichen Leben, aber sein Held ist nun der Ritter.

Es nimmt einen auf den ersten Blick wunder, daß der Dichter, durch den die ritterliche Welt in schlicht-natürlicher poetischer Spiegelung ohne Zweifel am kräftigsten bei uns fortlebt, nach Herkunft, Lebensgewohnheiten, Anschauungen geradezu der Typus des deutschen Bürgers und politisch nicht bloß liberal, sondern entschiedener Demokrat war. Man hat Uhland mit Béranger verglichen, und der Vergleich ist, wenn man nur die nationalen Verschiedenheiten in Betracht zieht, gar nicht so übel: In der Schlichtheit ihrer Natur, in der Bestimmtheit ihrer Form, selbst in ihrem Humor, vor allem aber in der literarischen Stellung und der Stellung zu ihrem Volke sind der Deutsche und der Franzose unzweifelhaft sehr verwandt. Aber das ist dann

bezeichnend, daß der Deutsche, obschon er im ganzen die politischen Ideale des Franzosen teilt, doch seinen Blick nicht wie dieser von der Vergangenheit seines Volkes abwenden kann, daß er aus ihr, und nicht aus der unmittelbaren Gegenwart, seine Gemälde deutscher Treue, Kraft und Einfalt gewinnt. Man wird sagen, daß ihn die Erbärmlichkeit der deutschen Gegenwart dazu gezwungen habe, aber das ist es keineswegs, der tiefere Grund ist, daß der deutsche Demokratismus, wenn er sich rein entwickelt, den historischen Sinn, besser, das historische Gefühl durchaus nicht ertötet, geschweige denn den nationalen Instinkt, daß der rein begriffliche Radikalismus zwar im deutschen Kopfe, zumal, wenn er sich einmal verrennt, aber niemals im deutschen Herzen wohnen kann. So hätten wir also bei Uhland, der doch die Republik für die beste Staatsform erklärte und unbedingt ein entschieden-liberaler Doktrinär war, einen Widerspruch zwischen Kopf und Herz? Es ist auch damit nicht so schlimm: was Uhland als Politiker zunächst für sein Württemberg verlangte, war das „alte gute Recht“, d. h. die alten württembergischen Stände, also auch etwas Historisches, und ebenso ging der großdeutsche Standpunkt, den er 1848 einnahm, aus historischen Erwägungen hervor. Ich bin überzeugt: Wäre Uhland nicht durch die Schnödigkeiten der Restaurationsepoche und das ihm selber angetane Unrecht als Politiker verbittert worden, so hätte die gewöhnliche Demokratie wenig Veranlassung erhalten, ihn zu den Ihrigen zu zählen; denn Bürgerstolz und bürgerliches Unabhängigkeitsgefühl sind noch lange nicht Radikalismus. Als Schwabe, als schwäbischer Partikularist war Uhland von Natur gut konservativ (natürlich nicht im Parteisinne), als solcher, als treuer Sohn seiner geliebten Heimat, in der die großen Erinnerungen an das Mittelalter immer lebendig geblieben sind, konnte er unmöglich nach moderner Art tabula rasa machen wollen, sondern mußte sich für alles Große der Vergangenheit ein Herz bewahren, und hier sind denn Mann und Dichter in der Tat eins, es existiert kein Widerspruch, und es bedarf keiner Brücke, um vom einen zum andern zu gelangen. Man kann die Vergangenheit lieben und doch den vernünftigen Fortschritt in der Gegenwart verlangen, wenn man eben nur die Überzeugung hat, daß die alten guten Geister in seinem Volke noch wirksam sind, und die hatte Uhland. Zum Überfluß kommt uns hier noch der oft angewandte Vergleich Uhlands mit Walther von der Vogelweide entgegen. Jawohl, er gehört zu dessen Familie, gehört zu „jenen schlichten, gesunden deutschen Naturen, auf denen nicht die Größe, aber die innere Tüchtigkeit unserer Poesie, unseres gesamten Geisteslebens beruht, die ihm nötig sind wie das liebe Brot“. Walther, über den Uhland ein hübsches Büchlein geschrieben hat, ist dann auch von unmittel-

barem Einfluß auf diesen gewesen, auf sein Wesen wie auf seine Poesie. Doch soll man den Einfluß auf diese letztere nicht, wie es wohl zu geschehen pflegt, überschätzen, Uhlands Lyrik ist nicht eine Wiederaufnahme des Minnesangs, sondern alles in allem die erste moderne Lyrik nach Goethe. Dadurch, was Goethe selbst über sie gesagt, darf man sich nicht beirren lassen: Er ist nach eigenem Geständnis durch die „schwachen und trübseligen“ Gedichte der ersten Jugendperiode des Dichters abgestoßen worden, und das begreift sich recht wohl, er konnte sich auch mit dem „engeren“ Sittlichen der Uhlandschen Dichtung und mit dessen politischer Richtung nicht aussöhnen, und das ist ebensogut verständlich. Immerhin hat er Uhland als Balladendichter anerkannt, und es ist ihm meist nachgesprochen worden, daß der Dichter in dieser Gattung am vorzüglichsten sei. Ich möchte es nicht so ohne weiteres Wort haben. Die elegische Jugendlyrik Uhlands, obschon sie eigenen Ton und viel zartes Gefühl hat, gebe ich bis auf einige konzisere Stücke, wie „Die Kapelle“ und „Schäfers Sonntagslied“, preis, aber, wie gesagt, überwindet Uhland die Wehmut sehr bald, und fast seine gesamte erotische, Frühlings- und Wanderlyrik ist kerngesund und hier und da nicht ohne neckischen Humor. Als die Haupteigenschaft der Uhlandschen Lyrik hat man immer die Schlichtheit angegeben und dabei gelegentlich wohl auch von Farblosigkeit und Mangel an Individualität geredet. Uhland repräsentiert aber, um ein Bild zu gebrauchen, als deutscher Lyriker der neuen Zeit jene Vorfrühlingstage, die er selbst als die „sanften Tage“ besungen hat, wo zwar die Sonne scheint, der Himmel blau und die Luft mild ist, aber freilich den Bäumen das Laub noch fehlt und die Blumen dem Auge nur ein bißchen Weiß, Gelb, Blau, noch nicht die spätere Farbenpracht bieten. Wer empfände jedoch nicht den unsäglichen Reiz dieser Tage! Embryonisch, als Knospe sind fast alle späteren „Entwicklungen“ bei Uhland vorhanden – oder wer erkannte nicht, daß in zahlreichen seiner Gedichte der Ton leise angeschlagen ist, der dann bei Mörike voll erklingt, wer spürte nicht in dem „Gesang der Jünglinge“ Hebbels allerdings viel kraftvolleres „An die Jünglinge“ vor, im „Wunder“ Theodor Storm, im „Dichtersegens“ und in „Wein und Brot“ Gottfried Keller? Uhland ist als Lyriker, obgleich er nicht sehr viel lyrische Gedichte geschrieben, außerordentlich vielseitig; man ermesse doch nur den Abstand, der zwischen den volkstümlichen Jugendstücken „Die Kapelle“ und „Schäfers Sonntagslied“ und den (ziemlich zahlreichen) Sonetten, zwischen einem ganz „unmittelbaren“ Frühlingslied wie „Die linden Lüfte sind erwacht“ und einer „metaphysischen“ Dichtung wie „Der Mohn“, zwischen der bitter humoristischen „Abreise“ und dem mächtigen Trinklied „Wir sind nicht mehr am ersten Glas“ liegt! „Die linden Lüfte

sind erwacht“ („Frühlingsglaube“) hat Heibel für das beste deutsche Frühlingslied erklärt, und ich glaube, es ist auch seither nicht übertroffen worden:

Die linden Lüfte sind erwacht,
 Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
 Sie schaffen an allen Enden.
 O frischer Duft, o neuer Klang!
 Nun, armes Herze, sei nicht bang!
 Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
 Man weiß nicht, was noch werden mag,
 Das Blühen will nicht enden.
 Es blüht das fernste, tiefste Tal;
 Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
 Nun muß sich alles, alles wenden.

„Der Mohn“ hat unzweifelhaft wirkliche Größe:

Wie dort, gewiegt von Westen,
 Des Mohnes Blüte glänzt,
 Die Blume, die am besten
 Des Traumgotts Schläfe kränzt,
 Bald purpurhell, als spiele
 Der Abendröte Schein,
 Bald weiß und bleich, als fiele
 Des Mondes Schimmer ein.

Zur Warnung hört' ich sagen,
 Daß, wer im Mohne schlief,
 Hinunter ward getragen
 In Träume schwer und tief;
 Dem Wachen selbst geblieben
 Sei irren Wahnes Spur,
 Die Nahen und die Lieben
 Halt' er für Schemen nur.

In meiner Tage Morgen
 Da lag auch ich einmal
 Von Blumen ganz geborgen
 In einem schönen Tal.
 Sie dufteten so milde;
 Da ward, ich fühl't' es kaum,
 Das Leben mir zum Bilde,
 Das Wirkliche zum Traum.

Seitdem ist mir beständig
 Als wär' es so nur recht,
 Mein Bild der Welt lebendig,
 Mein Traum nur wahr und echt;
 Die Schatten, die ich sehe,
 Sie sind, wie Sterne, klar.
 O Mohn der Dichtung, wehe
 Ums Haupt mir immerdar!

Von Uhlands politischen Gedichten halte ich wenig, obgleich sie die eine oder die andere kräftige Strophe aufweisen und das Gedicht „Am 18. Oktober 1816“ („Wenn heut ein Geist hernieder stiege“) große geschichtliche Bedeutung hat, aber wiederum stecken in den Balladen und Romanzen ihrem Charakter nach mehr lyrische Stücke, die den Liedern eine ganze Reihe neuer Töne hinzufügen. Gerade sie, ich nenne nur „Abschied“ („Was klinget und singet die Straß' herauf?“), „Der Wirtin Töchterlein“, „Das Schiffllein“, „Der gute Kamerad“, „Der weiße Hirsch“, „Siegfrieds Schwert“, sind unter Uhlands Gedichten, als

Lieder, mit den schon genannten beiden Jugendstücken am volkstümlichsten geworden und zuletzt wohl auch sein – ich möchte nicht Bestes und nicht Eigenstes sagen, aber das, worin er dem Geiste seines Volkes am nächsten war. Hier tritt er dem alten deutschen Volkssänger zur Seite, von dessen Wesen unter den neueren deutschen Dichtern Uhland vielleicht die beste Anschauung gibt: nicht nachgeahmt hat er ihn, wie so viele andere neuere Lyriker, die im Volkston singen, auch nicht, wie Mörike, diesen aufs feinste individualisiert – er ist in diesen Dichtungen Fleisch von ihrem Fleisch und Geist von ihrem Geist, und das deutsche Volk empfand das sofort und sang Uhland, wie es nur je die Lieder seiner namenlosen Sänger gesungen.

Imposanter als die Lyrik steht noch die Balladendichtung Uhlands da. Man braucht nur die berühmtesten Stücke aufzuzählen, als da sind „Der blinde König“ und „Das Schloß am Meer“, „Klein Roland“ und „König Karls Meerfahrt“, „Schwäbische Kunde“ und „Der Schenk von Limburg“, „Harald“ und „Tallefer“, „Des Sängers Fluch“ und „Das Glück von Edenhall“, „Graf Eberstein“ und „Graf Eberhard der Rauschebart“, „Die Bildsäule des Bacchus“ und „Ver sacrum“, „Bertrand de Born“ und „Die Bidassoabrücke“ – ja, da ist eine Welt so reich und weit, daß selbst nicht Goethe und Schiller, geschweige denn Heinrich Heine und Theodor Fontane auf diesem besonderen Gebiete mit Uhland konkurrieren können. Ganz gewiß stelle ich die besten Balladen Goethes höher als die Uhlands, ganz gewiß erkenne ich die großen Vorzüge der Schillerschen Abart, und ich leugne auch nicht, daß viele andere deutsche Balladendichter – zu Fontane wären etwa noch Bürger, die Droste, Mörike, Hebel, Liliencron, Börries von Münchhausen zu nennen – hier und da einen ganz selbständigen Ton finden. Der deutsche Balladendichter bleibt aber Uhland, er schlägt alle Töne an, er hat alle Stimmungen in Bereitschaft: der neblige Norden wie der heitere Süden, die englische fortreißende Gewalt wie die spanische Grandezza, die französische Keckheit wie der deutsche Ernst, alles, alles ist bei ihm vertreten, und er ist nicht der Virtuose, der, wie Heine, alles nachmacht, sondern ein „sachlicher“ deutscher Dichter, der alles aus seinem Geiste und dem Geiste seines Volkes wiedergebiert. Im besonderen für die deutschen Stoffe hat er den angemessenen Ton erst geschaffen – wer hörte nicht aus den Strophen „Graf Eberhards des Rauschebarts“ den eisenklirrenden Schritt deutscher Ritter heraus, wen entzückte nicht die treuherzige Manier in der „Schwäbischen Kunde“, die Feinheit im „Grafen Eberstein“! Man hat da von epigrammatischen Zuspitzungen, von Pointen geredet – ja, solche Pointen kann man sich gefallen lassen, sie sind natürliche Spitzen, nicht ergrübelt, erklügelt, noch weniger frivoler Witz. Am berühmtesten von allen Balladen Uh-

lands ist „Des Sängers Fluch“ geworden, die, welche sich vielleicht am meisten der Weise Schillers nähert. Aber sie ist viel gedrungener, vielleicht auch unmittlbarer als ihre Vorbilder. Ich liebe „Bertrand de Born“ und die „Bidassoabrücke“ am meisten, diese letztere eine der wenigen gelungenen modern-historischen Balladen, die wir besitzen – nur Freiligrath etwa hat sie mit seiner „Trompete von Gravelotte“ wieder erreicht.

Auf der Bidassoabrücke
 Steht ein Heil'ger altergrau,
 Segnet rechts die spanschen Berge,
 Segnet links den fränkischen Gau.
 Wohl bedarf's an dieser Stelle
 Milden Trostes himmelher,
 Wo so mancher von der Heimat
 Scheidet ohne Wiederkehr.

 Mina rafft sich auf vom Steine
 (Müde saß er dort und still),
 Blickt noch einmal nach den Bergen,
 Wo die Sonne sinken will.
 Seine Hand, zur Brust gehalten,
 Hemmt nicht mehr des Blutes Lauf;
 Auf der Bidassoabrücke
 Brechen alte Wunden auf.

Ein merkwürdiges Stück ist auch die „Mähderin“ – so etwa kann man moderne Stoffe aus dem Volksleben behandeln, oder man möchte doch Versuche in dieser Richtung haben. Um die moderne Stoffe behandelnde Ballade ist's überhaupt ein eigen Ding; sie gelingt äußerst selten, und doch empfinden wir sie alle als Bedürfnis: Es stößt uns so viel im Leben auf, was uns tief ergreift, aber wir können die Form nicht finden. Uhland hat sie wenigstens in einzelnen Fällen (auch „Der Wirtin Töchterlein“ gehört hierher) gefunden.

Er war der Mann der kleinen Gattungen; mit seinen größeren Werken hat er wenig Glück gehabt. Sein Epos „Fortunat und seine Söhne“, eine Behandlung des bei den Romantikern sehr beliebten Volksbuches in ottave rime, die doch entfernt an die Stanzas des (später liegenden) Byronschen „Don Juan“ erinnern, gedieh nicht über zwei Gesänge hinaus. Vollendet wurden zwei Dramen, beide hohe Lieder der Treue, „Ernst von Schwaben“ und „Ludwig der Bayer“, aber sie haben sich auf unsern Bühnen nicht einbürgern können. Man soll sie, namentlich das erstere, nicht unterschätzen, es sind schöne Dichtungen echt deutschen Geistes voll – Hebbel erklärte sie in seiner Jugend sogar für die

deutschesten Dramen –, die namentlich für die heranwachsende deutsche Jugend einen sehr starken Reiz besitzen; echt dramatischer Geist freilich ist nicht in ihnen, es fehlt ihnen zuerst das dramatische Problem, dann die dramatische Entwicklung, zuletzt auch die dramatische Charakteristik. Aber einzelne Szenen sind auch dramatisch gelungen – wir bemerken auch sonst bei guten Balladendichtern, daß sie eine Einzelszene wohl kraftvoll hinstellen vermögen, mehr jedoch auch nicht. Geplant hat Uhland sehr viel Dramatisches, u. a. ein Nibelungendrama (im engsten Anschluß an das „Nibelungenlied“ wie Hebbel), einen Konradin, aber nichts ist weit über Anfänge hinausgediehen. Der Dichter mochte zuletzt selber empfinden, daß ihm die Hauptsache zum Dramatiker, Leidenschaft, fehle.

Er ist überhaupt früh verstummt. Nach der Zeit der Jugendblüte, etwa von 1805–1816, folgt noch eine ganz kurze zweite schöpferische Periode, von 1829 bis 1834, dann ist's aus für immer. Man hat geglaubt, der Politiker, dann der Forscher habe den Dichter getötet, aber das ist falsch: Uhland hatte sich poetisch ausgegeben, Talente wie er sind nicht aufs Plusmachen angelegt. Seine wissenschaftlichen Werke, der Literaturgeschichte und der Sagenforschung angehörig, sind nun zwar zum Teil überholt, verdienen aber wegen ihrer oft sehr warmen und klaren Darstellung Aufmerksamkeit; unübertroffen ist noch seine Volksliedersammlung. Einigermäßen fremd geworden ist uns der Politiker Uhland: er war eben Doktrinär, wie so viele seiner Zeitgenossen, aber den Mann in ihm schätzen wir immer noch. Auch haben wir, die wir politisch anders denken als er, keine Ursache zu vergessen, daß der württembergische Minister, der Uhland durch Schikane zur Aufgabe des ihm liebgewordenen akademischen Berufes zwang, die erbetene Entlassung mit einem „Sehr gern“ erteilte, daß Uhland, nachdem er in der Paulskirche das berühmte Wort von dem Tropfen demokratischen Öls, mit dem das Haupt des deutschen Kaisers gesalbt sein müsse, gesprochen, zu den letzten gehörte, die beim Rumpfparlament in Stuttgart aushielten, und als dies gesprengt wurde, fast übertreten worden wäre, endlich, daß er die ihm verliehenen höchsten Orden kurzweg zurückwies.

24. KAPITEL

FRANZ GRILLPARZER

Grillparzer hat es selbst offen ausgesprochen, daß er sich „trotz allem Abstände für den Besten halte, der nach Goethe und Schiller gekommen“. Er hatte in der Tat das Recht dazu, ist, wie schon oben ausgeführt, der Dritte im

Bunde unserer eigentlichen Klassiker, der österreichische Klassiker, obschon er Einflüsse von der Romantik erfahren hat und auch den Übergang zum Realismus mit bezeichnet. Für die literaturgeschichtliche Bedeutung sub specie aeterni verschwinden ja die kleineren Perioden: So gut Äschylus, Sophokles und Euripides für unsere Anschauung das einige griechische tragische Dreigestirn bilden, mögen auch die Geburtsjahre des ersten und des letzten fünfundvierzig Jahre, fast ein halbes Jahrhundert, auseinanderliegen, so gut Corneille, Molière und Racine, bei denen zwischen dem ersten und dem letzten doch auch ein Menschenalter sich auftut, für uns eins sind, so werden, wenn noch nicht in diesem, so doch im nächsten Jahrhundert für die Deutschen auch Goethe, Schiller und Grillparzer zusammenrücken, ist doch der Abstand zwischen Goethe und Grillparzer nicht so groß wie der zwischen Äschylus und Euripides und der zwischen Schiller und Grillparzer geringer wie der zwischen Corneille und Racine. Aber die drei großen deutschen Dichter gehören auch innerlich zusammen: Grillparzer ist der deutsche Euripides, der deutsche Racine, wenn Schiller der deutsche Äschylus und Corneille, Goethe mit Sophokles und Molière wenigstens in mancher Hinsicht verwandt ist; im besonderen der Vergleich mit Racine, dem französischen Liebesdramatiker, ist kaum abzuweisen, mag der Deutsche als dramatischer Charakteristiker auch immer noch etwas über den Franzosen hinausgehen. Ein Epigone, aber nicht im gewöhnlichen Sinne, ein Erbe, der aber auch Mehrer des Gutes ist, ein Ergänzender, der zu der Einwirkung Shakespeares und des klassischen Dramas der Griechen und der Franzosen nun auch noch die der Spanier stellt, der nach Goethes Weltfreude und Schillers kühnem Idealismus nun auch die Mächte der Resignation zu Worte kommen läßt – das ist Franz Grillparzer, ein Großer, wenn auch kein Starker, ein schönheitsfreudiger Geist, aber kein Glücklicher. Dichterisch reich wie kein zweites Volk, haben wir neben der klassischen Entwicklung unseres Dramas freilich auch noch eine zweite: Schon vor Grillparzer ist Kleist da, und bald auf ihn folgt Hebbel, und man nennt Grillparzer wohl auch mit diesen. Aber doch kaum mit Recht – alle beide versteht der Österreicher nicht, und zwar nicht bloß deshalb nicht, weil sie ausgeprägte Norddeutsche sind, sondern vor allem deswegen nicht, weil sie auf ganz anderem Bildungsboden stehen als er. Grillparzer gehört in dieser Beziehung wesentlich noch dem achtzehnten Jahrhundert an, er ist trotz seiner romantischen Stoffe rationalistischer Humanist, Kleist und Hebbel sind beide durch die Romantik wahrhaft hindurchgegangen, fühlen historisch, schwören entschieden zur Nationalität und wirken, selbst der erstere, durchaus modern, weil sie nicht auf das Allgemein-Menschliche, Typische, sondern auf das Charakteristische ausgehen. Grillparzer den germa-

nischen Charakter abzusprechen braucht man deshalb nicht, er ist, zumal auch in seinen Schwächen, sicherlich deutsch, aber er wagt nicht, es zu sein, er ist zu sehr Kulturmensch dazu, wie er denn auch bezeichnenderweise Shakespeare zwar bewundert, aber noch mehr fürchtet. Anlage, Bildung, Zeitverhältnisse, alles wies diesen Dichter rückwärts; dadurch holte er nun zwar für sein Heimatland nach, was dieses noch zu leisten hatte, aber er selber ging daran auch – mittelbar natürlich – als Dichter zugrunde, mochte er im einzelnen immerhin tüchtig vorwärts kommen und Realist werden. Die täuschen sich, die da meinen, daß Grillparzer noch ein Dichter der Zukunft sei. Gewiß, seine Dramen können noch sehr lange gespielt werden, jüngere Talente können auch theatralisch und im Detail viel von ihm lernen, aber dem Geist seiner Werke nach ist er eben doch schon historisch geworden, so gut wie Schiller. Ich bin keineswegs für das Abtun, ich weiß recht wohl, daß ein großer Dichter für alle, die sich von ihm berühren lassen wollen, ewig lebendig bleibt, aber ganz sicher kommt auch für jeden der Punkt, wo er in der Entwicklung nicht mehr mit „fließt“, wo er stehen bleibt, und dieser scheint mir bei Grillparzer schon eingetreten, bei Kleist noch nicht. Aber es ist trotzdem Pflicht jedes Deutschen, den Klassiker Grillparzer kennenzulernen, historisch geworden sein bedeutet nicht tot sein, nur, daß man imstande ist, die Wirkung eines Geistes genau abzumessen. Es gibt zweierlei künstlerische Wirkung, eine, die reiner Genuß, eine andere, die Triebkraft ist; diese letztere empfangen nur die produktiven Geister, und sie hört eines Tages auf, wenn nicht, wie es freilich öfter geschieht, bestimmte Analogien der Zeiten oder der Persönlichkeiten wiederkehren.

„Kein Starker, kein Glücklicher“ haben wir von Grillparzer gesagt, und wenn ein deutsches Dichterleben einen niederschlagenden, trostlosen Eindruck macht, so ist es das seinige. Jung war er ja auch einmal, und man mag seine Entwicklung bis zum Hervortreten des „Ottokar“ eine aufsteigende nennen, dann aber wird der Mißmut Herr über den Dichter, obgleich noch eine Reihe vortrefflicher Werke entsteht, er arbeitet sich tiefer und tiefer in ein launisches, grämliches Wesen hinein, ist sich selbst und aller Welt zur Last, bis ihn dann der Mißerfolg seines Lustspiels „Weh dem, der lügt“ endgültig in den Schmollwinkel oder, besser gesagt, eine selbstgewählte traurige Vereinsamung treibt und ihn schon bei Lebzeiten verschollen sein läßt. Nun schreibt er nur noch einiges für sein Pult, und auch die Wiedererweckung seiner Werke läßt ihn nicht wieder hervortreten. Man hat die Ursache der Verbitterung des Dichters – es ist aber leider nicht die wilde und trotzige, die wir sonst bei germanischen Menschen finden, sondern eine schlafe und häßliche, die sich in böartigen Epigrammen heimlich genug tut – in den Zeitumständen finden wollen, und kein

Mensch wird leugnen, daß die österreichischen Verhältnisse, vor allem die böse Zensurwirtschaft, Grillparzer mannigfach bedrückt haben, ja, daß man ihm böse mitgespielt hat; doch liegt die Hauptschuld an ihm selber, in seinem Wesen, soweit denn von Schuld bei einer nicht wegzuschaffenden Naturanlage überhaupt die Rede sein kann. Wir haben von dem Dichter eine große Reihe von Selbstgeständnissen über seine Natur, die natürlich cum grano salis gelesen werden müssen, aber dann auch wertvolle Aufschlüsse geben. So schreibt er einmal: „Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethischen, sondern vom wirklichen. Man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich. Als Mensch weiß ich mit jeder Lage fertig zu werden, und man wird mich nie mir selber untreu finden. Aber der Dichter in mir braucht ein warmes Element, sonst zieht sich das Innere zusammen und versagt den Dienst. Ich habe wohl versucht, das zu überwinden, aber mir dabei nur Schaden getan, ohne das Pflanzenartige meiner Natur umändern zu können.“ In der Tat ist eine ungewöhnliche Sensibilität die hervorstechendste Eigenschaft Grillparzers, und er täuschte sich natürlich, wenn er sich einbildete, als Mensch mit jeder Lage fertig werden zu können – schon seine unglücklichen Verhältnisse zu den Frauen beweisen, wie wenig er das verstand. Dabei ist er nun noch eine leidenschaftliche Natur von der übergreifendsten, ja überstürzendsten Phantasie und wieder, wie er auch selbst eingesteht, ein Verstandesmensch von der kältesten, zähesten Art. Da wäre nur durch eine starke Willenskraft ein harmonischer Ausgleich möglich gewesen, aber eben die fehlte, Willensmenschen gedeihen nicht auf dem Boden des alten Wien. So blieb ihm, um sich zu retten, nur die Anlehnung an die vorhandenen Autoritäten, sei es nun das Sittengesetz oder der österreichische Staat, und statt des erträumten Glücks fand er die bittere Resignation. Das ist natürlich Torheit, von dem „Philister“ in Grillparzer zu reden, der ihn gerettet habe, oder gar von einem Verlangen nach der Peitsche geistiger Kasteiung: eine freie und sittliche Natur ist der Dichter zuletzt doch, etwas Dekadentes ist nicht in ihm. Wie hätte er auch sonst bis zuletzt gesunde Werke schaffen, wie hätte er sich zu der dramatischen Theorie, daß im Trauerspiele die Notwendigkeit über die Freiheit zu siegen habe – die ja auch die seines Antipoden Hebbel ist! – erheben können? Aber er war leider nicht stark genug, das Notwendige mächtig genug hervortreten zu lassen, wie er selber kämpfen auch seine Menschen nicht genug gegen ihr Schicksal an, und darin, wie in seiner Flucht vor der Idee, seiner Beschränkung auf das sogenannte Allgemein-Menschliche liegt die Schwäche seiner Tragik. Dichter und Dichtung gehören dem Restaurationszeitalter an, das, wie wir gesehen haben, eine Zeit des ruhigen Auslebens war, aber eben darum die Entstehung einer gewaltigen

Tragödie nicht begünstigte. Doch ihre Vorzüge, ihre Schönheit, um es kurz zu sagen, verdankt die Grillparzersche Kunst auch der vielgeschmähten Zeit – im Zeitalter des Jungen Deutschlands wäre ein Talent wie Grillparzer schwerlich etwas geworden, wie denn ja auch in ihm seine unmittelbare Wirkung schon aufhört.

Acht Dramen hat der Dichter selber auf die Bühne gebracht, darunter eine Trilogie. Aus seinem Nachlaß sind dann noch ein Jugendwerk und drei vollendete spätere Dramen hervorgetreten – ein schon vorher bekannt gewordenes größeres Bruchstück fand sich nicht vollendet. Grillparzers Jugendwerk „Blanka von Kastilien“ steht unter Schillers Einfluß („Don Carlos“, „Maria Stuart“) und ist noch kaum ein wirkliches Drama. Den Ruhm des Dichters hat bekanntlich die „Ahnfrau“ begründet, und sie hat ihn zugleich unter die Schicksalsdramatiker gestellt, bei denen er durch die Faulheit und Blindheit der Kritiker und Literaturhistoriker dann so lange geblieben ist. Allerdings ist die „Ahnfrau“ eine Schicksalstragödie; denn das Geschick der Menschen des Dramas erwächst nicht ihrer inneren Natur, sondern äußeren Verkettungen, und selbst die Schuld der Ahnfrau, die man als fortzeugend neuerdings mit dem Vererbungsprinzip in Verbindung gebracht hat, wirkt durchaus nur äußerlich (wie ich denn auch Ibsens „Gespenster“ für ein Schicksalsdrama im schlechten Sinne halte). Aber man hätte Grillparzer bei diesem seinen Werke alle die Entschuldigungen zuteil werden lassen sollen, die man sonst für jugendliche Sturm- und Drangdramen hat, teilt es doch mit diesen, wenn auch nicht die Kraft, so doch das Feuer der Jugend, eine sehr intensive Stimmung, und übertragt es doch die meisten ähnlichen Werke, etwa Schillers „Räuber“ und Hebbels „Judith“ ausgenommen, an theatralischem Geschick. Die Charakteristik des Dramas braucht man nicht gerade zu loben, der Dichter selber war sich bald darüber klar, daß das „was der Ahnfrau den meisten Effekt verschaffte, rohe, rein subjektive Ausbrüche, daß es immer mehr die Empfindungen des Dichters als die der handelnden Personen gewesen waren, was die Zuschauer mit in den wirbelnden Tanz gezogen hatte, in dem zuletzt alles sich herumdrehte, und der Ballettmeister nach weggeworfenem Taktmesser auch.“ – Um so mehr ist es anzuerkennen, daß Grillparzer sofort nach dem großen Erfolge der „Ahnfrau“ die Selbstverleugnung hatte, auf die effektreiche Weise ein für allemal zu verzichten und nach dem Maß und der Schönheit unseres klassizistischen Dramas zu streben. In der „Sappho“ erhielten „Iphigenie“ und „Tasso“ in der Tat eine würdige Nachfolgerin. Über die Arbeit an dem Drama schrieb der Dichter: „Ich habe die beiden ersten Akte und die erstere Hälfte des dritten, obwohl bei voller Wärme des Gemüts mit einer Besonnenheit, mit

einer Berechnung der kleinsten Triebfedern geschrieben, die mir Freude machen würde, selbst wenn ihre Frucht mißglückt wäre, bloß durch das Bewußtsein, daß ich ihrer fähig bin.“ Die Frucht ist aber keineswegs mißglückt, die ganze innere Handlung erwächst aus zwanglos herbeigeführten, meist außerordentlich plastischen Situationen, und wenn auch gegen den Schluß die tragische „Befangenheit“ Sapphos und Phaons vielleicht etwas zu stark erscheint, so bleibt doch Melitta sich selber gleich und treu und läßt unser Interesse am Ganzen nicht erlahmen. In der Sappho selber hat Grillparzer seinen ersten vollendeten Charakter gegeben, und sie ist ihrer Natur wie ihrer Stellung nach Fleisch von seinem Fleisch und Blut von seinem Blut. Aber auch Phaon, der schwächliche Egoist, hat genug von Grillparzer selber und kehrt in vielen seiner späteren Gestalten wieder. Man hat die „Sappho“ neuerdings zu modern gefunden, und Scherer hat sich sogar das Vergnügen gemacht, fast alle Grillparzerschen Gestalten mit bekannten Typen der Wiener Gesellschaft zusammenzustellen, wo denn Sappho natürlich als moderne Schauspielerin oder Sängerin und Melitta etwa als das bekannte „süße Mädcl“ der neuesten Wiener Stücke erscheint. Aber Kolorit und Stimmung sind doch, soweit es überhaupt möglich ist, nicht bloß in der „Sappho“, sondern auch in den späteren griechischen Dramen Grillparzers, durchaus echt, überall ist ein Hauch jener klassischen Schönheit, die zwar nicht aus dem deutschen Leben, aber wohl aus dem deutschen Geiste geboren wird, wenn er sich mit der Antike wahrhaft berührt. Es ist selbstverständlich ein hohes Lob, wenn uns Grillparzers Gestalten, trotzdem daß das Antike bei ihnen mehr als Kostüm ist, nicht allein lebenswahr anmuten, sondern uns zu starker innerer Anteilnahme zwingen, weil ihr Schicksal eben ein allgemeinemenschliches ist.

Das Größte, was Grillparzer je versucht hat, ist seine Trilogie „Das goldene Vließ“. Ich halte sie als Ganzes für mißlungen und stelle sie unter ihre beiden Konkurrentinnen, Schillers „Wallenstein“ und Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter selber hat es empfunden, wie es mit dem Werke steht: „Das, worauf es ankommt, ist wohl dieses: Kann das Vließ selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt? Wenn es das ist, so wird dieses dramatische Gedicht mit der Zeit wohl unter das Beste gezählt werden, was Deutschland in diesem Fache hervorgebracht hat. Ist aber die Darstellung dieses geistigen Mittelpunktes *nicht* gelungen (und so scheint es mir), so kann das Gedicht als Ganzes freilich nicht bestehen, aber die Teile wenigstens werden noch lange dessen harren, der's besser macht.“ Das letztere wäre zuzugeben, Charaktergestaltungen wie die der Medea sind nicht eben häu-

fig in der deutschen Literatur, obgleich zwischen der Medea des zweiten und der des dritten Teiles allerdings eine große psychologische Lücke klafft, die wir uns wohl zurückrechnend ausfüllen können, aber nicht ohne das Gefühl des Entbehrens. Hebbel würde jedenfalls gerade das Werden der Medea des letzten Stücks dargestellt haben. Das Vließ, mag man es immerhin mit dem Nibelungenhort vergleichen, kommt nicht zu seinem Rechte, es wirkt im ganzen nur schicksalsdramatisch. Um eine große, menschliche Tragödie zu erhalten, hätte etwa der erste Teil, „Der Gastfreund“, weggelassen, der zweite, „Die Argonauten“, in einen Akt zusammengezogen werden müssen; dann würde der Aufenthalt in Jolkos das zweite Drama ergeben haben, dem sich darauf der in Korinth das grausige Ende, mit Naturnotwendigkeit anschliesse. Grillparzer hat in der Trilogie bekanntlich die griechische Welt der barbarischen entgegengestellt, dies auch äußerlich durch den Wechsel der Jamben und freien Rhythmen andeutend, er hat jedoch den Gegensatz nicht so mächtig herausgebracht, wie beispielsweise Hebbel den verwandten zwischen Heiden- und Christentum in seinen „Nibelungen“, ein Ideendichter (im höchsten Sinne) war er eben nicht. So konzentriert sich das Interesse doch wesentlich auf den dritten Teil und die Gestalt der Medea, die ohne Zweifel tief ergreift. Leider ist ihr aber ihr Gegenspieler, der bankerotte Held Jason, nicht gewachsen – man sieht zwar, wie der Dichter diesen dem Zuschauer menschlich nahebringen wollte, aber es gelang nicht, man kommt über die Erbärmlichkeit des Menschen nicht hinweg. So könnte man die „Medea“ ästhetisch fast ein Monodram nennen, wie die „Sappho“ im Grunde auch eines ist, ja, in gewisser Beziehung jedes Drama des Dichters: Die Grillparzersche Tragik kennt nicht den Kampf gleichberechtigter Mächte, sondern nur den Untergang des Hohen durch das Gemeine, sei es außer, sei es in der eigenen Natur; ihr letztes Resultat aber ist nicht der kühne Protest gegen oder die stolze Ergebung in die Notwendigkeit, sondern bittere Enttäuschung oder schwächliche Resignation, das „Trage, dulde, büße“, wie es Medea Jason zuruft. Wohl ist es häßlich übertrieben, wenn Scherer sagt: „Hätte Grillparzer den Stoff der Jungfrau von Orleans bearbeitet, so wäre sie ohne Zweifel zugrunde gegangen, weil es unweiblich ist, sich an die Spitze einer Armee zu stellen“, nein, Grillparzer hätte aus dem Charakter der Jungfrau heraus unzweifelhaft ein tieferes psychologisches Motiv ihres Unterganges entwickelt, aber dieser selbst würde den Charakter stählender Tragik allerdings nicht tragen – der Natur des Dichters selber fehlte eben der Stahl.

Das merkt man leider auch an seinem „Ottokar“, mit dem er das Gebiet der historischen Tragödie betritt. Hebbel, der das Drama erst spät kennenlernte, schrieb darüber: „Ich lese ein Stück von Grillparzer, „König Ottokars Glück

und Ende'. Eben schließe ich den zweiten Akt, und wenn die übrigen sind, was die beiden ersten waren, so ist dies das vortrefflichste Trauerspiel, das in unserer Literatur existiert. Bis jetzt ist es meisterhaft in jeder Beziehung, es setzt mich in Wallung, und ich schäme mich, es nicht gekannt zu haben.“ Aber dann der Schluß: „Die letzten drei Akte entsprechen den ersten nicht, sie bringen auch noch einzelne höchst bedeutende Züge, aber sie stehen im ganzen weit hinter jenen zurück. Ich begreife Geister dieser Art nicht. Bei mir tritt am Schluß erst die ganze Kraft in die Blume.“ Selbstverständlich denkt Hebbel da nicht bloß an den Charakter des Ottokar, der wie Jason zu den bankerott werdenden Helden gehört, trotz einer unbedingt großen Anlage, er hat wohl vor allem das Hinableiten der wahrhaft heroischen Tragödie zum österreichischen Geschichtsstück im Auge gehabt. Bekanntlich hat dem Dichter bei seinem Ottokar Napoleon vorgeschwebt, doch ist keine innere Verwandtschaft zwischen dem böhmischen Könige und dem korsischen Imperator vorhanden, nur hier und da einmal, wie bei dem berühmten Monolog „Ich hab' nicht gut in deiner Welt gehaust, du großer Gott“, taucht die düstere Gestalt des Korsen mit auf, nicht völlig motiviert; denn Ottokar ist von vornherein als nationaler Fürst und Kulturbringer hingestellt. Man wird ihn als durchweg konsequent durchgeführt gelten lassen müssen, es ist von Anfang an etwas Slawisch-Prahelndes in ihm, das dann seinen völligen Zusammenbruch an verletztem Stolz wahrscheinlich macht, aber freilich verliert er damit das Typische, wird ganz individuell. Trotzdem daß Rudolf von Habsburg Ottokar gegenüber stark gehoben ist, bleibt doch auch dieses Stück, wie schon „Sappho“ und „Medea“, scharf gesehen ein Monodram; zu einem inneren Kampf der beiden Männer kommt es nicht, Rudolf ist einfach der Fels, an dem Ottokar scheitert. – Man weiß, daß Grillparzer von dem historischen Drama als Ideen- und Prinzipien-drama überhaupt nichts wissen wollte, in seiner Selbstbiographie spricht er einmal ziemlich höhnisch von dem „Antiquarischen, Geographischen, Historischen, Statistischen, Spekulativen, dem ganzen Ideenkram, den der Dichter fertig vorfindet und von außen in sein Werk hineinträgt“, er lacht über diejenigen, für welche die Geschichte der sich selbst realisierende Begriff ist, und kennt nur ein Erfordernis der historischen Tragödie, daß „ihre Begebenheiten imstande seien, eine gleiche Gemütsbewegung hervorzubringen, als ob sie eigens zu diesem Zwecke erfunden wären.“ So sicher er nur im Recht war, das falsche Streben seiner Zeitgenossen, die mangelnde Anschauung durch „doktrinäre, spekulative und demagogische Beimischungen“, wie er sich ausdrückte, zu ersetzen, scharf zu verurteilen, so sehr war er im Unrecht, wenn er glaubte, mit dieser Verurteilung auch die Dichter zu treffen, welche die Resultate ihrer

ernstesten geistigen Kämpfe in ihre Dramatik hineinragen, besser, die, für welche das Drama aus den großen Weltanschauungskämpfen der Menschheit erwächst, an denen sie selber handelnd und leidend teilnehmen. Auch mit einem solchen Drama verträgt sich wohl die volle Anschaulichkeit, ja der Dichter eines solchen Dramas kann allem Zufälligen des Stoffs, dem, was Grillparzer das Antiquarische, Geographische usw. nennt, eine ganz andere Bedeutung verleihen, es zum Notwendigen erhöhen, ohne darum das Allgemeinmenschliche unter dem „Milieu“ zu ersticken. Das begriff Grillparzer als Erbe der Bildung des achtzehnten Jahrhunderts noch nicht völlig, obgleich er in der Praxis hier und da ähnliches erreichte. Vielmehr redete er sich nach und nach in eine wahre Verachtung des „Begriffs“ hinein; wie Laube es klassisch-dumm ausdrückt, „er dichtete grundsätzlich nach Anschauungen, nicht nach Begriffen“ – als ob je ein wirklicher Dichter nach Begriffen gedichtet hätte! – und kam sich zuletzt den „Bildungsdichtern“ Goethe und Schiller gegenüber als Naturpoet vor, da er ja die berühmte österreichische Naivität angeboren besaß. Der Himmel behüte uns, die lebenswürdige Sinnlichkeit der österreichischen Menschen geringzuschätzen, aber das norddeutsche tiefwühlende Gedankenleben hat doch wohl menschlich und auch dichterisch dieselbe Berechtigung, sobald es als notwendiger Bestandteil der Charaktere auftritt. Die höchste Dramatik zumal kommt nicht um die großen und ewigen Probleme der Menschheit herum, sie ist immer Weltanschauungsdichtung, und sie wird leicht dumpf und schwächlich, wenn sie auf die Wiedergabe der geistigen Atmosphäre ihrer Zeit und der sie bewegenden Kämpfe verzichtet. Grillparzer setzt als Wesen des Dramas die Natur, Otto Ludwig die Leidenschaft, aber die ungebrochene Natur der Griechen und mutatis mutandis der Spanier haben wir eben nicht mehr, und die Leidenschaften sind jetzt nicht mehr rein sinnlich, sondern auch geistig. Wahre Tragik endlich geht immer auf einen der unausgleichlichen Widersprüche der Weltanschauung zurück, es genügt nicht, das menschliche Wollen einfach zu verdammen, wie es Grillparzer tat, oder sich bei der Unangemessenheit der Natur des Helden zu der Aufgabe, welche Situation und Leidenschaft ihm stellen, zu beruhigen wie Otto Ludwig. Mit dem „Ottokar“ ist Grillparzers dichterische Entwicklung im Grunde vollendet, wenn er auch, wie nicht geleugnet werden soll, im einzelnen noch Fortschritte macht, beispielsweise in der Individualisierung der Charaktere und in der Diktion, bei der, wie August Sauer richtig bemerkt, schon im „Ottokar“ „der breite Faltenwurf einer knapperen, pointierten Ausdrucksweise, einer mit Idiotismen durchsetzten Sprache weicht, die auch vor spröden, eigensinnigen Wendungen bald nicht mehr zurückschreckt“. Das historische Drama pflegt

Grillparzer weiter in „Ein treuer Diener seines Herrn“, in „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg“, in der „Jüdin von Toledo“ und in dem Bruchstück „Esther“, nun nicht mehr Shakespeare (wie im „Ottokar“), sondern die Spanier, vor allen den geliebten Lope de Vega, als Ideal vor Augen, selbstverständlich moderner, psychologischer als sie, aber doch in ihrer Atmosphäre. Zu den Griechen kehrt der Dichter mit „Des Meeres und der Liebe Wellen“ noch einmal zurück und schafft sein Meisterstück, das beste Liebesdrama der deutschen Literatur. An die „Ahnfrau“ kann man „Der Traum ein Leben“ anknüpfen, das auch wie das Jugendwerk in Trochäen geschrieben ist. Ein mythisches Drama wie das „Goldene Vließ“ ist „Libussa“. Nur etwa das Lustspiel „Weh dem, der lügt“ könnte man als neue Gattung bezeichnen, doch kehrt hier der Gegensatz der barbarischen und der Kulturwelt, wie im „Goldenen Vließ“, noch einmal wieder. Wir haben jetzt über die Schwächen der Grillparzerschen Dramatik hinreichend gesprochen, auch von seinen späteren Werken erwächst keines zur wirklichen Tragödie, aber interessante dichterische Werke sind alle, und alle verraten den ausgezeichneten theatralischen Blick des Wieners, jene angeborene Gabe, dramatische Werte in bühnenmäßige Wirkungen umzusetzen, die zwar einmal gefährlich werden kann, aber großen Dichtern doch nur in kritischen Fällen.

Der „Treue Diener seines Herrn“ fesselt vor allem durch zwei Charaktere, den des Helden Bancban, der seine geliebte junge Frau aus Pflichtgefühl in den Tod gehen läßt (den er freilich nicht voraussehen kann) und aus Pflichtgefühl auf die Rache verzichtet, und den des jungen Herzogs Otto von Meran, der einer der uns nun vertrauteren modernen Menschen ist, deren Haltlosigkeit zum Paroxysmus und zur Verblödung führt. Man hat das Drama als das des Servilismus bezeichnet, auch Scherer meint, daß Bancban wie ein österreichischer Bureaukrat erscheine, aber da geht man eben nicht auf den Kern des Charakters und vergißt außerdem noch, daß der Dramatiker, wenn er Eindruck erzielen will, allerdings genötigt ist, sein Problem unter extremen Voraussetzungen durchzuführen. Wohlfeile Deklamationen, wie, daß wir heute an keine unerschütterlichen Rechte mehr glauben, und dergleichen können die einfache Wahrheit, daß zu jeder Zeit ein Mann gezwungen sein kann, seiner Pflicht sein Liebstes zu opfern, nicht widerlegen, und es ist ziemlich gleichgültig, ob diese Pflicht nun der übernommene Auftrag, die Ordnung unter allen Umständen aufrecht zu erhalten, ist, oder beispielsweise die Treue gegen Prinzipien, die man vertritt. Die Frage ist nur, ob eine Selbstüberwindung wie die Bancbans hier glaubwürdig dargestellt ist – wer diese Charakterschöpfung Grillparzers von allen Seiten genau betrachtet, wird es nicht bestreiten. Selten

genug ist ein Heldentum wie das Bancbans, aber es ist ein Heldentum; sind die unterwürfigen Formen, unter denen es zutage tritt, nicht mehr die unserer Zeit, so mag man sich glücklich preisen, aber man soll den Geist, das unbeirr-bare Pflichtgefühl, das sie belebt, darum nicht geringer schätzen.

„Des Meeres und der Liebe Wellen“, Grillparzers Hero- und Leandertragödie, habe ich schon als sein Meisterstück bezeichnet – es wollte in der Tat etwas heißen, den Balladenstoff zu einem, wenn auch einfach gebauten, doch überall lebendigen Drama zu erweitern. Hero ist der bei weitem schönste weibliche Charakter des Dichters, geht weit über die nach Grillparzers eigener Bezeichnung geistesarme Melitta hinaus: auch hier ist noch schlichte Natur, aber zugleich edle, geistig belebte. Die nicht zahlreichen, aber stets angemessenen und eine schöne Folge bildenden Situationen des Dramas sind alle von wunderbarer Plastik, und mit Recht hat man immer den vierten Akt bewundert, in dem die harrende, sinnlich erregte Hero dargestellt wird. Gegen die Prüderie braucht man sie ja wohl nicht zu verteidigen. – Das dramatische Märchen „Der Traum ein Leben“ schätze ich nicht sonderlich, es steht in der Charakteristik im ganzen noch auf der Stufe der „Ahnfrau“, der es ja in der Konzeption auch zeitlich nahesteht, und das Gewand der trochäischen Form ist mir zu bauschig. Gegen den Grundgedanken „Das aber ist der Fluch der bösen Tat usw.“ und die Schlußlehre:

Senk' es tief in jede Brust:
Eines nur ist Glück hienieden,
Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbelebte Brust!
Und die Größe ist gefährlich,
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel!

lasse sich ja an und für sich weiter nichts einwenden als höchstens ihre Trivialität; die Schwäche des Dramas, das wegen seiner bunten Bilder auf dem Theater immer fesseln wird, liegt aber darin, daß unentschieden gelassen wird, ob Rustans Ehrgeiz persönlich berechtigt ist oder nicht. – „Weh dem, der lügt“ hat man an die Seite unserer wenigen großen Lustspiele zu setzen versucht, ich glaube aber mit Unrecht. Der Stoff des Lustspiels ist freilich fesselnd, die Idee, daß es ohne Lüge auf dieser Welt nicht geht, beweglich genug, und die Charakteristik der Personen, besonders die des kecken Küchenjungen Leon, der den Neffen seines Bischofs aus dem Barbarenlande befreit, dann auch die dieses Neffen Atalus selbst und die des Barbarenmädchens Edrita ist sehr gut ange-

legt. Aber indem dem Dichter die Barbarenwelt, die er im „Goldenen Vließ“ sehr undeutlich und nebelhaft hingestellt, hier völlig karikaturmäßig geriet, wurde ein wirkliches dramatisches Wechselspiel unmöglich, die Handlung wurde durchaus episch, und so geistreich und hübsch ohne Zweifel viele Einzelheiten ausfielen, es fehlte doch an der quellenden Fülle des Humors, die hier zuletzt unumgänglich war. Wirksam sind vor allem eine Reihe genrebildlicher Szenen; wer in dem Ganzen ein geistreiches Intrigenstück sehen kann – da doch die ganze Intrige nur in dem Raub eines Schlüssels und dem Absägen einiger Brückenpfosten besteht –, der ist mit Blindheit geschlagen.

Von den hinterlassenen Stücken Grillparzers ist „Der Bruderzwist im Hause Habsburg“ die größte dichterische Leistung, wesentlich Charaktergemälde. Ich stehe nicht an zu behaupten, daß das deutsche Drama eine Charakteristik wie die Kaiser Rudolfs II. überhaupt nicht mehr besitzt. Sie war allerdings nur dadurch möglich, daß Grillparzer einen guten Teil seines eigenen Wesens an die historische Gestalt hingeben konnte, aber einerlei, auch dann bleibt es wunderbar, wie er sich zu objektivieren vermochte. Die meisten übrigen Personen des Dramas, Matthias, Klesel, Erzherzog Ferdinand, haben gleichfalls ausgeprägte Züge erhalten, dagegen hat es kaum eine Handlung, soll auch wohl keine haben: der Dichter will zeigen, wie in gewissen Zeiten alles von selbst zerfällt. Man kann sich solche Milieustücke gefallen lassen, obgleich sie sich natürlich an der eigentlichen Aufgabe der Tragödie, ja, des Dramas vorbeischieben. – Dagegen ist „Die Jüdin von Toledo“ ein sehr bewegtes Bühnenstück, zwar auch keine Tragödie – denn die Ermordung der leichtfertigen Jüdin aus Staatsgründen wirkt nichts weniger als tragisch –, aber eines jener dramatischen Charakterentwicklungsstücke, deren wir in unserer Literatur (ich erinnere nur an den „Prinzen von Homburg“) mehrere besitzen. In dem König, der Lebensschule, die er durchmacht, liegt der Schwerpunkt des Dramas, nicht etwa in dem Gegensatz der strengen Königin und der buhlerischen Jüdin, und so schließt es ganz folgerecht, sobald aus dem Jüngling ein wahrhafter Mann geworden ist. Obgleich Grillparzer dieses Stück nicht nach dem gleichnamigen Lope de Vega geschaffen, erscheint hier nun dessen Einfluß doch auf der Höhe: Man muß ihn nur nicht in Äußerlichkeiten, man muß ihn vor allem in der theatralischen Verwendung der Einzelmotive suchen. Es war die „Natur im Einzelnen“, die Grillparzer dem erfindungsreichen, naiv schaffenden Spanier abzulernen suchte. Hätte er seine „Esther“ vollendet, sie wäre ein Seitenstück zur „Jüdin“ geworden. Das Bruchstück fesselt durch die selbständige Auffassung der drei Charaktere, des Königs, Hamans und der klugen Esther. Grillparzers eigentliches Altersstück ist die „Libussa“ (die Chronologie seiner

letzten Werke steht nicht ganz fest, darauf kommt aber auch wenig an). Man hat es seinen „Faust“ genannt, aber dann muß man an Goethes zweiten Teil denken: die plastische Kraft reicht nicht mehr vollständig aus. Freilich, es ist ein mythisches Drama, aber man vergleiche es nur einmal mit Clemens Brentanos den nämlichen Stoff behandelnder „Gründung Prags“, und man wird, wenn man ehrlich ist, schon eingestehen müssen, daß der Romantiker eine weit größere Energie des Gestaltens entwickelt, daß er vor allem auch die Urzeitstimmung unendlich viel gewaltiger herausgebracht hat. Dafür hat Grillparzer nun den Stoff mehr konzentriert, hat die Gegensätze zwischen der sagenhaften und der historischen Zeit und weiter die zwischen Mann und Weib schärfer hervorgehoben, ohne freilich ein wirkliches Drama, eine lebensvolle Handlung schaffen zu können. Aber die „Libussa“ ist das gedankenreichste der Grillparzerschen Dramen, und da die Gedanken unseren modernen Literaturphilologen noch am ersten zugänglich sind, so erscheint ihnen das Werk wohl gar als die Krone der Grillparzerschen Poesie. Ich will es nicht im einzelnen kritisieren, soviel wird jedem Leser ohne weiteres klar, daß das Verhältnis zwischen Libussa und Primislaus viel zu verwickelt gestaltet ist, und daß Grillparzer hier in alle Fehler der Begriffspoeten verfällt, die er sein Leben lang tadelte. Die Prophezeiungen, die Grillparzer Libussa in den Mund legt, sind ja interessant genug, aber es ist leider auch die der Weltherrschaft der Slawen darunter und als der „Oberer und Einer“ der Götter, die einst wieder in der Brust der Menschen wohnen sollen, erscheint die Demut. So bleibt Grillparzer sich bis zuletzt getreu, ein reicher Geist, aber kein starker, ohne die Hoffnung und Zuversicht, die weder der einzelne noch ein Volk auf die Dauer entbehren kann. Zu einer unserer nationalen Idealgestalten dürfen wir ihn nie erheben, ein so großer Künstler er war. Man sage nicht, er sei eben ein Tragiker gewesen. Auch als „Tragiker“ dürfen wir ihn ablehnen, denn eben der Tragiker soll der Stärkste sein.

Von den nichtdramatischen Dichtungen Grillparzers ist die Novelle „Der arme Spielmann“ die wichtigste: es steckt ein Stück Altwien und ein gutes Stück – Franz Grillparzer darin. Die zweite (ältere) Novelle „Das Kloster von Sendomir“, bekanntlich neuerdings von Gerhart Hauptmann zu einem Drama verarbeitet, erinnert fast an E. T. A. Hoffmann. – Ein „richtiger“ Lyriker war Grillparzer nicht, aber selbstverständlich verstand er ein Gedicht zu machen und hat nach echter Dichterweise ein gut Teil seiner Erlebnisse und Stimmungen auch in lyrischen Tagebuchblättern niedergelegt. Sehr berühmt geworden sind zwei seiner Gedichte: „Die Ruinen des Campo Vaccino“, das den Dichter in den Geruch antichristlicher Gesinnung brachte, und das Gedicht an den

Feldmarschall Radetzky von 1848. Die angefeindete Stelle in dem ersteren Gedicht lautet:

Kolosseum, Riesenschatten
 Von der Vorwelt Machtkoloß,
 Liegst du da in Todsermatten,
 Selber noch im Sterben groß.
 Und damit verhöhnt, zerschlagen
 Du den Martyrtod erwarbst,
 Mußtest du das Kreuz noch tragen,
 An dem, Herrlicher, du starbst.

Tut es weg, dies heil'ge Zeichen,
 Alle Welt gehört ja dir;
 Üb'rall, nur bei diesen Leichen,
 Üb'rall stehe – nur nicht hier!
 Wenn ein Stamm sich losgerissen
 Und den Vater mir erschlug,
 Soll ich wohl das Werkzeug küssen –
 Wenn's auch Gottes Zeichen trug?

Man kann auch als guter Christ Grillparzers Empfindung für durchaus berechtigt erhalten. – Volles Verständnis haben auch wir Heutigen noch für Grillparzers Verse an Radetzky:

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
 Nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,
 In deinem Lager ist Österreich,
 Wir andern sind einzelne Trümmer.

Auch seine übrigen politischen Gedichte sind nicht ohne gesunde Gedanken, ob er im ganzen auch als der beschränkte Altösterreicher erscheint, der von Nationalität noch nicht allzuviel weiß. – Vollendet Lyrisches ist ganz wenig unter Grillparzers Gedichten, nur etwa die ergreifenden „Verwandlungen“ in den ‚Tristia ex Ponto‘ könnte man als solches bezeichnen, vielleicht auch noch die sehr unmittelbar wirkenden „Gedanken am Fenster“:

Herüber durch die Berge
 Ertönt es dumpf und schwer;
 Wie Leichentuch um Särge
 Verhüllt Gewölk die Berge,
 Und drinnen geht der Herr usw.

Großes Lob widerfährt jetzt oft dem Epigrammatiker Grillparzer; seine Epigramme sind doch aber durchweg mehr bissig als treffend und in der Form selten wahrhaft schlagend.

Aus dem Nachlaß sind dann eine Selbstbiographie, Reise-Tagebücher und zahlreiche Aphoristische von Grillparzer erschienen, das alles großen Anspruch auf Beachtung hat, da es nicht bloß seiner Persönlichkeit nahezukommen ermöglicht, sondern auch starken objektiven Wert aufweist. Überhaupt ist nach Goethe, Schiller und etwa noch Friedrich Hebbel Grillparzer unzweifelhaft die dichterische Gesamtpersönlichkeit unserer Literatur, die eingehende Beschäftigung mit sich am dringendsten verlangen kann. Freilich, man soll nicht zu früh an ihn herangehen, er gehört zuletzt nicht zu den positiven Geistern. Seine besten Dramen aber gehören auf jede Bühne, so lange die deutsche klassische Dichtung noch nicht durch eine neue gleichwertige ersetzt ist – was immerhin noch ein paar Jahrhunderte dauern kann.

25 KAPITEL

FERDINAND RAIMUND

„Man hat oft bedauert, daß es Raimund, dem beliebten Volksdichter, an Bildung fehle; wenn diese noch hinzugekommen wäre, stünde der leibhaftige Shakespeare noch einmal vor uns“ – diese Sätze las ich irgendwo als Ausspruch Grillparzers zitiert und erstaunte sehr, daß der große Dramatiker an eine Verwandtschaft Raimunds mit Shakespeare überhaupt nur gedacht und der Bildung eine solche Bedeutung für den Dichter eingeräumt haben sollte. Beim Nachschlagen in Grillparzers Werken fand ich denn nun freilich, daß auch der zweite Satz noch Referat ist, Grillparzer fährt fort: „Ich glaube, es fehlt Raimund nicht sowohl an Bildung als an der Fähigkeit, sich eine Bildung zunutze zu machen. Andererseits merken seine Bewunderer nicht, daß gerade dieser Zusammenstoß von Geahnet-Poetischem und Gemein-Unkultiviertem es ist, was den Hauptreiz von Raimunds Hervorbringungen ausmacht.“ Weiter führt Grillparzer dann eine zu Raimund selbst getane Äußerung an: „Das Ernste ist in Ihnen bloß bildlose Melancholie; wie Sie es nach außen darzustellen suchen, zerfließt es in unkörperliche Luft. Im Komischen haben Sie mehr Freiheit und gewinnen Gestalten. Dahin sollte Ihre Tätigkeit gehen.“ Das ist vielleicht etwas zu streng und einseitig, aber es zeigt doch, daß der Tragiker von Raimunds Talent im ganzen die richtige Anschauung hatte. Wie er es schätzte, beweist seine vortreffliche Charakteristik von „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“, in der er an Gozzi und selbst an Molière erinnert.

Aber man sollte an Raimund überhaupt nicht mit ästhetischen und literarischen Anschauungen herangehen, so gut, wie man das Lehrbuch der Botanik

zu Hause läßt, wenn man in einen Frühlingswald geht: Die Werke des Wiener Volksdichters sind in der Tat aufgeschossen wie junger Wald, aus altem Wiener volkstümlichen Theaterboden und zugleich aus dem tieferen Humus des Volkslebens der alten lustigen Kaiserstadt. Zunächst mutet einen dieser Raimundsche Wald ja beinahe etwas exotisch an, die Welt der Feen und Zauberer, die der Dichter darstellt, ist nicht ursprünglich deutsch, und wer hier von Märchenpoesie reden kann, der weiß überhaupt nicht, was das Märchen ist. Doch hatte die Zauberposse lange vor Raimund deutsches, wienerisches Wesen angenommen, ja, es hatte sich im Grunde die ganze alte Hanswurstkomödie in sie hineingeflüchtet, ihr Geist herrschte in ihr trotz des äußerlich romantischen Anstrichs und der immer mehr vervollkommeneten Maschinerie der Stücke. Und die ganze Verwilderung der Hanswurstkomödie, ihr böses Zotenwesen war auch in der Zauberposse. Da ist Raimund gekommen und hat sie gereinigt und veredelt, indem er, selber ein reiner, zum Höchsten strebender Geist, in die wirkliche Tiefe seines Volkstums hinabstieg und unter all dem Wust, der sich auf der Wiener Volksbühne breitmachte, das Gold der heimischen Volksnatur wieder entdeckte, die heitere Sorglosigkeit, den fröhlichen Humor, den geraden Sinn, das tiefe Gemüt. Nicht, daß er die Volksbühne gerade hätte reformieren wollen, daß er ein Didaktiker und Pädagog gewesen wäre, der Adel seiner Natur war es, der seine Stücke immer höher und höher hob, und wenn sie eine volkserzieherische Tendenz annahmen, so lag das eben in der Gattung, die eine höhere poetische Idee nicht wohl erträgt, aber, sobald sie nur ernst genommen wird, zu möglichst sinnfälliger symbolischer Verkörperung schlichter Volkswahrheiten geradezu drängt. Nicht seine Symbole jedoch, so sicher und frei er sie hinstellen weiß, seine Lebensdarstellung bildet das größte Verdienst seiner Dichtung, und zwar ist es das, was Grillparzer das Gemein-Unkultivierte nennt, wir aber als das Volkstümliche bezeichnen, was in der Darstellung Raimunds am vollendetsten herauskommt, das niedere Volk, das in einer großen Anzahl vortrefflicher Charaktergestalten durch Raimunds Dichtung schreitet, alle umwoben von dem goldenen Lichte des Humors.

Raimund selbst, aus niederen Verhältnissen stammend, ohne bessere Schulbildung aufgewachsen, dann, frühverwaist, von unbezwinglicher Theaterlust in die Misère des Wanderbühnenlebens hineingetrieben, aber durch sein großes komisches Talent in Wien zur Geltung gelangt, fast durch Zufall darauf im dreiunddreißigsten Jahre seines Lebens auch Dichter geworden, hat nicht klar erkannt, was er leistete, sein Ehrgeiz ging, wie er als Schauspieler am liebsten Tragöde gewesen wäre, auch als Dichter auf das hohe Drama, zu Schiller und Grillparzer schaute er bewundernd auf. Und es mußte wohl so sein: Wenn sich

die Komik zum Humor veredeln soll, dann muß in dem Dichter eine große Sehnsucht leben, dann muß ihm die Unzulänglichkeit alles menschlichen Strebens und die Vergänglichkeit aller irdischen Dinge möglichst früh bewußt werden. In düstere Melancholie braucht jene Sehnsucht und diese Erkenntnis nicht gerade umzuschlagen; daß sie es bei Raimund tat und ihn in den Tod trieb, ist ein Zeichen, daß er zu den wahrhaft Großen, die im Reiche der Schönheit wohnen, doch nicht gehört, sondern nur zu denen, die bisweilen hineinschauen dürfen. Aber gerade der melancholische Zug gibt seiner Poesie ihren eigensten Reiz. Man muß das, was Grillparzer den Zusammenstoß von Geant-Poetischem und Gemein-Unkultiviertem nennt, nur noch tiefer fassen und vom ästhetischen Gebiet auf das des Lebens selbst übertragen: In Raimunds späteren Werken wenigstens ist etwas von dem „tragischen Widerspruch“, den die hohe Komödie aller Zeiten aufweist, und wie nun die Schatten auch über jene heitere niedere Welt, die Raimund so köstlich darstellt, hinziehen und sich dort auflösen, das ergibt wohl das ganz Besondere dieses Dichters.

Seine Werke sind nicht zahlreich, er hat im ganzen nur acht Stücke geschrieben. Das erste „Der Barometermacher auf der Zauberinsel“, eine Bearbeitung des alten Volksbuchstoffes von Fortunat, ist noch rein komisch, die Personen aber, der schlafmützige König, die herzlose, habsüchtige Prinzessin, der gutmütige, mit Mutterwitz reichlich ausgestattete Held sind gut charakterisiert. Im „Diamanten des Geisterkönigs“ finden wir schon eine Idee: Die siebente diamantene Statue, die der Held Eduard leidenschaftlich begehrt und nach bestandener Probe auch erhält, ist – ein edles Weib, das nie gelogen und betrogen hat. Eduard selber ist leider der gänzlich unbedeutende, jedes eigenartigen Zuges entbehrende Wiener Jüngling, über den Raimund bei seinen Liebhabern auch später nicht viel hinausgekommen ist, dagegen hat sein Bedienter Florian schon konkretere Züge, und die Geisterwelt ist in keinem andern Raimundschen Stücke mit solcher ergötzlicher Persiflage behandelt wie in diesem. Mit dem „Bauern als Millionär“ beginnt die künstlerische Reife Raimunds: Noch spielt zwar die Feenwelt, die um einige drastische Gestalten, Zauberer schwäbischer und ungarischer Herkunft bereichert ist, eine große Rolle, im Mittelpunkt steht aber nun entschieden eine menschliche Gestalt, der reich gewordene Bauer Florian Wurzel, der seine Ziehtochter dem armen Burschen, den sie liebt, versagt. Und mit Recht hat man immer die Szenen bewundert, wo die Jugend von dem Wüstlebenden Abschied nimmt, und das Alter kommt, wo der gänzlich verarmte Bauer „Aschen“ feilbietet. Sie haben sich auch der Phantasie des deutschen Volkes tief eingeprägt, und das „Brüderlein fein“ ist Volkslied geworden.

Brüderlein fein, Brüderlein fein,
 Mußt mir ja nicht böse sein.
 Scheint die Sonne noch so schön,
 Einmal muß sie untergehn.
 Brüderlein fein, Brüderlein fein,
 Mußt nicht böse sein!

Brüderlein fein, Brüderlein fein,
 Zärtlich muß geschieden sein.
 Denk manchmal an mich zurück,
 Schimpf nicht auf der Jugend Glück.
 Brüderlein fein, Brüderlein fein,
 Schlag zum Abschied ein!

Weniger glücklich waren die nächsten Schöpfungen des Dichters: „Moisasurs Zauberfluch“ und „Die gefesselte Phantasie“, aber Raimund lernte nun seine zwar überladene, aber trotzdem doch wirksame Verskunst, und mit „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ erstieg er die Höhe seiner Dichtung, schuf er ein Zauberstück, das dicht an die hohe Charakterkomödie grenzt. Man lese Grillparzers schon erwähnte vortreffliche Charakteristik: „Ein Menschenfeind – oder vielmehr, um den Namen für die Sache zu gebrauchen – ein Rappelkopf, dadurch geheilt, daß er sein eigenes Benehmen sich selbst vor seine eigenen Augen gebracht sieht: ein psychologisch wahreres, an Entwicklungen reicheres Thema hat noch kein Lustspieldichter gewählt. – Nun aber die Entwicklung selbst, die eigentliche Aufgabe der Poesie: die Belebung des Gedankens! Raimund hatte den Vorteil, in der wunderlichen Hauptperson ein wenig sich selbst kopieren zu können; aber auch alle übrigen Personen: dieser in seiner Langweiligkeit ergötzliche Bediente gegenüber dem schnippischen Stubenmädchen durch einen natürlichen Antagonismus in immerwährendem Wechselspiel gegeneinander. Die Seelenreinheit, ja Seelenadel im Charakter der Gattin, deren natürlicher Sinn (es ist nicht zu sagen, wieviel Kunst darin liegt) selbst den im Stücke geforderten und von allen übrigen Personen unbedingt geteilten Glauben an den geisterhaften Alpenkönig nur als ein Halbfremdes aufnimmt. Die Tochter, anfangs nur leicht angedeutet, gegen das Ende zu aber immer bestimmter, eigentlich rührend ohne Sentimentalität. Jene Szene in dem ‚stillen Haus‘, der an niederländischer Gemäldewahrheit ich kaum etwas an die Seite zu setzen wüßte (und welchen Kontrast bildet jene andere mit dem grausigen Unwetter und der Erscheinung der drei Weiber dazu!). Und das alles zu einer Einheit der Form gebracht, die anregt, festhält und das ganze Gemüt des Zusehers in den bunten Kreis hineinbannt. Überall Blutumlauf und Pulsschlag bis in die entferntesten Teile des eigentlichen organischen Ganzen.“ –

Über den „Alpenkönig“ hinaus schien auf diesem Gebiet kein Fortschritt möglich zu sein, und Raimund wagte sich mit seinem nächsten Werke, der „Unheilbringenden Krone“, denn auch in andere, fast in Shakespearesche Regionen, scheiterte hier jedoch. Aber dann gab er im „Verschwender“ noch einmal etwas, was dem „Alpenkönig“ zwar an Psychologie und Feinheit nicht gleichstand, aber ihn an innerer Wärme und Lebenswahrheit sicher übertraf. Steckt im „Rappelkopf“ ein gut Stück Raimundscher Natur, so in dem philosophischen Tischlermeister Valentin die Ergänzung dazu, und es ist der Valentin, nicht der Rappelkopf, der Raimunds Bestes auf die Nachwelt gebracht hat. Die in den höheren Kreisen spielenden Szenen des „Verschwenders“ sind heute zum Teil stark verblaßt, obgleich wir uns immer noch an dem Chevalier Dumont und seiner Bewunderung der Natur in einem alten Weibe ergötzen und die unheimliche Gestalt des Bettlers allein imstande ist, das Ganze zu halten; unvergleichlich, ewig jung und frisch sind aber die Szenen im Tischlerhause – ich lese sie immer wieder mit Bewunderung und Rührung und würde fast die gesamte moderne naturalistische Kunst dafür hingeben. Auch ist das ‚Hobelied‘: „Da streiten sich die Leut’ herum“ immer eins meiner Lieblingslieder gewesen – es ist eben zuletzt ein Weltanschauungslied. Und der Mann, der dies alles geschaffen, der damit wirklich die höchste Aufgabe der Volkskunst gelöst, sah sich bald darauf durch einen frechen Zyniker in den Hintergrund gedrängt und erschloß sich, weil er glaubte, von einem tollen Hund gebissen zu sein! – „Lumpacivagabundus“ siegte über den „Verschwender“. Nun, Johann Nestroys Weg ist dann doch in die Tiefe gegangen, Ferdinand Raimund steht noch immer im hellen Sonnenlichte, und wenn wir für unser Volk das Edle, Gute, Reine wünschen, dann gedenken wir voll Sehnsucht seiner.

26. KAPITEL

EDUARD MÖRIKE

„Man wird zu allem geboren – warum nicht auch zum Reinmenschlichen?“ hat einmal ein Dichter gefragt. „Man wird zu allem geboren – warum nicht auch zum Harmonischen?“ möchte ich sein Wort variieren. Ja, der Kampf ist im allgemeinen der Vater alles Großen und Schönen, auch die Eiche des Dichterwaldes wird nur stark und knorrig im Sturme, und selbst die zarte Blume muß sich durch die lastende Erdschicht hindurchdrängen und mit den benachbarten Gräsern um ihren Platz an der Sonne kämpfen. Bisweilen aber schießt doch etwas auf, was gleichsam über Nacht und ohne Kampf geworden scheint,

es ist, als ob die Natur in einer Feierstunde, aus reiner Freude geschaffen habe, alles ist dann auch rein und vollkommen gebildet, und wie der Glanz einer frischen, sonnigen Sonntagsfrühe ruht es darüber. Das ist der Eindruck der Erscheinung Eduard Mörikes, der einer der glücklichsten Vollender unserer Dichtung war, weil er in seinem Wesen vollendet ist. O ja, wir können ihn auch geschichtlich begreifen: Goethe war dagewesen, und die Sonne Homers leuchtete wieder für alle, die Augen hatten, sie zu schauen, und die Romantik war dagewesen, und das Volkslied klang wieder für alle, die Ohren hatten, es zu vernehmen. Dann war auch Meister Uhland gekommen, und seine zarte und schlichte Lyrik erinnerte an die lichten Tage des Vorfrühlings. Nun brach mit Mörike der volle Frühling herein – ein heimlicher Frühling freilich, irgendwo in einem stillen Tale, während die Welt rings öde und kalt und grau war . . . Es war vielleicht doch ein Wunder, daß uns dieser Dichter in der Zeit des Jungen Deutschlands erstand. Freuen wir uns aber, daß bei uns Deutschen solche Wunder möglich sind! Will jemand die Zeit der Heibel und Ludwig, der Keller und Freytag, der Groth und Storm, die Mörike ja auch noch schaffend miterlebte, dann für einen Sommer halten, so steht dem natürlich nichts im Wege.

Eduard Mörike ist heute als einer der größten deutschen Lyriker, als der größte deutsche Lyriker nach Goethe, kann man ruhig sagen, anerkannt, aber wie lange hat es gedauert, ehe ihm sein Recht ward! Seine „Gedichte“ sind zuerst 1838 erschienen und später nur um verhältnismäßig wenige Stücke vermehrt worden, Friedrich Vischer hat sie gleich begeistert begrüßt, aber während von Geibels erster Gedichtsammlung (1840) bis zum Tode des Dichters über hundert Auflagen nötig wurden, hat es die Mörikes bis zu des Dichters Tode (1875) nur auf fünf gebracht. Bezeichnend wie die Zurückhaltung des breiteren Publikums ist auch das Urteil der Durchschnittsliteraturhistoriker. Julian Schmidt, der Mörike überhaupt als Vermittler zwischen der romantischen und der jungdeutschen Literatur faßt, lobt zwar die außerordentliche Zartheit und Innigkeit seiner Lieder, meint aber, daß er als Künstler Uhland bedeutend nachstehe; Heinrich Kurz tut ihn noch 1872 klein gedruckt hinter dem großgedruckten Geibel mit den Worten „vielfach überschätzt, am besten in den humoristischen Liedern“ ab. Freilich gab es immer einzelne begeisterte Verehrer des Dichters, vor allem in Schwaben, dann aber auch in Norddeutschland. Heibel scheint ihn früh gekannt und gleich etwas von ihm gehalten zu haben; sein „Opfer des Frühlings“ ist unzweifelhaft von Mörikes „Herbstfeier“ beeinflusst, wie schon die übereinstimmende äußere Form zeigt; Theodor Storm begeisterte sich bereits als Student für den schwäbischen Dichter. Die allgemei-

ner Anerkennung fällt aber erst etwa um die Mitte der siebziger Jahre, in die Zeit von Mörikes Tod.

Wenn man Mörike mit Heine, seinem angeblichen Mitbewerber um die lyrische Meisterschaft nach Goethe vergleicht, so findet man gewöhnlich, er sei denn doch nur ein Winkelpoet gegen diesen – er war ja auch nur ein schwäbischer Pfarrer, und in Paris ist er nie gewesen, nicht einmal in Berlin! Nun ja, Mörikes Lyrik ist keine Weltlyrik wie die Goethes und auch keine internationale wie die Heines. Weltlyrik nenne ich die Lyrik, die im Besonderen stets das Allgemeine, im Einzelleben den Weltlauf, im Einzelgefühl das Bleibende und Ewiggültige darstellt, die, eine höchste und daher freie nationale Kraftbetätigung, zugleich individuell und typisch für alle Zeiten und Völker ist. Und die internationale Lyrik, die zwar dies alles nicht tut und ist, aber wegen ihres Mangels an nationalem Gehalt bei allen Völkern verstanden und, wenn sie persönlich interessant ist, natürlich auch gepriesen werden kann, ist eine Art Surrogat für sie. Der Weltlyrik steht die nationale Lyrik gegenüber, die Lyrik, die vor allem das besondere Volkstum, die eigentliche Volksseele wiedergibt und daher nur von den Volksgenossen vollständig gewürdigt werden kann, aber natürlich nicht von dem national und volkstümlich tuenden Durchschnitt, sondern von den national und stammlich am meisten besonderen (nicht absonderlichen) bedeutenden Persönlichkeiten unter den lyrischen Dichtern geschaffen wird. Beide, der Weltlyriker sowohl wie der nationale, sind Entdecker, die in die Tiefe der Seele hinabtauchen, beide geben Kristalle, aber der Weltlyriker läßt manches liegen, woran sich der nationale mit besonderer Liebe klammert, er wandelt sozusagen im hellen Tage auf der großen, Berge und Abgründe mächtig überschreitenden Straße dahin, während der nationale die stillen Waldwege, die lauschigen Winkel bei Morgen- und Abenddämmerung liebt. Man vergleiche Goethes „Ganymed“ und Mörikes „Im Frühling“, und man hat den hier angedeuteten Gegensatz. Doch soll man ihn nicht zu einem klaffenden Unterschied erweitern: Auch der Weltdichter ist nicht heimatlos, und der nationale bleibt nicht stets in seinem Winkel versteckt – nur für die Gesamtanschauung ist die Unterscheidung nicht zu vermeiden. Mörike also kann Goethe nicht ersetzen, aber seine Lyrik hat einige Eigenschaften, die zwar auch bei Goethe vorhanden, aber nicht in dem Maße ausgebildet sind: die Traumhelle, das Spielend-Visionäre, den schalkhaften Humor, dazu eine taufrische und leuchtende Heiterkeit, die in unserem Jahrhundert geradezu als Wunder erscheint. Unser eigentlicher Nationallyriker ist wohl Uhland, nicht Mörike, der Schlichteste, nicht der Feinste repräsentiert immer sein Volk, aber einer unserer nationalsten Dichter ist Mörike auch.

Die Herkunft der Mörikeschen Poesie haben wir schon festzustellen gesucht, von einer Beeinflussung durch fremde Dichtung, es sei denn durch solche, die wie die Natur selber wirkt, kann bei ihr kaum die Rede sein, und ebensowenig haben Leben und Schicksal in erkennbarer Weise auf sie gewirkt: so individuell Mörike immer ist, so selten wird er persönlich. Man hat das getadelt: „Mörike“, hat David Friedrich Strauß gesagt, „ist Dichter, jeder Zoll ein Dichter und nur Dichter. Kaum scheint es denkbar, daß das letztere ein Mangel ist, und doch möchten wir Mörike stärkere Assimilationsorgane wünschen. Aus luftiger Kost lassen sich nur zartere poetische Fäden spinnen. Lied, Märchen, Idylle sind Felder unseres Dichters.“ Ja, es hat niemand in der deutschen Dichtung so zarte poetische Fäden gesponnen wie Mörike; das mag eine Einseitigkeit sein, aber es ist auch wieder seine Größe. Immerhin ist er innerhalb seines Gebietes als eigentlicher Lyriker doch wieder vielseitig genug. Ich brauche nur an seine berühmtesten Gedichte zu erinnern, um das darzutun: an die tieftraurigen volksliedartigen Stücke „Ein Stündlein wohl vor Tag“ („Derweil ich schlafend lag“), „Das verlassene Mägdlein“ („Früh, wenn die Hähne krähn“) und „Agnes“ („Rosenzeit, wie schnell vorbei“), an die neckischen, gleichfalls volksliedartigen „Soldatenbraut“ („Ach, wenn's nur der König auch wüßt“) und „Lied eines Verliebten“ („In aller Früh, ach, lang vor Tag“), an das „Jägerlied“, selbst so „zierlich wie des Vogels Tritt im Schnee“, an das choralartige „In der Frühe“ („Kein Schlaf noch kühlt das Auge mir“), dem die „Karwoche“ („O Woche, Zeugin heiliger Beschwerde“) und der Kirchengesang „Zum neuen Jahr“ („Wie heimlicher Weise“) würdig an die Seite treten, an das unendlich zarte Frühlingsliedchen „Frühling läßt sein blaues Band“, selbst ein leiser Harfenton, an den ganz deutlichen „Septembermorgen“ („In Nebel ruhet noch die Welt“), an das jubelnde „Schön Rotraud“, an die keckromantischen Räuberlieder Jung-Volkers, an so unendlich tiefe reinlyrische Klänge wie „Frage und Antwort“ („Fragst du mich, woher die bange“), „Lebwohl“, „Heimweh“ („Anders wird die Welt mit jedem Schritt“), „Verborgeneheit“ („Laß, o Welt, o laß mich sein“), „Denk es, o Seele“, „Auf einer Wanderung“ („In ein freundliches Städtchen tret' ich ein“), „Gebet“ („Herr, schicke, was du willst“), an die Naturhymnen „Um Mitternacht“ („Gelassen stieg die Nacht ans Land“), „Im Frühling“ („Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel“), „Das Lied vom Winde“ („Sausewind, Brausewind“), „Gesang zu zweien in der Nacht“ („Wie süß der Nachtwind um die Wiese streift“), an die größeren Natursymphonien „Mein Fluß“, „Herbstfeier“, „Besuch in Urach“, an die vollen erotischen Töne in „Josephine“ und „Peregrina“, an die liebliche Situationsmalerei in „Erinnerung“ („Jenes war

zum letztenmal, daß ich mit dir ging, o Klärchen“) und „Scherz“, endlich an die energischen Balladen „Der Feuerreiter“, „Die Geister des Mummelsees“, „Der Schatten“ usw., die echt antiken Elegien wie „Erinna an Sappho“, die schönen Sonette („Zu viel“, „Nur zu“, „An die Geliebte“) und köstlichen Epigramme, in denen der Geist der griechischen Anthologie wahrhaft wieder auflebt („Die schöne Buche“, „Johann Kepler“, „Götterwink“, „Wald-Idylle“, „Am Rheinfall“ usw.), die drolligen Märchen („Vom sichern Mann“, „Erzengel Michaels Feder“) und die barocken Episteln („An seinen Vetter“) – von den größeren, ganz unvergleichlichen Stücken „Der alte Turmhahn“, „Ach nur einmal noch im Leben“ und „Häusliche Szene“ ganz zu schweigen! Es ist natürlich ganz unmöglich, die Lyrik Mörikes durch einzelne Proben in ihrer Vielseitigkeit und vollkommenen Durchbildung klar zu machen. Es stehe hier zunächst eins seiner „deutlichsten“ Gedichte, „Auf einer Wanderung“:

In ein freundliches Städtchen tret' ich ein,
 In den Straßen liegt roter Abendschein.
 Aus einem offenen Fenster eben
 Über den reichen Blumenflor
 Hinweg hört man Goldglockentöne schweben,
 Und eine Stimme scheint ein Nachtigallenchor,
 Daß die Blüten beben,
 Daß die Lüfte leben,
 Daß in höherem Rot die Rosen leuchten vor.

Lang hielt ich staunend lustbeklommen.
 Wie ich hinaus vors Tor gekommen,
 Ich weiß es wahrlich selber nicht.
 Ach hier, wie liegt die Welt so licht!
 Der Himmel wogt in purpurnem Gewühle,
 Rückwärts die Stadt in goldnem Rauch;
 Wie rauscht der Erlenbach, wie rauscht im Grund die Mühle!
 Ich bin wie trunken irreführt:
 O Muse, du hast mein Herz berührt
 Mit einem Liebeshauch.

Auch Mörikes sehr umfangreiche Gelegenheitslyrik enthält sehr viele schöne Stücke – man muß sich nur etwas an sie hingeben, dann erfaßt man schon ihren Wert. Eins meiner Lieblingsstücke war immer „Lang, lang ist's her!“

Es gibt ein altes Liebeslied, von Norden kommt's,
 Wie ferne Glockenlaute, oder wie am Strand
 Eintönig sanfter Wellenschlag sich wiederholt,
 Dem man so gern, vergangner Zeiten denkend, lauscht;

Denn endlos, süßer Wehmut unersättigt, kehrt
 Das immer gleiche Wort zurück: Lang, lang ist's her! –
 Du kennst es wohl, und nie vielleicht so lieblich mehr
 Als jenen Tag aus deinem Munde hörten wir's.

Wie kommt es doch, daß mitten hier im lauten Schwarm
 Entzückter Gäste, die dein Fest versammelt hat,
 Mir ins geheim die schlichte Weise immerdar
 Im Ohre flüsternd liegen muß: Lang, lang ist's her? –
 Nachdenklich auch und wie der Gegenwart entrückt,
 Auf Augenblicke seh' ich deinen Vater dort,
 Den Freund, bei dem ich jung gewesen, und bei dem
 Das Herz mir immer jung aufgeht, so alt es sei.

Was wir erstrebt, genossen beide und verschmerzt,
 In tausend Bildern drängt sich's vor die Seele mir:
 Des Scherzes Fülle, dicht am Ernst, und Lieb' und Haß,
 Bei vielem Irrtum vieles doch, das nicht getäuscht. –
 Ihm selber aber, wie muß ihm zu Sinne sein,
 Die Tochter heut' an eines edlen Mannes Hand
 Zu sehn, dein liebes Haupt, o Kind, bekränzt von Ihr,
 Die lächelnd uns in deiner bräutlichen Gestalt
 Der eignen Jugend Blüte wieder schauen läßt!

Nun wendet sich dein Lebensweg: Du gehst von uns
 Fernhin, wo dir ein trauter Herd bereitet ist,
 Und manches Auge sieht dir schwer von Tränen nach. –
 Noch steht die Sonne dieses Tags am Himmel, und
 Noch heißt es heute: wenn dies Heute Gestern heißt,
 Wie anders liegt die Welt bereits vor deinem Blick! –
 Und Jahr um Jahr vergeht gemach mit Eile so.
 Ihr Inhalt ist zur Hälfte kaum des Menschen Wahl,
 Die andre ruht in ewiger Mächte Liebesrat.

Wenn du an des Geliebten Seite künftighin
 Des heutigen Fests Gedächtnis ohne uns begehst,
 Wenn ihr in diesen gästereichen, heitern Saal
 Euch einmal wieder ganz versetzt im Geiste und
 Die freundlichen Gesichter hier sich neu vor euch
 Beleben zwischen Blumenschmuck und Gläserklang:
 Dann laß zur stillen Abendstunde kerzenhell
 Dein Zimmer sein und hell erleuchtet dein Klavier!
 Sing ihm das alte Liedchen, das sich nie verlernt:
 Lang, lang ist's her! – Was dir sein Kuß, sein Händedruck
 Drauf sagen wird mit Schweigen – braucht's der Worte noch?
 Daß unveraltet Liebe doch und Treue bleibt,
 Was auch der Zeiten Wandel sonst hinnehmen mag.

Wie fein sind die Bilder auch in den kürzesten Distichen-Dichtungen:

Gleich wie ein Vogel am Fenster vorbei mit sonnebeglänzt
 Flügel den blitzenden Schein wirft in ein schattig Gemach,
 Also mitten im Gram um verlorene Jahre des Siechbetts,
 Überraschet und weckt leuchtende Hoffnung mich oft.

Endlich, wie drollig sind Mörikes Spottverse, z. B. „Schulschmäcklein“:

Ei ja, es ist ein vortrefflicher Mann!
 Wir lassen ihn billig ungerupft:
 Aber seinen Versen merkt man an,
 Daß der Verfasser lateinisch kann
 Und schnupft.

Nein, zu den Dichtern, die nur einen Ton haben, gehört Mörike gewiß nicht, aber freilich trägt alles bis zu den spätesten Gelegenheitsgedichten herab ein so bestimmtes individuelles Gepräge und ist so frei von jeder Rhetorik, daß die Beurteiler, die die alles nachahmende Vielgewandtheit unselbständiger Talente für Vielseitigkeit halten, dadurch wohl versucht werden können, von Einförmigkeit zu reden. Und dieselben Leute sind es auch, die an dem Schwaben die Verstöße gegen die Form tadeln, obwohl Mörike ein Meister der Form ist wie kaum ein zweiter, seine Verse wie die Quelle rieseln läßt und jeden Hauch sozusagen in Worten auffangen kann, auch trotz seiner häufigen unreinen Reime den Reim – was sehr selten bei uns ist – unmittelbar zur Charakteristik verwertet. Eine enge Welt ist Mörikes Lyrik wohl doch im ganzen, sie haftet am Boden des geliebten Schwabenlandes und in der friedlichen Gelehrtenstube, in der man Homer, Theokrit und Goethe liest (jedoch nicht, ohne dabei die Wolken am Himmel ziehen zu sehen und die Bäume rauschen zu hören). Aber sie holt neue Bildungen aus ureigener Tiefe hervor und ist von einer Reinheit, Zartheit, Innigkeit und Schalkhaftigkeit, die nicht ihresgleichen hat. Das Beste des süddeutschen Wesens, der süddeutschen Naturempfindung, der süddeutschen Heiterkeit, des süddeutschen Humors ist nie zu tieferen und reineren Gebilden verdichtet worden.

Kommt man von den Gedichten Mörikes zu seiner einzigen größeren Versdichtung, der „Idylle vom Bodensee“, so fühlt man sich etwas enttäuscht. Ja gewiß, dieses idyllische Epos in Hexametern hat Einzelheiten, namentlich Situationen, die auf der Höhe der Mörikeschen Kunst stehen, und der Geist, der über dem Ganzen ruht, ist sicherlich der echt idyllische: Theokrit und Goethes „Hermann und Dorothea“ haben zu diesem Werke Paten gestanden. Doch die beiden Schwänke, die durch die Hauptperson des Fischers Märte verbunden,

den Stoff des kleinen Epos abgaben, waren für Mörikes Kunst im Grunde nicht fein und bedeutend genug, und wenn wir auch ein schönes Bild des Lebens am Ufer des Bodensees erhalten, so vermissen wir doch den intimen Zusammenhang des Dichters mit dem Volke, der solchen Dichtungen erst das Herzbevegende verleiht, und den beispielsweise J. P. Hebel und Klaus Groth haben. Wohl schaute Mörike das Volk, man wird ihm schwerlich einen falschen Zug nachweisen, aber eine Selbstoffenbarung der Volksnatur haben wir in seiner „Idylle“ nicht, gerade hier wünschte man ihm die stärkeren Assimilationsorgane oder besser den starken Untergrund des Selbsterlebten, der bei der idyllischen Dichtung, wenn sie mehr als Bilder geben soll, notwendig ist. Die Bilder aber sind, wie angedeutet, reizvoll genug, nicht bloß die, welche die Dichtung selber bilden, auch die als Mittel der Darstellung benutzten sogenannten „homerischen Gleichnisse“, die, sämtlich aus dem ländlichen und Fischerleben genommen, ihren Zweck, die Lust epischen Verweilens im Leser rege zu machen, vollkommen erfüllen.

Bekannt geworden ist Mörike, wie man weiß, zuerst durch seinen Roman „Maler Nolten“. Ihn selber hat dies sein größtes Werk später nicht mehr befriedigt, und er hat eine, namentlich die Komposition bessernde Umarbeitung unternommen, die auch ungefähr fertig geworden ist. Aber selbst von dieser abgesehen, „Maler Nolten“ besitzt ohne Zweifel Eigenschaften, die ihm dauernden Wert verleihen: eine Fülle im Goethischen Geiste ausgeführter realistischer Situationen und weiter psychologische Stimmungsschilderungen von einer Sicherheit und Feinheit, wie sie bis dahin unerhört war und auch heute noch selten genug ist. Der Roman steht historisch ungefähr in der Mitte zwischen Goethes „Wilhelm Meister“ und „Wahlverwandtschaften“ – mit diesen hat er auch unmittelbare Verwandtschaft – und Tolstois „Anna Karenina“, bezeichnet also unbedingt auch einen Fortschritt in der Entwicklung, wie es denn überhaupt nicht richtig ist, zu sagen, daß Mörikes ganze Dichtung auf einem Rain zwischen Klassik und Romantik erwachsen sei, sie sicher auch ihre Bezüge zum Realismus hat. Allerdings, ein starkes romantisches Element ist auch im „Maler Nolten“, das u. a. Julian Schmidt veranlaßt hat, ihn zu verurteilen, nach unserer Anschauung aber ihm einen besonderen Reiz verleiht. Als Ganzes ist der Roman ja freilich eine Wahnsinnsgeschichte, und man kann selbst zugeben, daß die Gestalt der Agnes jenen pathologischen Erscheinungen angehört, die die Poesie nur ausnahmsweise in ihren Bereich ziehen darf. Aber unbedingt hat Mörike im einzelnen nicht bloß den Eindruck der Wahrheit, sondern auch den einer allerdings etwas unheimlichen Schönheit jederzeit erreicht, und so können wir ihm die verstandesmäßige Exaktheit immerhin

schenken. Es genügt, wenn ein Dichter ein Problem ernst nimmt und die ganze Gefühls- und Stimmungsatmosphäre, die uns ihm gegenüber überkommt, machtvoll hervorzurufen weiß. Lösbar sind doch alle großen Probleme nicht oder vielmehr nur insoweit, als man das Einzelschicksal durch ihre Behandlung unter den Eindruck der Notwendigkeit stellen kann. Ob Mörike den mit seinem Ausgang erreicht, lasse ich unentschieden, da kommt wohl subjektive Empfindung in Betracht, aber das Geschick seiner Agnes mitleben können wir sicher.

Von Mörikes Erzählungen steht dem „Maler Nolten“ „Lucie Gelmeroth“ in Geist und Stil am nächsten. Im „Schatz“ mischen sich novellistische und märchenhafte Elemente in höchst charakteristischer Weise, während „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“ mit der eingeflochtenen „Historie von der schönen Lau“ reines Märchen und das „schwäbischeste“ der Werke des Dichters ist, ganz bedeutend realistischer als das „Idyll vom Bodensee“ – was zum Teil natürlich auf die Prosa, zum Teil aber auch auf den festeren Volksboden, auf dem Mörike hier stand, zurückzuführen ist. Mörikes Meisterstück in Prosa ist die kleine Novelle „Mozart auf der Reise nach Prag“, sicherlich ebenso unvergänglich wie seine besten Gedichte. Es ist dem Dichter gelungen, in freigeschaffener, eine köstliche Erfindung an die andere reihender Handlung ein wunderbar treues Bild von Mozart, der ihm freilich von Natur verwandt war, zu entwerfen und zugleich ein poetisches Zeitbild zu geben, dessen goldige Klarheit das Herz jedes empfindenden Lesers mit tiefster Sehnsucht erfüllen muß. Das Höchste und das Tiefste, das Heiterste und das Schmerzlichste berührt diese kleine Novelle mit ebenso leiser wie sicherer Hand, ein glänzendes Zeugnis für die hohe Künstlerschaft ihres Schöpfers, die eben unendlich viel mehr war als Virtuosität: angeborene Seelenharmonie nämlich, die doch auch bei uns Deutschen, dem herben, trotzigem, kampffrohen Volke, einigen wenigen Glücklichen zuteil wird – die Sehnsucht aber haben wir alle. Von Mörike muß man sagen, was er selber einem Künstler als Grabschrift gedichtet hat:

Tausende, die hier liegen, sie wußten von keinem Homerus;

Selig sind sie gleichwohl, aber nicht eben wie du.

27. KAPITEL

ANNETTE FREIIN VON DROSTE-HÜLSHOFF

Als die größte deutsche Dichterin anerkannt ist Annette von Droste-Hülshoff seit Jahrzehnten, aber es ist immer noch zu bezweifeln, ob ihre Gedichte die ihrer Bedeutung angemessene Verbreitung haben. Zumal die Lieblingsdichte-

rin deutscher Frauen, wie man doch erwarten sollte, dürfte sie schwerlich sein, sie ist diesen im allgemeinen zu „schwer“ und wird daher mehr von Männern bewundert und geliebt. Aber auch vielen Männern will ihre Poesie nicht recht eingehen. So schreibt ein so feiner Geist, wie es Wilhelm Weigand unzweifelhaft ist: „Ich las die Gedichte der Freifrau Annette von Droste-Hülshoff, der größten deutschen Dichterin, wie man in vielen Literaturgeschichten lesen mag, und hatte dabei ein ganz eigenes Gefühl: Da ist viel männliche Kraft, dichterische Anschauung, Kühnheit, eine überraschende Preziosität neuer Bilder, sinnige Belebung der Natur; aber was durchaus mangelt, ist der Zauber einer reinen Form, ich möchte sagen, jene innere Schönheit, die sich nicht erklären läßt, von den Verstößen gegen den Rhythmus gar nicht zu reden. Diese Frau war, um es mit einem Wort zu sagen, vielleicht eine bedeutende Dichterin, aber keine Künstlerin, wie auch ihre größeren Schwestern George Sand und George Eliot. Wir wenigen, die heute noch Poesie zu lesen verstehen und einen gut gebauten Vers zu schätzen wissen, entzückt über eine plötzlich überraschende Schönheit und Feinheit irgendeiner Wendung oder eines Bildes, sind vielleicht zu verwöhnt, um den guten Wein aus schlecht ziselierten Bechern trinken zu wollen.“ Nein, die Verwöhnung ist es nicht, die ästhetische oder besser vielleicht ästhetizistische Geister wie Wilhelm Weigand von Talenten wie der Droste-Hülshoff zurückgeschreckt, es ist ihre angeborene Unfähigkeit, die Schönheit schon im Elementaren zu erkennen, sie wollen alles filtriert, durch das Medium der Kulturkunst hindurchgegangen. Was, der Droste-Hülshoff sollte die überraschende Schönheit und Feinheit der Wendungen und Bilder fehlen? Ich schlage eine beliebige Seite ihrer Gedichte auf und treffe sofort auf die Stelle:

Warum hat Trauer denn so matten Schritt,
Da doch so leicht die frohe Stunde glitt?

Ich wiederhole meinen Versuch und stoße auf das wundervolle Gedicht „Lebt wohl“; da ist jede Strophe schön, fein und stark zugleich:

Lebt wohl und nehmt mein Herz mit euch
Und meinen letzten Sonnenstrahl;
Er scheidet, scheidet nur sogleich,
Denn scheiden muß er doch einmal.

Verlassen, aber einsam nicht,
Erschüttert, aber nicht zerdrückt,
So lange noch das heil'ge Licht
Auf mich mit Liebesaugen blickt.

So lange noch der Arm sich frei
 Und waltend mir zum Äther streckt
 Und jedes wilden Geiers Schrei
 In mir die wilde Muse weckt.

Ja, zutage liegt die Schönheit der Poesie Annettens von Droste nicht überall, es ist sozusagen Individualitätspoesie, die erst dann voll erfaßt werden kann, wenn man das Individuum hat, und die innere Form hat auch nicht jedes einzelne Gedicht; denn gerade die Poeten starker Individualität sprechen sich oft in Versen aus, statt das Gedicht abzuwarten, und weiter ist die Lyrik der Droste zwar nicht deskriptive, aber doch malerische Lyrik, und die läßt sich nicht in dem Grade konzentrieren wie die musikalische, die zum reinen Klang, ja, zum Hauch, und die plastische, die zum Kristall werden kann. Aber die besten Stücke der Droste-Hülshoff haben allerdings die geschlossene innere Form, sind fast bis zur Sprödigkeit geschlossen, und selbstverständlich entspricht dem die äußere Form, die nie glatt, nie melodisch, aber in Rhythmus und Reim stets charaktervoll ist. Man muß nur nicht an Saitenspiel oder aufs höchste an das Rauschen eines Baches, man muß an Sturmessausen und Wogenbrandung denken. Man lese einmal die Abteilung „Feuer“ in dem Gedicht „Die Elemente“:

Dunkel! All Dunkel schwer!
 Wie Riesen schreiten Wolken her –
 Über Gras und Laub
 Wirbelt's wie schwarzer Staub;
 Hier und dort ein grauer Stamm,
 Am Horizont des Berges Kamm
 Hält die gespenstige Wacht,
 Sonst alles Nacht – Nacht – nur Nacht.

Was blitzt dort auf? – ein roter Stern –
 Nun scheint es nah, nun wieder fern;
 Schau, wie es zuckt und zuckt und schweift,
 Wie's ringelnd gleich der Schlange pfeift.
 Nun am Gemäuer glimmt es auf,
 Unwillig wirft's die Asch' hinauf,
 Und wirbelnd überm Dach hervor
 Die Funkensäule steigt empor.

Und dort der Mann im ruß'gen Kleid –
 Sein Angesicht ist bleich und kalt,
 Ein Bild der listigen Gewalt –
 Wie er die Flamme dämpft und facht

Und hält den Eisenblock bereit!
 Den soll ihm die gefang'ne Macht,
 Die wilde hartbezähmte Glut
 Zermalmen gleich in ihrer Wut.

Schau, wie das Feuer sich zersplittert,
 Wie's tückisch an der Kohle knittert,
 Lang aus die rote Kralle streckt
 Und nach dem Kerkermeister reckt!
 Wie's vor verhalt'nem Grimme zittert:
 „O, hätt' ich dich, o könnte ich
 Mit meinen Klauen fassen dich!
 Ich lehrte dich den Unterschied
 Von dir zu Elementes Zier,
 An deinem morschen, staub'gen Glied,
 Du ruchlos Menschentier!“

Ob da Rhythmus drin ist! Und welche Anschauung im einzelnen! Wie ihrer Poesie, ist man auch der Persönlichkeit des westfälischen Freifräuleins vielfach nicht sonderlich nahe gekommen. „Dem Fernerstehenden“, schreibt einmal Karl Frenzel in einem übrigens recht stimmungsvollen Aufsatz, „erscheint Annette und Rüschaus (der Witwensitz der Droste unfern Münster) nicht in demselben glänzenden Lichte (wie denen, die noch mit ihr gelebt). Es ist ein Edelsitz, der sich mit einer gewissen Vornehmheit, aber auch mit bewußtem Trotz von seinem Jahrhundert abschließt, eine adlige Dame – ein wenig alte Jungfer – die sich mit ihren Sammlungen, ihren romantischen Schwärmereien, ihrem Aberglauben eine Welt im kleinen dünkt und die Gedanken und Bewegungen der Zeit von sich fern hält; eine Erscheinung, deren Originalität und Bedeutsamkeit ihr Schrullenhaftes vergessen läßt, weil sie eben nur in dieser Abgeschlossenheit, abwärts von der breiten Straße unserer Bildung, so gedeihen und sich entwickeln konnte.“ Die letzte Bemerkung ist ja nicht falsch, ohne Einfluß sind das Milieu des katholischen Münsterlandes und die aristokratische Atmosphäre, in der die Dichterin hauptsächlich lebte, natürlich nicht auf sie gewesen, aber vor allem ist Annette doch zunächst einmal eine außerordentlich starke, leidenschaftliche, stolze Natur, die geborene Aristokratin, die mit dem Liberalismus der Zeit unter keinen Umständen paktieren konnte. Man spricht viel von der Beschränktheit ihrer Verwandten und der gehemmten Entwicklung und den schweren inneren Kämpfen, die infolge deren das Los Annettens waren; die Kämpfe haben allerdings nicht gefehlt, aber man glaube doch nur nicht, daß ihr die unter anderen Verhältnissen hätten erspart bleiben können, und daß sie je einen anderen Weg gegangen wäre

als den, den sie gegangen ist. „Sie hat alle drei Hochmüte, den aristokratischen, den Damen- und den Dichterhochmut“, meint Levin Schücking von ihr, der ihr von allen Menschen am nächsten gekommen ist, „aber sie ist trotzdem die liebenswürdigste Erscheinung, die man sich denken kann, sie ist natürlich im höchsten Grade, sie besitzt ein Herz voll Wohlwollen und Güte und ist doch schlau und klug wie eine Schlange, die innersten Gedanken einem aus dem Herzen lesend.“ Eine durchaus geniale Erscheinung also und darum im Grunde immer einsam, ihre Umgebung stets weit überschauend, aber doch mit dem Herzen an die Heimat und ihre Menschen geknüpft – was man so Glück nennt, ist dabei freilich nicht möglich, zumal wenn den Körper noch fast fortwährend Krankheit plagt, aber zu tapferer Resignation hat es Annette von Droste allerdings gebracht, und man wird Altjüngferliches in ihren Lebensäußerungen vergeblich suchen. Ihre glücklichsten Tage hat sie doch wohl in der Einsamkeit ihres Rüschauses verlebt, im engen Verkehr mit dem Volke und der Natur ihrer Heimat, zu der sie auch botanische und mineralogische Interessen trieben; dann hat sie in Münster und am Rhein auch allerlei literarische Beziehungen gehabt – ihr Gelegenheits-Lustspiel „Perdu“ bringt ein köstliches Bild von diesen –, und endlich gab ihr der Aufenthalt auf dem Schlosse Meersburg ihres Schwagers Joseph von Laßberg mit dem jugendlichen Levin Schücking zusammen noch einmal einen frischen Aufschwung – auf der Meersburg ist sie auch, nach dem Bruch mit Schücking immer mehr vereinsamend, lebensmüde gestorben. Viel hin- und hergestritten hat man stets über ihr Verhältnis zum Glauben, zu ihrer katholischen Konfession – ziemlich überflüssigerweise, wie mich dünkt: Sie war eine tiefreligiöse Natur und hielt pietätvoll an dem Glauben ihrer Väter fest, aber nachdem sie eine Periode leidenschaftlicher religiöser Kämpfe, die sich in ihrem „Geistlichen Jahr“ spiegeln, hinter sich hatte, hat sie ihrem Geiste ohne Skrupel freie Flügel gestattet. Mit den Begriffen „gläubig“ und „ungläubig“, „katholische“ und „freie“ Weltanschauung reicht man dem konkreten Individuum gegenüber eben nicht sehr weit.

Über Annetts dichterische Entwicklung ist wenig zu berichten. Man findet in ihren frühesten Versen Spuren des Einflusses älterer deutscher Dichter, aber von irgendwelcher Bedeutung ist keiner für sie geworden, höchstens, daß Ernst Schulzes „Cäcilie“ ihrem Jugendpos „Walther“ äußerlich etwas gegeben hat. Eher kann man von einer Einwirkung der gleichzeitigen französischen und ganz besonders der englischen Literatur reden: Scott, Byron und Moore, dann die Dichter der Seeschule sind ihr jedenfalls geistig verwandt, Coleridge vielleicht am meisten, und in der Geschichte der Weltliteratur hat sie sicher eben-

bürtig neben diesen Dichtern zu stehen. Wiederum aber weist sie über die Engländer weit hinaus, ist in der Auffassung der Natur und der Art ihrer Wiedergabe sehr viel moderner als diese, auch sie wieder eine der großen Vorläufererscheinungen, an denen unsere Literatur so reich ist: Mit Recht hat man sie in neuerer Zeit als „Impressionistin“ bezeichnet, und wenn der Impressionismus, wie ich glaube, wirklich die „kurzsichtige“ Kunst ist, so stimmt dies um so besser; denn Annette war im höchsten Grade kurzsichtig, sie sah das Nächste unendlich scharf, und die Ferne verschwamm ihr. Doch möchte ich dies als nebensächlich aufgefaßt wissen, im ganzen stimme ich W. v. Scholz zu, der da meint, daß Annette eine starke Phantasie mit klarem, fast nüchternem Wirklichkeitssinne verbinde, und ihre dichterische Entwicklung folgendermaßen schildert: „Je mehr sie nun Künstlerin wurde, reifte und sich läuterte, um so mehr wurde der Sinn für das Wirkliche in ihr zu einem Sinn für das Charakteristische. Es ist oft, als habe sie nur das Zufällige gesehen; sowie es Wort wird, gewinnt es die Bedeutung des Charakteristischen. Dieser Sinn befähigte sie erst ganz, für ihre wirklichkeitsmächtigen Phantasiegebilde den starken, stimmungsvollen Ausdruck zu finden, der diese Gebilde in uns neu entzünden konnte. Die Bedeutung ihrer großen Kunst beruht darauf, daß sie mit unerhörter Deutlichkeit und Bildkraft alles, was sie dichtet, in uns sichtbar, hörbar und fühlbar macht, daß sie die größte Phantasie-Intensität erreicht. Alle ihre Ausdrucksmittel bis zum kleinsten hinunter arbeiten zu diesem Zwecke zusammen.“ Das ist wohl richtig, nur begeht Scholz den Fehler, daß er später von der „Plastik des Bildes“ bei Annetten redet, ein plastischer Eindruck wird aber weder im einzelnen noch im ganzen erreicht, es bleibt bei dem malerischen, der sich gefühlsmäßig in Stimmung, und zwar nicht in vage, sondern in sehr bestimmte Stimmung umsetzt. Wenn man weiter Annette, weil sie mit kleinen charakteristischen Zügen arbeitet, als die Dichterin des Unendlichkleinen bezeichnet hat, so ist das grundfalsch: sie erreicht eben mit ihren kleinen Zügen das Große; und ebenso ist es grundfalsch, sie wegen ihrer „grenzenlosen Fähigkeit des Nachempfindens leiser Bewegungen“ (im Innern) als Vorläuferin der modernen Sensitiven und Nervösen hinzustellen: auch hier gibt sie durch das Feine und Flüchtige das Große, nämlich ihre eigene starke, leidenschaftliche, aber durch und durch gesunde Persönlichkeit. Wenn man von allen Kunstmitteln (im höchsten Sinne) absieht, so hat Annetts Lyrik mit keiner anderen mehr Verwandtschaft als der Friedrich Hebbels, die nun freilich nicht malerisch, sondern plastisch ist. Aber überhaupt ist die Verbindung einer starken Phantasie mit klarem, fast nüchternem Wirklichkeitssinn echt germanisch, spezifisch-germanisch, und will man die völlige Klarlegung

des Grundcharakters der Drosteschen Kunst, so kann man ruhig bis zur Edda und zum Beowulf zurückgehen.

Sie war ja auch eine Germanin, wie man sie sich reiner nicht denken kann, diese Tochter des edlen westfälischen Geschlechts, die in ihrer Heimat so fest wie kein anderes lyrisches Talent ihrer Zeit wurzelte und alles in allem Heimatkunst im höchsten Sinne gab. Wenn sie auch nicht, wie J. P. Hebel und Klaus Groth, im Dialekt schrieb, so entstammt ihr charakteristischer Ausdruck doch zu einem guten Teil dem Niederdeutschen, das bekanntlich eine sehr realistische Sprache ist. Dialekt aber konnte sie aus dem Grunde nicht schreiben, weil ihre Poesie im Idyllischen und Gemütlichen, den Domänen der Dialektdichtung, keineswegs aufging, sondern eben einen ganz persönlichen, großen, fort-reißenden Zug besaß. Die Stimmung forschenden Sehens, objektiven Versinkens in Natur und Leben, von der W. v. Scholz redet, ist bei ihr zwar vorhanden, aber doch wohl kaum ihre Grundstimmung, diese scheint mir vielmehr eine leidenschaftliche Hingabe an die Dinge, der dann wieder ein leidenschaftliches Ausstoßen entspricht, zu sein. Dazu stimmt auch die Art ihrer Produktion, die, wie wir genau wissen, stoß- und massenweise, oft nach zufälliger äußerer Veranlassung, erfolgte, was dann natürlich eine bestimmte „Schlackenhaftigkeit“ der Produkte zur Folge hatte. Ein reines „Fließen“, wie beispielsweise bei Goethe und Mörike, findet man bei Annette nie und nirgends, alles ist eruptiv. Aber die Dichterin war doch eine durchaus gesunde Natur und wurzelte tief und sicher in ihrem Volkstum, so daß denn immer noch echte Heimatkunst entstand. Am zugänglichsten sind dem großen Publikum ihre Naturbilder aus Westfalen gewesen: die Heide, das Moor, den stillen Weiher, die Mergelgrube, den Hünenstein hat sie eben mit seltener Anschauungskraft und echtster Ortsstimmung heraufbeschworen. Am höchsten stehen unter diesen Heimatbildern die mit Staffage, wie etwa „Die Jagd“ und „Das Hirtenfeuer“, d. h. Staffage sagt viel zu wenig, es sind ganz die Menschen ihrer Heimat da. Hier und da, wie in dem berühmten Zyklus „Des alten Pfarrers Woche“, tritt wohl auch der Mensch ganz in den Vordergrund. Im übrigen war Annette als Naturdichterin nicht auf ihre Heimat beschränkt, auch die Gegend am Bodensee, das Alpenvorland der Schweiz hat sie zu schildern vermocht, dies nun freilich meist in Verbindung mit dem persönlichen Erlebnis („Die Schenke am See“). Heimische Gewächse sind wieder die meisten ihrer Balladen – die Vorliebe für das Gespensterhafte, das Schaurige ist hier nicht romantisch, sondern echt niedersächsisch; die nüchterne, verständige Art des Niedersachsen verlangt die Ergänzung nach dieser Seite, wie denn auch, um von Hebel ganz abzusehen, der weiche, milde Klaus Groth eine große Anzahl vortrefflicher Ge-

spensterballaden geschaffen hat. Annettens Balladen entstammen zu einem großen Teil der Geschichte und Sage des westfälischen Adels („Das Fegefeuer des westfälischen Adels“, „Vorgeschichte“, „Das Fräulein von Rodenschild“, „Der Schloßel“, „Kurt von Spiegel“ usw.), sind keineswegs knapp, sondern eher breit, aber doch wieder bei der Fülle der anschaulichen Einzelzüge gedrängt und in der Vortragsweise gleichsam atemlos. Das gilt auch von einigem Exotischen („Die Vendetta“, „Die Vergeltung“, „Der Barmekiden Untergang“), das am ersten den Zusammenhang der Dichterin mit der Romantik, aber kaum der deutschen, dartut, auch von dem berühmten „Geierpiff“ und manchen balladenmäßigen Stücken im „Geistlichen Jahr“ („Am Fest der heiligen drei Könige“, „Am Feste Mariae Lichtmeß“, „Am Karsamstag“, „Christi Himmelfahrt“, „Pfingstsonntag“, „Am 22. Sonntag nach Pfingsten“, „Am Weihnachtstag“). Schlichtere Stücke wie „Die junge Mutter“, „Die beschränkte Frau“ schließen sich an. Mit den Balladen mögen auch gleich die vier erzählenden Gedichte „Des Arztes Vermächtnis“, „Das Hospiz auf dem St. Bernhard“, „Der spiritus familiaris des Roßtäuschers“ und „Die Schlacht im Loener Bruch“ genannt werden – die beiden ersten „erzählen“ noch am meisten, das dritte ist ein Balladenzyklus, das vierte wesentlich farbenvolle Schilderung, alle aber sind so reich an Charakteristischem, so „schwer“ wie die ganze Poesie Annettens, mit unserer landläufigen erzählenden Dichtung, bei der Reim und Rhythmus als Bequemlichkeit des Verfassers erscheinen, auch nicht im entferntesten zu vergleichen. Daß Annette auch richtig erzählen konnte, beweisen ihre Prosaarbeiten, die kleine Erzählung „Die Judenbuche“ und das Fragment „Bei uns zu Lande auf dem Lande“, beide an Kraft und innerem Gehalt den späteren Dorfgeschichten weit überlegen. Am nächsten kommt man der Dichterin doch in ihrer persönlichen Lyrik, nicht gerade in den zahlreichen ihren Verwandten und Bekannten gewidmeten Gelegenheitsgedichten, die vielfach Nachrufe sind – da macht sie auch nur Verse –, auch nicht in den „Zeitbildern“, so scharf diese ihre konservative und aristokratische Gesinnung aussprechen, sondern in denen, wo sich ihre Natur oder ihr Schicksal, sei es nun im Anschluß an eine Gelegenheit oder an eine Erfindung, unmittelbar ausspricht, wie z. B. in „Am Turme“ („Ich stehe auf hohem Balkone am Turm“), „Im Moose“ („Als jüngst die Nacht dem sonnenmüden Land“), „Das alte Schloß“ („Auf der Burg haus' ich am Berge“), „Brennende Liebe“ („Und willst du wissen, warum“), „Die Unbesungenen“ („'s gibt Gräber, wo die Klage schweigt“), „Abschied von der Jugend“ („Wie der zitternde Verbannte“), „Mondes Aufgang“ („An des Balkones Gitter lehnte ich“), „Stille Größe“ („Ich klage nicht den Mann, der fällt“), „Grüße“ („Steigt mir in diesem frem-

den Lande“) und das schon zum Teil angeführte „Lebt wohl“ („Lebt wohl, es kann nicht anders sein“). Auch im „Geistlichen Jahr“ sind viele intim persönliche Gedichte. Die „Grüße“, in denen ihr Heimatgefühl mächtig durchbricht, mögen hier stehen:

Steigt mir in diesem fremdem Lande
Die allbekannte Nacht empor,
Klatscht es wie Hufessschlag vom Strande,
Rollt sich die Dämmerung hervor,
Gleich Staubeswolken mir entgegen
Von meinem lieben starken Nord,
Und fühl' ich meine Locken regen
Der Luft geheimnisvolles Wort –

Dann ist es mir, als hör' ich reiten
Und klirren und entgegenziehn
Mein Vaterland von allen Seiten,
Und seine Küsse fühl' ich glühn;
Dann wird des Windes leises Munkeln
Mir zu verworrenen Stimmen bald,
Und jede schwache Form im Dunkeln
Zur tiefvertrautesten Gestalt.

Und meine Arme muß ich strecken,
Muß Küsse, Küsse hauchen aus,
Wie sie die Leiber könnten wecken,
Die modernden, im grünen Haus;
Muß jeden Waldeswipfel grüßen
Und jede Heid' und jeden Bach,
Und alle Tropfen, die da fließen,
Und jedes Hälmchen, das noch wach.

Du Vaterhaus mit deinen Türmen,
Vom stillen Weiher eingewiegt,
Wo ich in meines Lebens Stürmen
So oft erlegen und gesiegt;
Ihr breiten, laubgewölbten Hallen,
Die jung und fröhlich mich gesehn,
Wo ewig meine Seufzer wallen
Und meines Fußes Spuren stehn.

Du feuchter Wind von meinen Heiden,
Der wie verschämte Klage weint,
Du Sonnenstrahl, der so bescheiden
Auf ihre Kräuter niederscheint;
Ihr Gleise, die mich fortgetragen,
Ihr Augen, die mir nachgeblinkt,
Ihr Herzen, die mir nachgeschlagen,
Ihr Hände, die mir nachgewinkt.

Und Grüße, Grüße, Dach, wo nimmer
Die treuste Seele mein vergißt
Und jetzt bei ihres Lämpchens Schimmer
Für mich den Abendsegen liest,
Wo bei des Hahnes erstem Krähen
Sie matt die graue Wimper streicht
Und einmal noch vor Schlafengehen
An mein verlaßnes Lager schleicht.

Ich möcht' euch alle an mich schließen,
Ich fühl' euch alle um mich her;
Ich möchte mich in euch ergießen,
Gleich siechem Bache in das Meer.
O wüßtet ihr, wie krank gerötet,
Wie fieberhaft ein Äther brennt,
Wo keine Seele für uns betet,
Und keiner unsre Toten kennt.

Da fühlen wir den mächtigen Schlag ihres Herzens; ihre große Sehnsucht, ihre stille Entsagung, ihr überschäumendes Kraftgefühl, ihre reine Güte, alles, alles tritt uns aus den spröden, schwerbepackten Versen deutlich entgegen, und

dann sehen wir eine innere Schönheit, die zwar nicht beseligt wie die Goethes und Mörikes und der anderen Glücklichen, aber tief ergreift und innig rührt. Schücking schrieb einst an Annette: „Bei allen Dichtern unserer Zeit fühle ich ein Dilettantenhaftes, hier und da Mattes, Gemachtes, Lenau und Freiligrath nicht ausgenommen. Das ist nie bei Ihren Sachen der Fall: was Sie schreiben, gehört in das Ganze, wie jede einzelne Zacke in den Dom.“ Hätte Schücking Mörike gekannt, er hätte in ihm die höhere Stufe nicht verkennen dürfen, den spezifischen Lyriker, bei dem der Kampf der Elemente überwunden ist. Aber die eigentlichen Zeitdichter wie Lenau, Freiligrath überragt Annette von Droste, sie ist das ganz, was diese sein wollen, gibt das aus Eigenem, was diese durch exotischen Glanz und exotische Pracht erstreben. Mit ihr beginnt der wahre Realismus in der deutschen Lyrik.

28. KAPITEL

JEREMIAS GOTTHELF

Zwei Jahre vor dem Erscheinen von Immermanns „Münchhausen“, mit dessen Oberhofidyll man in der Regel die neue Periode der Schilderung des Bauernlebens beginnt, kam in einem Winkel der Schweiz das Buch heraus, das dieses Bauernleben mit gewaltiger Kraft als eine Welt für sich hinstellen wagte – was Immermann nicht getan hat – und zugleich die unerbittliche Wahrheit der Lebensdarstellung, wenn auch nicht zu poetischen Zwecken, doch im ganzen mit poetischen Mitteln, d. h. solchen der Anschauung durchführte: „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf“. Was die Tat des Pfarrers Albert Bitzios von Lützelfüh im Emmenthal, der der Verfasser war, für das Volksleben selbst, also praktisch bedeutete, darüber ist gleich nach dem Erscheinen des Buches hin- und hergestritten worden; was sie in der Geschichte der Literatur, der Dichtung bedeutet, können wir erst heute beurteilen. Es ist nicht mehr und nicht minder als das Auftreten des Naturalismus in der deutschen Literatur, d. h. der Kunstrichtung, die nichts verschweigen, nichts verdrehen, nicht komponieren, nicht verklären und verschönern, kurz nicht die Poesie der Dinge, sondern die Dinge selbst geben will, genau, wie sie sind. Und wenn man zehnmal den Theoretikern des Naturalismus entgegenwirft, daß das unmöglich sei: Gotthelf, der freilich an eine neue Kunstrichtung nicht im entferntesten dachte, konnte sich mit vollem Recht rühmen, daß er die Wahrheit gegeben habe; denn er hatte fast vierzig Jahre unter den Menschen und Zuständen gelebt, die er schilderte, seine Kunst war Heimat-

kunst, und er hatte nicht nur die Anschauungskraft des Dichters, sondern auch den praktischen Verstand des Sozialpolitikers, der nicht in die Gefahr kommen konnte, sich irgendwie über die Richtigkeit und die Tragweite seiner Darstellung zu irren. Mit ihm beginnt auch die ernst zu nehmende soziale Dichtung. Man kann mit einiger Bestimmtheit behaupten, daß Gotthelf unter allen Volksschriftstellern die größte Kenntnis des Volkes gehabt habe; seine Vorgänger, Pestalozzi usw., wie seine Nachfolger, die Dorfgeschichtenschreiber und die Schulnaturalisten, stehen darin weit hinter ihm zurück. Die Ursachen liegen auf der Hand: er hatte sein Leben nicht nur unter dem Volke verbracht, er hatte auch wirklich mit dem Volke gelebt, als Pfarrer und Schweizer Bürger, war mit ihm völlig verwachsen und kannte keine andere Interessen als die des Volkes. Was ihn über das Volk erhob, war nicht sowohl seine größere Bildung oder gar seine gesellschaftliche Stellung, sondern seine das Durchschnittsmaß weit überragende Persönlichkeit, die nicht Gefahr lief zu verbauern, wie man zu sagen pflegt, ebensowenig aber, sich vom Volke und damit vom Boden der Natur loszulösen, wenn auch ein Zug tragischer Leidenschaft, wie bei allen Großen, in ihr nicht ganz zu verkennen ist. Sehr nahe liegt uns Modernen der Vergleich Jeremias Gotthelfs mit Leo Tolstoi. Balzac, Zola und die meisten anderen französischen und deutschen Naturalisten stehen überhaupt nicht im Volke, es sind Gebildete, die das Volk mehr oder minder gut beobachten und nach ihren Beobachtungen darstellen, die Russen aber leben mehr mit dem Volke als wir Westeuropäer. Mitten unter ihm steht jedoch auch von den Russen nur einer, eben Tolstoi (wenn man von dem Spezialisten des Vagabundenlebens, Gorkij absieht), und er schafft denn auch wie Gotthelf sozusagen aus der Volksseele heraus. Doch ist bei Tolstoi ein Akt der Entsagung dem Leben im Volke vorausgegangen, und im Laufe seiner Entwicklung hat er sich dem Schicksal, als Reformator aufzutreten, nicht entziehen können, während es Bitzius nie in den Sinn kommen konnte, daß er zugunsten des Volkes auf etwas zu verzichten habe, seine Pfarrerstellung ihn davor bewahrte, sich als Reformator zu fühlen, er auch als Schriftsteller der Pfarrer geblieben ist. Der Unterschied der beiden großen Kenner der Volksseele erklärt sich zum Teil aus äußeren Umständen, hauptsächlich aber aus dem Unterschiede des Germanen- und des Slawentums, der russischen und der schweizerischen Verhältnisse und bedarf kaum der Auseinandersetzung. Uns Deutschen wird der demokratisch-radikale Russe bei all seiner Größe leicht als krankhaft, der aristokratisch-konservative Schweizer dagegen als durchaus gesund erscheinen, und diese Gesundheit gleicht keineswegs der Beschränktheit. Alles in allem ist Gotthelf doch eine ganz einzige Erscheinung, und alle, die auf das Volk und für das Volk

wirken wollen, haben dringende Veranlassung, sich mit ihm eingehend zu beschäftigen.

Der Boden, auf dem er, fest wie eine starke Eiche, steht, ist im ganzen die Schweiz, im besonderen das „Bernbiet“, das Gebiet des Kantons Bern, noch besonderer die Teile des Kantons, die Emmenthal und Ob- und Nid- u. Oberaargau heißen. Die Bewohner dieser Gegenden, Gotthelfs Menschen, sind nichts weniger als das, was man ein sympathisches Volk nennt, es fehlt ihrem Charakter wie ihrer Lebensweise alles Romantische und im engeren Sinne Poetische, was man den Angehörigen anderer deutschen Stämme, vor allem den Gebirgsbewohnern zuschreibt. Geld und Besitz, das offene rücksichtslose Streben danach scheint unter diesem Bauernvolk von jeher eine größere Rolle gespielt zu haben als anderswo, wo man es wenigstens verhüllte, die Lebensformen sind durchaus nüchtern, Volkssitten, die mit der Natur zusammenhängen, sind kaum noch vorhanden, alle Feste sind in der Hauptsache auf Essen und Trinken im Wirtshause beschränkt, die Volkspoesie, Lied und Spruch sind fast verschwunden, dafür freilich praktische Lebensweisheit, Spott und Satire stark ausgebildet, die Sprache roh und derb. Aber die meist besonnenen, oft bis zum Schmutz geizigen Alten, die wilden, rohen, kraftvollen Jungen, die behäbigen, wenn auch oft beschränkten Frauen, die berechnenden, dabei oft sinnlichen, manchmal auch von französischer Kultur nicht zu ihrem Vorteil belekten Jungfrauen bilden doch im ganzen ein tüchtiges Bauerngeschlecht mit allen Untugenden der deutschen (reichsdeutschen) Bauern, aber ohne deren aus alter Zeit ererbte Gedrücktheit. Hin und wieder kommen bei aller Enge und Beschränktheit Gestalten vor, die man königliche Bauern nennen könnte, und die ihresgleichen in Deutschland nur etwa in bestimmten niedersächsischen Gegenden finden, auch wachsen aus dem geschilderten Boden immerhin genug „moralische“ Ausnahmen an Männern und Frauen, für die der Dichter wohl Sympathie empfinden kann. Alle seine Menschen stellt der Dichter mit grandioser Naturtreue, mit tiefgründiger Psychologie dar. Im allgemeinen beschränkt er sich auf die bäuerische Welt, von der städtischen will er nicht viel wissen, er betrachtet sie mit dem Auge des Bauern, der in den Städten eigentlich unnützes Volk sieht, das er im Grunde mit durchzuschleppen hat – cum grano salis natürlich. Der Bauer ist bei Gotthelf der Aristokrat, darüber übersieht er aber den Proletarier nicht, den Tagelöhner, das Dienstvolk, und im allgemeinen hat er die unterste Klasse mit gleicher, oft selbst mit größerer Liebe behandelt als den Bauern, wenn er auch weiß, daß das Heil seines Landes auf der Erhaltung eines tüchtigen Bauernstandes beruht, dessen schlimmste Feinde die städtischen Rechts- und Handelsagenten, die Wucherer und zuletzt die radikalen

Politiker sind. Wie ich schon sagte, Bitzcius schildert das Bauernleben als eine Welt für sich, man möchte fast sagen, als die Welt, und so oft er auch, namentlich in seinen späteren Werken, das politische und allgemeine soziale Leben der Schweiz in seine Darstellung hereinzieht, es wird doch fast immer nur als Hintergrund verwendet, die Bauern bleiben die eigentlich handelnden Personen. Das ist, wie die Dinge nun einmal lagen und zurzeit noch liegen, nicht Beschränktheit, sondern Notwendigkeit und Wahrheit und in der Geschichte der Literatur, wie bemerkt, geradezu eine Tat, eine, die sich kaum wiederholt hat, denn wer hat nach Gotthelf so entschlossen zu verfahren gewagt, so selbstverständlich und so aus dem Vollen dargestellt? Seine Werke enthalten buchstäblich die ganze Natur- und Kulturgeschichte des schweizerischen Bauerntums bis in die geringsten Einzelheiten herab, ja die Naturgeschichte des Bauerntums überhaupt, des westeuropäischen wenigstens, und werden deshalb ihren Wert behalten. Daß aber der Bauer ein sehr bemerkenswerter „Repräsentant des Menschengeschlechts“ ist, braucht wohl kaum gesagt zu werden, Gotthelf selber wußte das auch und meinte, das Leben gleiche der Luft, die oben und unten gleich sei, nur oben und unten ein wenig anders, gröber oder feiner gemischt, und daß sich die Menschen in sittlicher Hinsicht viel näher ständen, als man ihrem Äußeren nach glauben solle. So ist denn der Bauernspiegel, wie man die Gesamtheit seiner Werke nennen kann, zugleich ein Weltspiegel, aus dem jeder lernen kann. Seit den Tagen Grimmelshausens war dergleichen nicht dageswesen in der deutschen Literatur.

Auf die einzelnen Werke Gotthelfs können wir hier nicht so ausführlich, wie wir möchten, eingehen. Mit Recht bemerkt sein Biograph C. Manuel, daß das Erstlingswerk, der „Bauernspiegel“, das Ur- und Vorbild, ja das Programm von Bitzcius' späteren Schriften sei; seine wichtigsten Bücher seien darin schon in nuce enthalten, aus einzelnen Kapiteln des „Bauernspiegels“ seien später größere Einzelwerke hervorgewachsen. „So führen z. B. ‚Die Leiden und Freuden eines Schulmeisters‘ das, was uns Gotthelf im ‚Bauernspiegel‘ über das Schulwesen erzählt, in einem eigenen großen Gemälde aus; die ‚Armennot‘ [kein Roman] illustriert das Kapitel von der Verdingung armer Kinder, von den ‚Güterbuben‘ und den Mißbräuchen im Armenerziehungswesen überhaupt. Die beiden ‚Uli‘ sind ein herrlicher Kommentar zum Verhältnis zwischen Meister und Dienstboten, wie es schon im ‚Bauernspiegel‘ in meisterhaften Zügen skizziert ist. ‚Anne Bäbi Jowäger‘ erläutert die wichtigen Kapitel über Pfluscherei in der Medizin und in der Seelsorge, der ‚Geltstag‘ führt den Unfug des Wirtshauses und dessen Einwirkung auf weiter davon berührte Verhältnisse aus. ‚Geist und Geld‘ zeigt die erhebende, patriarchalische Seite des rei-

chen Bauernhauses, während der ‚Schuldenbauer‘ gleichsam die abschüssige Seite des Grundbesitzes schildert, das mühevollen und vergeblichen Ringen des ärmeren ehrlichen Landbesitzers. Die ‚Käserei in der Vehfreude‘ läßt uns einen tiefen Blick in die genossenschaftlichen und gemeinheitlichen Verhältnisse des Dorflebens werfen. Im ‚Zeitgeist und Bernergeist‘ sehen wir den Konflikt der politischen Bewegung und Agitation mit dem Stilleben der Familien. In ‚Käthi‘ endlich erscheint das rührende Bild ehrlicher und gottvertrauender Armut im täglichen Kampf mit Not und Bedrängnis, und viele kleinere Erzählungen ergänzen diese großen Einzelbilder und Lebensseiten bald in diesem, bald in jenem Stück.“ So gab Gotthelf eine Comédie humaine wie Balzac, wenn auch nur eine bäuerliche, aber einen Grundplan wie Zola bei den Rougon-Macquarts hatte er nicht, alle seine Werke wurden aus dem sich nach den Zeitumständen einstellenden inneren Bedürfnis, praktisch zu wirken, geboren.

Die beiden ersten Werke Gotthelfs sind autobiographisch gehalten. Der „Bauernspiegel“ führt uns das Leben eines armen Güterbuben und Bauernknechts vor, der nach schweren Schicksalen alter Schweizer Sitte gemäß französische Dienste nimmt und die französische Julirevolution miterlebt. In den sehr breiten, aber darum keineswegs langweiligen „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“ steckt außerordentlich viel kulturhistorisch Wichtiges. Die beiden Hauptgestalten, der treuherzige Schulmeister Peter Käser und sein liebliches Mädeli fesseln aber auch menschlich sehr stark. Gotthelf kämpfte mit dem Buche für die bessere Lage der Lehrer, scheute sich aber auch nicht, die Fehler und Schwächen des Lehrerstandes, zumal in ihrer politischen Betätigung, anzugreifen. – Sein beliebtestes Werk ist immer „Uli der Knecht“ gewesen, und es zeigt auch alle seine Vorzüge. Uli, ein Bauernknecht, arbeitet sich unter der Leitung eines tüchtigen „Meisters“ von einem „Hudel“, wie der Schweizer sagt, zu einem tüchtigen Menschen empor, der es zum Schluß ruhig wagen darf, ein großes Bauerngut zu pachten. Er ist nichts weniger als eine ideale Gestalt; zwar hat er einen guten Grund, aber er ragt weder durch Klugheit noch durch Willenskraft besonders hervor; Gotthelf macht es ihm auch keineswegs leicht, etwas zu werden, er muß gewaltig arbeiten und viel Lehrgeld zahlen, ehe er Frau und Pachtung bekommt, wie denn Gotthelf sagt, er könne die Wunschhütlein nicht leiden, durch die die Romanschreiber ihre Helden glücklich zu machen pflegen. Das eben ist für den echten, den geborenen Naturalisten bezeichnend, daß er nichts mehr scheut, als dem gewöhnlichen Gange des Lebens, wie er sich durch Erfahrung nach und nach für ihn feststellt, Gewalt anzutun, während der poetische Realist noch mit dem wirklichen Leben frei schaltet und waltet. Aber Gotthelfs Naturalismus ging nun auch

wieder nicht so weit, oder vielmehr, er hatte nicht die moderne pessimistische Färbung, daß er vor allem das Dunkle und Widrige dargestellt hätte – das tut er aus pädagogischen Gründen nur einmal, in der krassen Erzählung „Wie fünf Mädchen im Branntwein umkommen“, aber auch da noch mit Maß –, sondern der Dichter stellt, schon seiner gesunden Tendenz wegen, ein natürliches Verhältnis zwischen dem Streben und dem Erfolg her und vergißt auch nicht, daß im Menschenleben jederzeit das Glück sein Gewicht in die Waagschale werfen kann, wenn er auch dieses Glück Gottes Segen nennt. Im allgemeinen trägt „Uli der Knecht“ einen durchaus heiteren Charakter, was zum Teil auch ein Verdienst der Form ist, da zwar das Ganze keineswegs „komponiert“, aber doch jedes Kapitel leidlich abgerundet und als geschlossenes Bild hingestellt ist. Dabei bricht die Erzählung niemals ab, es führen nur oft wenige Sätze über Jahre hinweg. Es fehlt nicht an derben Szenen, besonders über eine Szene, wo zwei eifersüchtige Mägde einen großen Mistpfützenkampf ausfechten, ist oft die Nase gerümpft worden; sie ist aber durchaus an ihrem richtigen Platz und sticht aus dem Ganzen keineswegs unangenehm hervor. Wie die Derbheit, so fehlt auch die natürliche Poesie des Bauernlebens nicht, und um die Gestalt der Vreneli schlingt sie sogar üppige Zweige, ja, von da an, wo sich Uli nach manchen Irrungen ganz zu Vreneli wendet, ist fast das ganze Werk lautere Poesie. Die wunderbare Gabe Gotthelfs, Natur und Mensch auf eine Saite zu stimmen, zeigt sich in diesem Roman vollständig ausgebildet, vor allem erscheint hier auch die Charakteristik auf ihrer Höhe, und ein mächtiger, weil aus den Menschen und Dingen selbst entspringender, nicht in sie hineingetragener Humor. Freilich, eine Tendenz ist auch da, es soll gezeigt werden, daß Fleiß und Treue noch zu etwas führen auf der Welt; doch ist nichts Kleineliches darin, die Gesamtanschauung nicht beschränkt. – Die acht Jahre später liegende Fortsetzung „Uli der Pächter“ stellt dar, wie Uli dann von den gewöhnlichen Bauernkrankheiten, dem Geiz usw., ergriffen wird, aber sie mit Hilfe seiner trefflichen Frau überwindet, daneben den vollständigen Untergang einer reichen Bauernfamilie. Sehr bewundert hat man in diesem Roman immer die Gestalt des Hagelhans.

Die späteren Werke Gotthelfs kennt man weniger, aber sie haben auch alle ihren besonderen Wert. „Geld und Geist“ wurde in der Entwicklung schon als die feinste psychologische Erzählung des Dichters bezeichnet: es ist ein Gemälde bäuerlich-vornehmen Familienlebens, doch fehlt natürlich auch der Gegensatz nicht. Künstlerisch weniger hoch steht dann „Anne Bäbi Jowäger“ oder, wie der volle Titel lautet: „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es ihm mit dem Doktern geht“, aber der Typus der eigensinnigen Bäuerin ist

von Gotthelf vortrefflich durchgeführt. In dem düstern „Geltstag“ beweist der Dichter seine gewaltige Kunst in der Schilderung der Vorgänge bäuerlichen und öffentlichen Lebens – die einer Versteigerung, nach der das Buch ja auch heißt, ist geradezu klassisch. Mit „Jakobs des Handwerksgeßellen Wanderungen durch die Schweiz“, die heute geradezu als Geschichtsquelle gelten müssen, und „Käthi, die Großmutter“, seiner einfachsten, fast rein idyllischen Geschichte, wandte sich Bitzius dann gegen den Sozialismus, den er schon klar erfaßte, klarer, als es unsere heutigen Durchschnittspolitiker tun, wie er denn z. B. Kommunismus und Sozialismus scharf unterschied. Die „Käserei in der Vohfreude“ nimmt geradezu Zola vorweg, indem sie das genossenschaftliche Leben eines Dorfes ausführlich darstellt, doch hat sie auch eine höchst vortreffliche Liebesgeschichte. Die politischsten von allen Werken Gotthelfs sind der erst vor einigen Jahren veröffentlichte, Fragment gebliebene „Herr Esau“, der vor dem „Geltstag“ entstand, und aus dem der Dichter drei Novellen, „Der Besuch auf dem Lande“, „Wahlängsten und Nöten des Herrn Böhneler“ und „Der Ball“ herausnahm, und „Zeitgeist und Bernergeist“, wo er sehr scharf gegen den Radikalismus und sein zersetzendes Wesen ins Zeug geht. Die „Erlebnisse des Schuldenbauers“, Gotthelfs letztes Buch, richtet sich gegen das Agenten- und Spekulantentum und die elende Juristerei. – Es ist selbstverständlich nicht zu leugnen, daß Gotthelfs Weise auch ihre Schwächen hat. Als diese gelten besonders seine oft leidenschaftlichen religiös-didaktischen Absichten, die das reine Kunstwerk nicht bloß im ganzen nicht ermöglichen, sondern es oft im einzelnen nicht gerade verderben, jedoch stören. Aber man beurteilt Bitzius ganz falsch, wenn man an ihn ästhetische Maßstäbe legt. Er war ein Tatmensch, eine zum praktischen Wirken berufene große Persönlichkeit, die nur, weil der Raum mangelte, auf das Schreiben verfiel, nun freilich großartige schriftstellerische und dichterische Gaben entfaltete, aber immer im Dienste der Praxis, nie in dem der Kunst. Gotthelf ist in erster Reihe sozialer Schriftsteller, dann erst Dichter, und dieses nur, weil er damit jenes um so besser sein kann; nach ästhetischer Durchbildung zu streben kam ihm gar nicht in den Sinn, er war und blieb Naturalist, geborener, nicht Schulnaturalist, so daß man denn eine ausgeprägt naturalistische Technik bei ihm nicht suchen darf. Nur in seinen kleineren Erzählungen, die in den „Bildern und Sagen aus der Schweiz“ und den „Erzählungen und Bildern aus dem Volksleben der Schweiz“ gesammelt sind, wirkt er oft rein ästhetisch: es sind wahre Meisterstücke darunter, die nicht allzuviel hinter Gottfried Kellers besten Sachen zurückbleiben, aber auch das ist wohl schwerlich die Folge ästhetischer Bildung, sondern einfach das Verdienst der kleinen Form, in der es sich immer geschlos-

sener, einheitlicher, reiner und eindringlicher gestaltet. Keine Erzählungen, aber hier doch zu erwähnen sind „Die Wassernot im Emmenthal“, die Gottfried Keller geradezu als epische Dichtung in Prosa bezeichnete, und der „Silvestertraum“, der als Vision über Himmelsfreuden und Höllenstrafen zu gelten hat. In den „Bildern und Sagen aus der Schweiz“ finden sich vor allem geschichtliche Stücke, die fast die ganze ältere Geschichte der Schweiz spiegeln. Das bedeutendste ist „Der letzte Thorberger“, der der Haltung nach etwa an Spindler erinnert. Geschichtlichen Hintergrund, die Schwarzentod-Atmosphäre, hat auch „Die schwarze Spinne“, die aber vor allem Schauergeschichte, vielleicht die packendste der ganzen deutschen Literatur ist. Weit höher noch als „Der letzte Thorberger“ steht der in den „Erzählungen und Bildern aus dem Volksleben der Schweiz“ enthaltene „Kurt von Koppigen“, der kulturgeschichtliche Erzählung im besten Sinne ist. Hier findet sich auch die in die Zeit der französischen Revolution führende Erzählung „Elsi, die seltsame Magd“, die berühmteste Novelle Gotthelfs, die aber vor allem rein menschlich ergreift. Sehr viel Freunde haben immer die Brautgeschichten Gotthelfs „Wie Joggeli eine Frau sucht“, „Wie Christen eine Frau gewinnt“ (diese die feinste) und „Michels Brautschau“ gehabt. „Der Besuch auf dem Lande“ und „Der Ball“, „Der Notar in der Falle“ und „Der Oberamtmann und der Amtrichter“ sind wesentlich städtische Erzählungen nicht ohne politische Bestandteile, aber zum Teil, namentlich die letzte, auch psychologisch sehr bedeutend. „Hans Berner und seine Söhne“, „Hans Joggeli, der Erbvetter“, „Harzer Hans, auch ein Erbvetter“, „Segen und Unsegn“ müssen wesentlich als Charaktergemälde betrachtet werden, „Der Besenbinder von Rychiswyl“ und „Barthli, der Korber“ als Entwicklungsgeschichten einfacher Menschen. Fast rein poetisch wirken endlich „Das Erdbeeri-Mareili“, „Der Sonntag des Großvaters“, „Der Besuch“ und „Die Frau Pfarrerin“, eine größere biographische Erzählung. Im ganzen hat Gotthelf rund fünfzig kleinere Geschichten geschrieben.

„Ein großes episches Talent oder, wie man will, Genie“ hat Keller seinen älteren Landsmann genannt. Das ist in der Tat der Eindruck, den die Gesamtheit seiner Werke hinterläßt. Wenn es über die Bedeutung eines Epikers entscheidet, ob das Material seiner Geschichten und Gestalten neu, frisch und lebendig, dem Leben entnommen, auf unmittelbarer Anschauung beruhend oder konventionell und buchmäßig ist, so gehört der Pfarrer von Lützelflüh unbedingt zu den größten Epikern aller Zeiten; denn an Fülle, Frische und Wahrheit des Details erreichen ihn nur ganz wenige seiner Genossen, nur die allerersten. Gotthelf wirkt in der Tat wie die Natur selbst auf uns ein, und es ist nicht ganz zu verwerfen, daß manche seiner gebildeten Verehrer an Homer erinnert haben.

Wie bei diesem genießen wir auch bei Gotthelf „alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung“, es stellt sich das epische Behagen ein, nicht bloß durch die Gegenständlichkeit, sondern auch durch die Einfachheit und den durchaus ruhigen und klaren Fluß der eigentlichen Erzählung, die tiefere innere Befriedigung aber bleibt gewöhnlich auch nicht aus, da dem so kräftigen, ja derben Manne doch auch Zartheit und Feinheit, ja, wie schon angedeutet, die eigentlich tragische Wehmut, die gerade leidenschaftliche Naturen selten vermissen lassen, nicht fehlten, und ein tiefes, nirgends ungesundes Naturgefühl sich bei ihm mit gründlicher Kenntnis der Menschenatur, deren gute Seiten er nirgends verkannte, vereinigte. Fast jedes seiner größeren Werke enthält eine Höhe, an der sich das Tiefste und Beste seiner Menschen offenbart, und er ist imstande, diese Höhen auch wirklich zu Höhen der Darstellung zu erheben, er deutet nicht bloß an, sondern zeichnet groß und deutlich und läßt die Empfindung mächtig hervorströmen. So hat Keller allerdings das Richtige getroffen, wenn er sagt: „Nichts Geringeres haben wir in Gotthelfs Werken als einen reichen und tiefen Schacht nationalen, volksmäßigen Ur- und Grundstoffs, wie er dem Menschengeschlecht angeboren und nicht angeschustert ist, und gegenüber diesem positiven Guten das Negative solcher Mängel, die in der Leidenschaft, im tieferen Volksgeschick wurzeln und in ihrem charakteristischen Hervorragen neben den Vorzügen von selbst in die Augen springen und so mit diesen zusammen uns recht eigentlich und lebendig predigen, was wir tun und lassen sollen, viel mehr als die Fehler der gefeilten Mittelmäßigkeit oder des geschulten Unvermögens.“ Keller war in jungen Jahren ein politischer Gegner Gotthelfs und hat seine konservativ-religiöse Tendenz aufs heftigste bekämpft, aber auch er hat zugeben müssen, daß Gotthelf kein Reaktionär „im schlechteren Sinne des Wortes und mit allen gangbaren Nebenbedeutungen“ gewesen sei. Uns ist er überhaupt kein Reaktionär, nicht einmal ein konservativer Parteimann, sondern einer jener natürlichen Konservativen, denen die Erhaltung der Volkskraft und -gesundheit vor allem am Herzen liegt. Hat er aber die Besitzverhältnisse aufrecht erhalten wollen, die sozialen Rechte der Besitzenden verteidigt, so hat er auch eindringlicher als irgendein anderer die sozialen Pflichten der Besitzenden gepredigt, schon, weil er ein rechter Priester vor dem Herrn, dann aber auch ein klarblickender und wohlwollender Mann war. Vor allem imponiert uns heute natürlich seine Kraft und Ursprünglichkeit, durch die er nicht bloß Auerbach und Reuter, Anzengruber und Rosegger, sondern selbst Keller übertrifft. Sein ihm gleichstehender Zeitgenosse war Balzac, der Vater des französischen Naturalismus, selbstverständlich aber nach französisch-romanischer Art Städter, nicht Bauer; als sein

literarischer und politischer Gegenfüßler hat in unserer Literatur Gutzkow zu gelten, der in seiner Region ähnliches erstrebte, wie Gotthelf in der seinigen wirklich leistete, aber dessen Welt doch unendlich viel schattenhafter blieb als die des großen Schweizers, den seine Zeit im ganzen verkannte, und den wir heute wenn nicht unter die größten, doch unter die stärksten germanischen Geister stellen.

29. KAPITEL

ADALBERT STIFTER

Unter der Überschrift „Die alten Naturdichter und die neuen“ findet man in Hebbels Gedichten das folgende Epigramm:

Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken?
 Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht!
 Schautet ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer?
 Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' euch ein Strauß?
 Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich
 Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt.

Es sind auch die Dichter angegeben, auf die das Epigramm zielt: Brockes, Geßner, Stifter usw., und Adalbert Stifter, der dadurch schwer gereizt wurde, hat dann in der Vorrede zu seinen „Bunten Steinen“ die Verteidigung des Kleinen unternommen: „Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß; das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. Sie kommen auf einzelnen Stellen vor und sind die Ergebnisse einseitiger Ursachen... So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechts. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwungung seiner selbst, Verstandsgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Streben, halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemüts, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind wie Stürme, feuerspeiende

Berge, Erdbeben. Wir wollen das sanfte Gesetz zu erblicken suchen, wodurch das menschliche Geschlecht geleitet wird.“ Man erkennt da sofort den einseitigen Optimismus Stifters, ja, seinen Quietismus, und nicht minder die ästhetische Beschränktheit, die nicht weiß, was Vordergrund und Hintergrund in der Kunst ist, daß der Kampf im Vordergrunde die ewige Ruhe im Hintergrunde, die Leidenschaft, die das einzelne Dasein durchtobt, die sittliche Weltordnung, auf der die Gesamtextistenz beruht, nur um so mächtiger hervortreten läßt. Was Stifter für die Kunst im allgemeinen geltend macht, gilt nur für eine ihrer Gattungen, für die Idylle, deren Lebensrecht freilich keiner bestreiten darf. Aber die subjektive Berechtigung haben die Anschauungen des Dichters natürlich, ja, sein konservativer Sinn und seine Liebe zum Kleinen, mit denen sich eine große Stimmungsmacht naturgemäß verbindet, sind an und für sich wertvolle Güter, die keiner Literatur völlig verlorengehen dürfen. Es ist nicht wahr, daß Stifters Schriften „der wehmütige-weise Abschiedsgruß einer schon halb erstorbenen Zeit“ sind, sie haben vielmehr ein ewiges Moment, immer wieder wird und muß es Menschen geben, die so wie er zur Natur und zum Leben stehen – und bisher ist noch kaum ein Ersatz für ihn da. In seiner Zeit war er keineswegs ein Reaktionär, sondern im Gegenteil ein Fortschrittler: Die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die man ganz törichterweise am Jungen Deutschland gelobt hat, brachten er und seinesgleichen in den vierziger Jahren wieder in die deutsche Literatur hinein und ermöglichten so den Aufschwung des Realismus im fünften Jahrzehnt.

Sein Hauptwerk sind seine „Studien“, die von 1840 an erschienen und dann von 1844–1850 gesammelt wurden. In ihnen kann man auch seine Entwicklung genau verfolgen: Es ist kein Zweifel, daß er von Jean Paul ausgegangen ist, die ersten Studien „Der Kondor“ und „Feldblumen“ verraten es deutlich. Romantische Einflüsse fehlen auch nicht ganz, man möchte Stifter fast einen realistischen Eichendorff nennen; bei ihm wie bei diesem Romantiker findet sich das romantische selige Hinträumen und auch die romantische Sehnsucht wie eine gewisse idealistische Verschwommenheit der Figuren, nur daß Stifter doch die Naturumgebung seiner Menschen, die meistens seine eigene Heimat ist, ganz realistisch treu hinstellt und mit tausend geschauten Einzelzügen statt mit dem üblichen romantischen Apparat wirkt. Das Träumen ist auch bei ihm nicht mehr Nichtstun, sondern innige Hingabe an die Natur, seine Sehnsucht geht nicht mehr in die Weite, sondern in die Tiefe, in das vom Menschen Unentweihte, möchte man sagen, auch schließt die Idealität seiner Gestalten ein festes Hineingestelltsein ins Leben, in einen Beruf nicht aus. So besteht die Ähnlichkeit Stifters mit der Romantik doch zuletzt nur in der Ähnlichkeit der

Wirkung, die aber mit andern Mitteln erzielt ist. Mehr und mehr ist auch Goethe auf den Dichter von Einfluß geworden, vor allem hat er seinen Stil bestimmt, zuerst in durchaus günstiger Weise, bis dann Stifter zuletzt gar in den Bann des Goethischen Alterstils geriet, nicht ohne tiefere Ursache: Das Lehrhafte überwog in ihm mehr und mehr.

Den echten Stifter finden wir zuerst in seinem „Heidedorf“, das man im ganzen als Hirtenidyll bezeichnen mag, obgleich es auch ein Stück freilich nicht ganz klarer Entwicklungsgeschichte des Genius ist, und in seinem „Hochwald“, einer tragischen Geschichte aus dem Dreißigjährigen Kriege, die als solche aller Bestimmtheit ermangelt. Aber wir vermissen sie nicht: mit unwiderstehlicher Macht umspinnt uns der Urwaldzauber, den Stifter hier so frisch wie nirgend sonst herausgebracht hat, und wir träumen das Idyll an dem entlegenen Bergsee, in das eine Rauchwolke aus dem Kriege nur von ferne hereinweht, beseligt mit. Mochte man immer sagen, daß Stifter nur ein Naturbeschreiber sei: wenn die Naturbeschreibung Wirkungen erzielt wie hier, dann soll man sie hoch in Ehren halten: das Ganze ist wie eine Waldeinsamkeit von einem großen alten Meister, von dem zauberhaften, sonndurchleuchteten Grün heben sich zwei zarte Frauengestalten in weißen Gewändern leuchtend ab, und daß das selige Idyll zuletzt tragisch ausgeht, verstärkt noch die Stimmung. In mancher Beziehung ist der „Hochwald“ Stifters bestes Werk geblieben. Weiter und auf stärkere Wirkungen angelegt ist schon „Die Narrenburg“. Wir kennen solche Schlösser schon von Eichendorff her, aber der Realismus Stifters, sein antiquarischer Sinn, der gleich stark entwickelt neben seinem Natursinn steht, weiß sie anschaulicher hinzustellen, und dann haben wir als Gegensatz zu dem seltsamen Schlosse und seinen seltsamen Menschen das fröhliche Wirtshaus in der grünen Fichtau mit seinen tüchtigen Menschen. Auch dieses Werk übt großen Reiz, es ist bei Stifter eben doch mehr wie bei seinen romantischen Vorgängern, mehr Detail und daher auch größere Bestimmtheit der Stimmung. Man kann sie ja nicht mit wenigen Worten umschreiben, aber wer die besten Stifterschen Werke liest, dem bleiben sie in der Tat gleichsam als Gemälde im Gedächtnis, während die verwandten Werke der Romantik eher musikalische Erinnerungen hinterlassen. Sehr lieb ist mir immer auch die längere Erzählung „Aus der Mappe des Urgroßvaters“ gewesen, die Geschichte eines Landarztes im siebzehnten Jahrhundert, die zugleich ein Stück Kulturgeschichte ist, indem sie das Entstehen einer größeren Siedlung im Waldgebirge zeigt. In dieser Erzählung ist besonders die Schilderung eines Glatteises berühmt, das Menschen und Tiere mit einem Panzer umzieht und ungeheure Verwüstungen in den Wäldern anrichtet – man kann sich kaum etwas Packen-

deres denken, die atemlose Spannung der Menschen der Erzählung teilt sich ohne weiteres auch dem Leser mit. Auch die Darstellung eines kleinstädtischen Schützenfestes in diesem Werke ist sehr vortrefflich. Daneben enthält es aber auch tief ergreifende rein menschliche Situationen, und wenn die drei Hauptgestalten, der Arzt, der Obrist und seine Tochter, vielleicht auch in der Gesamthaltung etwas zu stilisiert-edel erscheinen, man gewinnt doch warmen Anteil an ihnen. Die „Mappe“ ist die erste Erzählung Stifters, in der die Romantik völlig überwunden erscheint. Als ein Prachtstück Stifterscher Kunst hat immer die Erzählung „Abdias“ gegolten, in der sich der Dichter nun aus den Waldbergen seiner Heimat hinaus und sogleich in die afrikanische Wüste wagt, damit den Beweis liefernd, daß er nicht bloß eine wundervolle Beobachtungsgabe, sondern auch eine mächtige dichterische Phantasie besaß. Und hier schafft er nun auch in dem Juden Abdias einen Charakter, hier gibt er eine wirkliche Schicksalsgeschichte, wenn er auch nach seiner Weise das Düstere zu mildern versucht. „Eigentlich“, sagt er, „mag es weder ein Fatum geben, als letzte Unvernunft des Seins, noch auch wird das Einzelne auf uns gesendet; sondern eine heitere Blumenkette hängt durch die Unendlichkeit des Alls und sendet ihren Schimmer in die Herzen – die Kette der Ursachen und Wirkungen – und in das Haupt des Menschen ward die schönste dieser Blumen geworfen, die Vernunft, das Auge der Seele, die Kette daran anzuknüpfen, um an ihr Blume um Blume, Glied um Glied hinabzuzählen bis zuletzt zu jener Hand, in der das Ende ruht.“ In der Erzählung jedoch merkt man von einer Blumenkette nichts, wenn auch der unheimliche Abdias durch seine Tochter Ditha lieblich kontrastiert ist. Etwas wie psychologische Meisterschaft sogar verrät dann die Erzählung „Brigitta“, eine der besten Kompositionen Stifters, die ihm in der Schilderung der ungarischen Steppe auch seine besonderen Vorzüge zu zeigen gestattet. Sehr ansprechend sind endlich noch der „Hagestolz“, in dem ein Menschenfeind und ein idealistischer Jüngling in wirksamen Gegensatz gestellt sind, wie gleichzeitig eine liebliche Hügellandschaft und die Alpennatur, und der leise humoristische „Waldsteig“. Die übrigen Studien „Das alte Siegel“, „Zwei Schwestern“ und vor allem noch „Der beschriebene Tännling“ mit seiner Schilderung standesherrlicher Jagdherrlichkeit enthalten wenigstens schöne Einzelheiten.

Nach seinen „Studien“ hat Stifter zunächst die „Bunten Steine“ gegeben, die er für die Jugend bestimmte. Der erste, „Granit“, ist ein Jugendidyll, das lebendig in die Heimat Stifters einführt, von den andern ist der „Bergkrystall“ mit seiner Schilderung der in der winterlichen Alpenwelt verirrt Kinder mit Recht berühmt. Von den kleineren Einzelerzählungen, die zum Teil erst aus

Stifters Nachlaß erschienen, mögen „Prokopus“, der sich an die „Narrenburg“ anschließt, „Nachkommenschaften“ und „Der Kuß von Sentze“ genannt sein. Stifters größtes Werk, die dreibändige Erzählung „Der Nachsommer“ zeigt des Dichters Schwächen auf der Höhe: Schilderung und Betrachtung überwuchern alles. Friedrich Hebbel, der den Roman frisch besprach, glaubte nichts zu riskieren, wenn er dem, der ihn auslesen würde, die Krone von Polen verspräche; Friedrich Nietzsche hat dann freilich gesagt, das Buch gehöre mit Goethes Schriften, Lichtenbergs Aphorismen, dem ersten Buch von Jung-Stilling's Lebensgeschichte und Kellers „Leuten von Seldwyla“ zu dem wenigen, was von deutscher Prosa wert sei, immer und immer wieder gelesen zu werden. Als pädagogisches Werk hat es in der Tat seine Bedeutung, aber man braucht in das ästhetische Urteil Hebbels keinen Zweifel zu setzen: Höchstens die Geschichte des Freiherrn von Risach im dritten Bande fesselt als Erzählung ein wenig. Stifters historischer Roman oder, wie er selbst sagte, „auf Geschichte beruhende“ Erzählung „Witiko“, die einen Teil eines großen Zyklus „Die Rosenberge“ bilden sollte, ist dagegen nicht, wie Adolf Stern und andere Literaturgeschichtsschreiber annehmen, mißlungen. Seine Anschauung über den historischen Roman war, wenn auch einseitig, doch nicht ohne weiteres falsch: er verlangte „historisches Mitleben“, das Historische möglichst unverändert und das vielgliedrige Leben der Völker, nicht das Schicksal einzelner Gestalten im Vordergrund. Ich bin auch der Ansicht, daß der Dichter die Geschichte mitleben muß, sie nicht bloß als Stoff-Fundgrube betrachten darf, und daß echt dichterische Phantasie an der Verlebendigung des historischen Stoffes, wie er vorliegt, eine so hohe Aufgabe hat, daß sie der Geschichte niemals Gewalt anzutun braucht, um ein volles Dichterwerk herauszubekommen. Gott dichtet besser vor, als wir Menschen je nachdichten können. Im besonderen der historische Roman kann den Weg der Geschichte selbst gehen und wird, wenn er die Darstellung des Gesamtlebens eines Volkes mit im Auge hat, vielleicht weiter kommen, als wenn er der Schnur des Abenteuerlebens einer einzigen Gestalt folgt. Stifter besaß für einen historischen Roman großen Stils nicht Temperament genug und verstand auch nicht die Kunst der Konzentration und Typisierung, die bei solcher Arbeit natürlich erst recht nötig ist. Aber als gründlichen Kenner seiner Heimat gelang es ihm doch, in seinem Geschichtsroman ein anziehendes Werk hinzustellen, da sein Held, der einfache und kluge Witiko, immerhin sympathisch ist und das unendliche Detail auf alle Fälle Naturstimmung und Zeitfarbe hat. Der Kampf der tschechischen Przemysliden um 1150, zur Zeit des ersten Hohenstaufen, fesselt uns Deutsche, obgleich, wie die Witikos, auch Herzog Wladislaws Entwicklung nicht uninteressant ist, im

Grunde nicht allzusehr, hängt ja aber mit der deutschen Reichsgeschichte immer noch zusammen, und wir werden denn auch nach Nürnberg zum Reichstag und später in das Wien der Babenberger geführt, wo der Kürnberger und Heinrich von Oftering auftreten.

Man sieht jedenfalls, daß der Dichter des Böhmerwalds – das bleibt Stifter doch vor allem – keineswegs eine Erscheinung ist, über die man heute ohne weiteres zur Tagesordnung übergehen kann. So sehr er der Natur und der Weltanschauung nach von den Modernen verschieden ist, sein Respekt vor der Realität verbindet ihn mit ihnen, und besonders die Heimatkünstler können sehr viel von ihm lernen: wie man die heimische Natur schauen und wie man sie lieben muß. Freilich, Hebbel hat recht, der Mensch ist die Hauptaufgabe der Dichtung, und Jeremias Gotthelf, der große Menschenkenner und Gesellschaftsdarsteller, steht weit über Stifter. Aber in unseres Vaters Hause sind viele Wohnungen, und in gewisser Richtung hat auch Stifter sehr gut gewirkt: Storms Stimmung stammt doch wohl auch mit aus den „Studien“, Roseggers „Schriften des Waldschulmeisters“ können die Herkunft aus der „Mappe des Urgroßvaters“ nicht verleugnen, und auch Marie von Ebner-Eschenbachs Erzählungen scheinen mir von der Kunst des älteren Landsmannes nicht ganz unbeeinflusst geblieben zu sein. Ich glaube, daß man die „Studien“ noch sehr lange in Deutschland im grünen Waldesschatten oder in der Sommerlaube mit höchstem Genusse lesen wird.

30. KAPITEL

FRIEDRICH HEBBEL

Man hat es lange nicht wahr haben wollen und bestreitet es heute noch: Friedrich Hebbel ist der größte deutsche Dichter, der seit Goethes Tode aufgetreten ist, der einzige, der ganz aus eigenen Mitteln lebte. Und er ist ausgeprägt der Dichter des deutschen Nordens, wie Grillparzer der des Südens ist; die Nordsee mit ihrem rauhen Hauch, ihrem grauen Gewoge, ihrer unberechenbaren Tücke, aber auch ihrer elementaren Gewalt, ihrer herben Schönheit ist die Amme seiner Poesie, die ihrem Gesamtcharakter nach echte, erbarmungslose, aber eben darum auch große, das Menschenherz stählende Tragik ist. Immer höher wächst die kraftvolle, einen Zug des Leidens nicht verleugnende, aber mit gewaltigem Willen gegen das Schicksal ankämpfende Gestalt dieses nordischen Dichters vor seinem Volke empor, immer deutlicher erkennt man, daß dort, wo man einst Willkür sah, echerne Notwendigkeit ist, daß der Mann und seine Kunst nicht bloß – das ist bei allen wahren Dichtern der Fall – zu-

sammengehören, sondern daß sie bis zu jenem verhängnisvollen Grade eins sind, wo Dichten beinahe Verbluten bedeutet. Hebbels Genius ist ein Dämon, dessen dunkle Flügel des Dichters Lebensweg lange, lange überschatten, aber das unermüdliche Ringen des Poeten wie des Menschen macht dann den Dämon lichter, milder, und zuletzt glauben wir in ihm doch den treuen Eckart zu erkennen, der zu den Höhen der großen, reinen, strengen Kunst emporführt, auf denen Mode und Sensation, Erfolg und Name, Erholung und sogenannte Erhebung und, was den Tagesmenschen sonst noch Kunst ist, wesenlose Begriffe sind.

Was Hebbel geworden ist, das ist er von Natur, als Erbe des rein germanischen, stolzen, starken, harten, trotzigem Volkstums der Dithmarschen, dem er angehört, gewesen; Lebensumstände, Zeitverhältnisse erscheinen bei ihm nur als Felsblöcke, die ihm das Schicksal in den Weg wälzt, die er fortschaffen muß, nur, um seiner Kraft bewußt zu werden. Leicht fortzuschaffen waren sie aber nicht, Hebbels Lebensgeschichte, die übrigens mit der seines größeren Rassegenossen Shakespeare manches gemein hat, ist bis tief in sein Mannesalter hinein Leidensgeschichte, und schon auf dem Antlitze des Knaben, des Sohnes des armen Wesselburner Maurers, sicher aber auf dem des Jünglings, der als Schreiber in der Kirchspielvogtei seines Heimatortes im wahren Sinne des Wortes „dient“, auf dem des Hamburger „Freitischlers“, des hungernden Studenten zu München, des in ein tragisches Verhältnis (zu Elise Lensing) verstrickten angehenden „Literaten“ abermals zu Hamburg bemerken wir den düsteren Trotz, der die einzige Waffe des werdenden Künstlers gegen die feindliche Welt und das harte Schicksal ist. Zum großen Künstler, zu nichts anderem war Friedrich Hebbel bestimmt, aber er gehörte nicht zu den Götterliebenden, denen eine glückliche Natur und ein günstiges Geschick die ihrer selbst sichere Entwicklung und ein lebensfreudiges Schaffen, Schmerz und Lust in dem richtigen Verhältnisse gleichsam als Geschenk des Himmels verleiht, er mußte sich als Mensch wie als Künstler jeden Fußbreit Boden erkämpfen, mußte an Welt und Menschheit und seinem Talent verzweifeln und selbst schuldig werden, ehe ihm das erlösende, ach, zunächst auch nur halberlösende Werk gelang. Die Not, äußere wie innere, hat Hebbel früh gereift, aber zu größerer Produktion ist er erst spät gekommen, er war keiner von den Alleskönnern und Immerfertigen, die die leeren Seiten der Literaturgeschichte füllen. Nur eine Anzahl schöner Gedichte hat seine frühe Jugend hinterlassen, Gedichte, die, ohne äußerlich durch besondere Eigenart aufzufallen, starke Persönlichkeit, tiefes Gefühl, nicht zum wenigsten auch das schon erwachte Verständnis für innere Form verraten und in ihrer wehmütigen Schönheit tief zu

rühren vermögen. Noch aus Wesselburen stammen die meisten Stücke von „Ein frühes Liebesleben“ wie „Süße Täuschung“, „Auf ein altes Mädchen“, „Proteus“, „Das alte Haus“, „Das Kind“ („Die Mutter lag im Totenschrein“). Beim erstmaligen Hamburger Aufenthalt sind „Geburtsnachttraum“ und „Horn und Flöte“, in Heidelberg „Auf eine Unbekannte“, „Nachtlied“, „Nächtlicher Gruß“ („In dieser dunkeln Stunde“), „Nachtgefühl“, „Buben-sonntag“, „Großmutter“, „Herbstgefühl“, auf dem Straßburger Münster „Der Becher“ entstanden.

Von einem Wunderbecher
Hab' ich mit Angst geträumt,
Woraus dem durst'gen Zecher
Die höchste Fülle schäumt.
Draus sollt' ich alles trinken,
Was Erd' und Himmel bot,
Doch muß' ich dann versinken
In einen ew'gen Tod.

Mit Wonne und mit Grausen
Hielt ich ihn in der Hand,
Ein wundersames Brausen
In seinem Kelch entstand;

Es flog an mir vorüber
Die Welt in Nacht und Glanz,
Wie regellos im Fieber
Verworrner Bilder Tanz.

Und als ich länger blickte,
Bis auf den Grund hinein,
Wie Blitzesflammen zückte
Mir's da durch Mark und Bein,
Und, gänzlich drin versunken,
Ward mir zuletzt zu Sinn,
Als hätt' ich schon getrunken
Und schwände nun dahin.

München gab ihm „Spaziergang am Herbstabend“, „Der junge Schiffer“, „Schlafen, schlafen, nichts als schlafen“, „Höchstes Gebot“ („Hab Achtung vor dem Menschenbild“), „Heimkehr“ („Laut durch die Luft, die dunkle Wüste“), „An Hedwig“, „Vorfrühling“, „Zwei Wanderer“, „Blume und Duft“, „Das Haus am Meer“, „Abendgefühl“, „Schön Hedwig“, die „Scheidelieder“. Auf der Fußreise nach Hamburg entstanden die „Sommerreise“ und die „Winterreise“, beim zweiten Hamburger Aufenthalt „Der Baum in der Wüste“, „An die Jünglinge“, „Requiem“, „Weihe der Nacht“, „Unterm Baum“, „Leben“ („Seele, die du unergründlich“), „Das Kind am Brunnen“, ein Zyklus Sonette, alles nun reife Poesie. Was man so einen Liederquell nennt, war zwar in dem nordischen Dichter nicht, aber sein ganzes Leben hindurch ist ihm die Lyrik treugeblieben: die mächtigsten und unheimlichsten und wieder die reinsten Bilder, die er geschaut, das Tiefste, was er empfunden, vor allem auch die Begleitempfindungen seiner gewaltigen Gedankenarbeit, seine metaphysischen Gefühle hat er in meist schlichten, aber kraftvollen Versen niedergelegt, deren besonderer Reiz in der niemals fehlenden mächtigen Resonanz der großen Persönlichkeit des Dichters besteht. Auch seine große Reise war im ganzen noch lyrisch fruchtbar. In Kopenhagen dichtete er „Auf dem

Meer“, „Ich und du“, „Letzter Gruß“, „Reminiszenz“, „Dämmerempfindung“, „Gebet“ („Die du über die Sterne weg“), in Paris die großen Balladen „Liebeszauber“ und „Heideknabe“, die „Waldbilder“, einige Stücke von „Dem Schmerz sein Recht“, den großen „Spaziergang in Paris“ und das schöne „Sommerbild“:

Ich sah des Sommers letzte Rose stehn,
 Sie war, als ob sie bluten könne, rot;
 Da sprach ich schauernd im Vorübergehn:
 So weit im Leben ist zu nah am Tod.

Es regte sich kein Hauch am heißen Tag,
 Nur leise strich ein weißer Schmetterling;
 Doch ob auch kaum die Luft sein Flügelschlag
 Bewegte, sie empfand es und verging.

Italien gehören „Das Mädchen im Kampf mit sich selbst“, „Auf die Genesung eines schönen Mädchens“ und „Das Mädchen vor dem Spiegel“, „Meeresleuchten“, „Opfer des Frühlings“, das „Venerabile in der Nacht“ und „Auf ein sizilianisches Schwesternpaar“, einzelne neue Sonette und die meisten Epigramme an, von denen ein großer Teil wirkliche Bilder gibt, während andere meist sehr glückliche Gedankenfassungen sind:

Rom, schon bist du Ruine und wirst noch weniger werden,
 Aber dein Himmel verbürgt dennoch die ewige Stadt.
 Wo die Myrte gedeiht und wo der Lorbeer nicht mangelt,
 Siedeln zu Liebe und Krieg immer auch Menschen sich an.

Kein Gewissen zu haben bezeichnet das Höchste und Tiefste,
 Denn es erlischt nur im Gott, doch es verstummt auch im Tier.

Blumenkränze entführt dem Menschen der leiseste Westwind,
 Dornenkronen jedoch nicht der gewaltige Sturm.

Leicht ist ein Sumpf zu verhüten, doch ist er einmal entstanden,
 So verhütet kein Gott Schlangen und Molche in ihm.

Es ist gar kein Zweifel, daß sich Hebbel als Distichendichter unmittelbar an Goethe und Schiller anschließt. – Auch die Wiener Zeit ist noch reich an wertvollen Stücken: Die Gedankendichtung „Die Erde und der Mensch“, die Balladen „Die heiligen Drei“, „Ein dithmarsischer Bauer“, „Diokletian“, „Der Bramine“, die Gelegenheitsdichtungen „Prolog zu Goethes 100. Geburtstag“, „Zum Schiller-Jubiläum“, „Geburtstag auf der Reise“, „Auf die Sixtinische

Madonna“, „An den Kaiser von Österreich“, „An König Wilhelm I.“ (gelegentlich der Attentate), die lyrischen Stücke „Ein Bild aus Reichenau“, „Herbstbild“, „Das Hermelin“, „Meisenglück“, „Der beste Liebesbrief“, „Der letzte Baum“, „Auf ein schönes junges Mädchen“ halten sich auf der Höhe der älteren. Die Meisterstücke Hebbels, einige gewaltig-realistische Balladen, manche zu völliger Rundung gediehene rein lyrische Stücke, darunter auch einige Sonette, endlich seine besten Epigramme, Bilder wie Sprüche, sind ohnegleichen in unserer Dichtung.

Aber Hebbel ist vor allem Dramatiker, Tragiker. Er hatte die große fort-reißende Leidenschaft, die ein Dichterwerk mit wahrhaft dramatischem Leben erfüllt, die gewaltige Willenskraft, die den handelnden Menschen des Dramas den dramatischen Stempel verleiht und die Handlung selbst bis zur letzten Konsequenz durchführt, er hatte auch den metaphysischen Tiefblick, der die Grundverhältnisse menschlicher Natur und menschlichen Geschicks zu erkennen vermag und bis zur Weltwurzel hinabstrebt, und dazu die dialektische Begabung, die in der Eins die Zwei erblickt, den großen Zwiespalt der Welt, die gegeneinander wirkenden Kräfte deutlich erschaut und so die in Welt und Leben vorhandenen, dem Drama nötigen Konflikte zu erfassen, hinzustellen, auszugestalten und, soweit es möglich ist, aufzulösen vermag. Und von Jugend auf geht seine Sehnsucht in die große Welt, sich ihrer zu bemächtigen, sein Leben lang kann er das Menschenmeer der Großstadt nicht entbehren, er „verzehrt Menschen“ nach seinem eigenen Ausdrücke – der geborene Dramatiker braucht das brandende Leben. Der Tragiker aber steigt auch in die Tiefen seiner eigenen Brust hinab. Ganz allmählich, in den schweren Münchner Tagen, wo der junge Dichter in gräßlicher Vereinsamung den inneren Kampf mit Gott und Welt durchkämpfte, in der schwülen Atmosphäre seines zweiten Hamburger Aufenthalts ist Hebbels Anschauung von dem Wesen und der Aufgabe der Tragödie erwachsen, eine Anschauung, die viel mehr ist als ein ästhetisches System oder gar ein dramatisch-technisches „Regulbuch“, die eine Weltanschauung in sich beschließt, Weltanschauung ist und von des Dichters Wesen gar nicht getrennt werden kann, auch bis in seine letzten Tage, da nur vielleicht etwas geläutert, bestehen bleibt. Kurz hat der Dichter sie selber in seinem „Mein Wort über das Drama“ ausgesprochen: „Das Drama stellt den Lebensprozeß an sich dar. Und zwar nicht bloß in dem Sinne, daß es uns das Leben in seiner ganzen Breite vorführt, was die epische Dichtung sich ja wohl auch zu tun erlaubt, sondern in dem Sinne, daß es uns das bedenkliche Verhältnis vergegenwärtigt, worin das aus dem ursprünglichen Nexus entlassene Individuum dem Ganzen, dessen Teil es trotz seiner unbegreiflichen Freiheit noch

immer geblieben ist, gegenübersteht. Das Drama ist demnach, wie es sich für die höchste Kunstform schicken will, auf gleiche Weise ans Seiende wie ans werdende verwiesen: ans Seiende, indem es nicht müde werden darf, die ewige Wahrheit zu wiederholen, daß das Leben als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß, die Schuld nicht bloß zufällig erzeugt, sondern sie notwendig und wesentlich mit einschließt und bedingt; ans werdende, indem es an immer neuen Stoffen, wie die wandelnde Zeit und ihr Niederschlag, die Geschichte, sie ihm entgegenbringt, darzutun hat, daß der Mensch, wie die Dinge um ihn her sich auch verändern mögen, seiner Natur und seinem Geschick nach ewig derselbe bleibt. Hierbei ist nicht zu übersehen, daß die dramatische Schuld nicht, wie die christliche Erbsünde, erst aus der Richtung des menschlichen Willens entspringt, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs hervorgeht, und daß es daher dramatisch völlig gleichgültig ist, ob der Held an einer vortrefflichen oder einer verwerflichen Bestrebung scheitert.“ An anderer Stelle redet der Dichter von der „Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit, aus der von vorneherein alles Unheil der Welt entspringt“ und meint dann auch ganz folgerecht, daß die dramatische Dialektik nicht bloß in die Charaktere, sondern unmittelbar in die Idee selbst hineingelegt, daß also nicht bloß das Verhältnis des Menschen zu der Idee, sondern die Berechtigung der Idee debattiert werden müsse. Niemals jedoch, das kann man nicht scharf genug hervorheben, hat Hebbel damit an etwas wie die jungdeutschen oder modernen Theaterstücke gedacht, er will nur den Widerspruch in den Dingen selbst aufgezeigt, das Leben über die Idee gestellt haben, was sich praktisch im Drama meist so darstellen wird, daß beide Parteien im Rechte sind, jede eine an sich berechtigte Seite der Idee vertritt. „Das Drama, wie ich es konstruiere“, bemerkt der Dichter weiter, „schließt keineswegs mit der Dissonanz; denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an übergibt, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Kreation unmittelbar gegebenes Faktum hinnimmt, es läßt daher nicht die Schuld *unaufgehoben*, wohl aber den inneren Grund der Schuld *unenthüllt*. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert.“ – Noch hat niemand, so oft es neuerdings auch versucht worden ist,

Hebbels Theorie vom Drama allseitig und klar darzustellen vermocht; es ist auch schwer, die zahlreichen Äußerungen des reflektierenden Künstlers, die den Gegenstand meist blitzartig von den verschiedensten Seiten beleuchten, zu der vollendeten Einheit zusammenzufassen, die der zweifellos einheitlichen künstlerischen Anschauung des Dichters voll entspräche. Aber die strenge Auffassung der Tragödie (die übrigens auch Goethe hatte: „Alles Tragische beruht auf einem unausgleichbaren Gegensatz. Sowie Ausgleichung eintritt oder möglich wird, schwindet das Tragische“, Unterhaltungen mit dem Kanzler von Müller, 6. Juni 1824) hat man doch bereits vielfach von Hebbel übernommen: Mit ihm weist man die Versöhnung im banalen Sinne ab, mit ihm spricht man „Wo Wunden noch zu heilen sind, hat eure Kunst nichts zu suchen“ und verlangt ein wirkliches Problem, mit ihm endlich wendet man sich gegen die Dramatiker, „denen es nur um die Absonderlichkeit, um die unnütze und unfruchtbare Spannung der Phantasie zu tun ist“ und fordert im Drama „die Selbstkorrektur der Welt, die plötzliche und unvorhergesehene Entbindung des sittlichen Geistes“ zu sehen. Denn das Notwendige ist das Sittliche, Sittlichkeit und Notwendigkeit sind identisch, und wenn sich die dramatische Kunst auch auf Bedenkliches und Bedenklichstes (vom Publikum aus gesehen) einlassen muß, so hat sie doch nur die unvernünftigen und unsittlichen Elemente aus der Welt herauszunehmen, um sie in Vernunft und Sittlichkeit aufzulösen, soweit es bei jener ursprünglichen Disharmonie, auf der ja überhaupt die Tragödie beruht, möglich ist. Denn, das ist die Krönung der Hebbelschen Anschauung von der Kunst: Die Poesie ist das Gewissen der Menschheit. Unbeirrbarer Kunsternst und stärkstes Verantwortlichkeitsgefühl haben daher auch Hebbels gesamtes Schaffen begleitet, mit jener Kunst, die über den Ernst des Lebens hinwegtäuschen will, hat er nie etwas zu tun gehabt.

Eine philosophierende, reflektierende, ja grübelnde Kunst, wie man wohl behauptet hat, ist die Hebbels darum noch nicht, vielmehr eine Welt mächtiger Gestalten in der ihnen angemessenen Atmosphäre, nur daß diese Gestalten stark mit des Dichters Blut getränkt, Fleisch von seinem Fleisch und Geist von seinem Geist, nicht in dem Maße von ihrem Urheber losgelöst sind wie die anderer großer Dramatiker. Das ist auf Hebbels Natur und den ihr eigentümlichen, fast mit Fiebergewalt auftretenden Schöpfungsprozeß zurückzuführen und genau das Gegenteil von Reflexionspoesie, wie denn Hebbel diese auch stets abgewiesen hat und seine künstlerische Reflexion nachweisbar stets vor oder nach dem Schaffen oder in dessen Pausen eintrat. Nirgends erdrückt oder stört bei ihm die Gedankenarbeit das volle und unmittelbar dichterische Leben, aber wohl tragen seine Menschen des Gedankens Spuren auf der Stirn und

lieben es, wie der Dichter selbst, ihren inneren Prozessen nachzugehen, ihrer bewußt zu werden, ohne daß dadurch freilich der elementare Untergrund ihres Wesens, die Gewalt ihrer Leidenschaft berührt würde. Ganz gewiß, Hebbel ist auch der Dichter der Denkart, der Lebensanschauungen, wie Otto Ludwig einmal gesagt hat, aber nur weil er wußte, daß das Individuum ein Produkt nicht bloß der Natur, sondern auch seiner Zeit ist, weil er, so sorgfältig er immer auch das geschichtliche Milieu behandelte, doch moderne Menschen darstellte, kurz, die Tragödie seiner Zeit schrieb. Diese Bezeichnung verdienen alle seine Hauptwerke von der „Judith“ bis auf die „Nibelungen“, wir spüren's immer wieder, daß sie alle vollendete dramatische Organismen sind, die die innere Notwendigkeit geschaffen und nicht eine erworbene Theaterkunst, und darum ergreifen sie. Man hat in früherer Zeit behauptet, daß das geschlechtliche Thema, das Verhältnis von Weib und Mann, im Mittelpunkt der poetischen Welt Hebbels stehe, und in der Tat enthält fast jedes seiner Dramen eine Frauengestalt, in deren Natur und Schicksal es mitwurzelt. So ist Judith das handelnde Weib, das ihre Tat über die Grenzen des Weiblichen hinwegreißt, Genoveva die erlösende Heilige, Maria Magdalene (Klara) das gefallene Weib, das aus der Welt gedrängt wird, Julia die Gefallene, die ihr Schicksal auf sich nimmt, in Mariamne sehen wir die Verkörperung weiblichen Stolzes, in der Agnes Bernauer die Schönheit von der tragischen Seite, Rhodope ist die Vertreterin der Sitte, Brunhild die vom Schicksal verratene gewaltige Natur, Kriemhild das zertretene jungfräuliche Weib, das dann als Rächerin alles Menschliche in sich erstickt. Aber Hebbel war kein Frauendichter wie Grillparzer, ebenbürtig stehen bei ihm die Männer neben den Frauen, und alle haben, wie es der männlichen Natur entspricht, etwas, was weit über den beiden Geschlechtern gemeinschaftlichen Kreis hinausweist; außer dem Konflikt zwischen Mann und Weib spielen in jedem Werke Hebbels noch große historische oder soziale Probleme mit. So ist Holofernes der sich selbst Vergötternde, der Übermensch, wie man jetzt sagt, und wir sehen in der „Judith“ den Zusammenstoß des Heidentums und des Judentums; Golo bedeutet auch die Selbstvernichtung der Leidenschaft, und das Drama, in dem er auftritt, ist zugleich die grandiose Darstellung mittelalterlicher Gebundenheit; in der „Maria Magdalene“ ist der Meister Anton als Vertreter der starren und maßlosen norddeutsch-protestantischen Zurechnung genau so wichtig wie seine Tochter, und in dem Ganzen haben wir die Tragödie der Kleinstadt; der Graf in der „Julia“ ist vielleicht die erste Verkörperung des modernen Dekadenz-Charakters, und das Stück selbst wird von der Idee der Buße bestimmt; „Herodes und Mariamne“ enthält auch die Tragödie des genialen Emporkömmlings, der seiner

Stellung all sein menschliches Glück opfern muß, enthält weiter eine Darstellung der tiefen Idee, daß kein Mensch mit des andern Leben frei schalten und walten darf, und ist endlich ein farbenvolles Gemälde der Dekadenz des Altertums; in der „Agnès Bernauer“ stellt Herzog Ernsts schlicht-kraftvolle Natur dem Recht der Leidenschaft die Macht der Staatsidee gegenüber und, wie in der „Genoveva“ das mystische, gewinnt hier das ritterlich-bürgerlich-völkertümliche Mittelalter Leben; „Gyges und sein Ring“ besitzt in König Kandaulus, dem Manne, der, eine adlige Natur, aber kein Genie, der Welt den Fortschritt bringen möchte, aber darüber zugrunde geht, die fesselndste Gestalt und mit ihr das geschichtliche Problem; in den „Nibelungen“ endlich überragt Hagens düstere Gestalt unzweifelhaft die beiden Weiber, und die Tragödie Siegfrieds, die Tragödie der reinen, arglosen Mannesnatur, im ersten Teil steht ebenbürtig neben der Rachetragödie des zweiten, das Ganze aber stellt, wie bereits öfter hervorgehoben worden ist, den Übergang vom Mythischen zum Menschlichen, von der Natur zur Kultur, von der Sage zur Geschichte, vom Heidentum zum Christentum, vom Blut zum Geist, zuletzt darf man vielleicht sagen, das germanische Urwesen dar, in wahrhaft großartiger Weise, wie kein anderes deutsches Werk. Nie hat man Hebbel größeres Unrecht getan, als wenn man ihn auf gewisse Lieblingsprobleme festlegen wollte und in ihm überhaupt nur den Problemdramatiker sah; sicherlich haben alle seine Dramen große Probleme, aber mit scharfgeprägten Formeln erschöpft man diese nicht, eben da sie aus dem Leben erwachsen, nicht in dieses hineingetragen sind und daher ein verschiedenes Gesicht zeigen können, wie das Leben selbst. Jedes Hebbelsche Drama ist eine Welt für sich, senkt seine Wurzeln in die Regionen des Unbewußten hinein, hat aber die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit des Lebens, endlich auch, als *typisches* Weltbild, jene Rundung und innere Abgeschlossenheit, die die Betrachtung von allen Seiten gestattet. Im schärfsten Gegensatz zu den Leuten, die „eine weite Kluft zwischen den Absichten, die Hebbel verwirklicht zu haben glaubte, und dem tatsächlichen Eindruck, den seine Stücke auf den unbefangenen Leser hervorbringen“, entdeckt zu haben vermeinen, möchte ich behaupten, daß in Hebbels Dramen, wie in allen großen Dichterwerken, unendlich viel mehr liegt, als irgendeine Einzelbetrachtung ins Licht stellen kann, daß jede kommende Zeit in ihnen Neues erkennen wird.

Im übrigen kann man heute für Hebbels Werke nichts mehr als unbefangene Leser wünschen, und sie finden sich auch endlich, Gott sei Dank! Weder bei seinen Lebzeiten noch in dem Menschenalter nach seinem Tode hat sie der Dichter gehabt; wohl begrüßte ihn bei seinem Auftreten glühender Enthusias-

mus, wohl besaß er immer einzelne Freunde und Bewunderer, aber noch mehr Feinde; alle literarischen Richtungen seiner Zeit, das Junge Deutschland, die poetischen Realisten der fünfziger Jahre, die Münchener bekämpften ihn, und getreulich schrieb ein Literaturhistoriker dem andern die Phrasen von dem „Kraftdramatiker“ nach, bei denen sich dann das große Publikum, ohne je nachzuprüfen, beruhigte. Erst die Generation, der ich angehöre, gewann ein anderes Verhältnis zu dem Dichter und trat, seine Bedeutung für ihr eigenes Streben erkennend, für ihn ein – das junge Geschlecht wächst nun schon mit ihm auf und sieht in Kleist, Hebbel und Otto Ludwig die drei Großen, die aus der Welt der Klassik in eine neue, aufgehende Welt führen. Nicht voll ersetzt ihm Hebbel Schiller, aber es weiß, was der Sohn des neunzehnten vor dem des achtzehnten Jahrhunderts voraus hat: die echtere Tragik, die tiefere Charakteristik, das genauere Milieu und selbstverständlich die wahrhaft modernen Ideen, die wirklich moderne Weltanschauung. Und das alles tritt in einem neuen und selbständigen Stil zutage, einem Stil, der zwar im allgemeinen als realistisch zu bezeichnen ist, aber dabei der Größe nicht entbehrt. Ebenso wenig auch der Schönheit, wenn er auch diese nur da bringt, wo sie in der Welt ist, wo sie dem Boden, auf dem das Dichterwerk ruht, naturgemäß entwächst. Schön ist der Abschied in der „Genoveva“, schön die Todessehnsucht der Klara in der „Maria Magdalene“, schön die ganze Folge der Szenen, in denen Agnes Bernauer und Rhodope auftreten, und selbst in den „Nibelungen“ fehlen die duftenden Blumen nicht. Aber freilich war das Erhabene dem dramatischen Geiste Hebbels näher verwandt, keines seiner Dramen, in dem es nicht, das Herz erschütternd, den Menschen auf den höchsten Gipfel und an den tiefsten Abgrund führte, nicht bloß Furcht und Mitleid, sondern auch jenen gewaltigen Schicksalstrotz, jene freudig-stolze Ruhe erweckend, die die Besten der Menschheit bei aller wahren Demut immer ausgezeichnet hat. Mag uns die Raserei der Judith und Golos noch das Herz zerreißen, schon Klara auf ihrem Todesgange versetzt uns in jene innerlich gefestete Stimmung, wo der größte Schmerz als notwendig empfunden wird; auf dem Ballfeste der Mariamne packt uns wohl Grauen, aber wir hören dann ihre Stimme wie von jenseits des Grabes tönen, und auch hinter uns liegt aller Schmerz und alle Lust der Welt; in der „Agnes Bernauer“ und im „Gyges“ wirkt die tiefgesättigte Wehmut geradezu wie harmonische Schönheit, und die Domszene der „Nibelungen“ wie der Schlußakt des Dramas zeigen uns eine Höhe der Leidenschaft und dann ihr Ertrinken in Schmerz und Blut, daß wir uns an die Grenzen der Menschheit gerückt fühlen und nichts mehr erleben zu können glauben. Das ist die Wirkung der Hebbelschen Tragödie auf Unbefangene, eine Wirkung, der sich nie-

mand entziehen kann, aber viele entziehen möchten, alle die, für welche die echte Tragödie überhaupt nicht geboren ist. Sie ist mir im Grunde auch echt germanisch, und ich habe schon einmal die, die die Hebbelsche Welt voll erfassen wollen, auf die nordischen Sagas verwiesen: da findet man die wahren Verwandten der Dithmarschen, die unter ganz ähnlichen Verhältnissen wie die isländischen Bauern lebten, da findet man Männer und Weiber der stolzen und wilden Art, die zuletzt auch in dem Dichter Friedrich Hebbel war, da findet man das germanische Grundwesen, aus dem die schweren Probleme und Konflikte erwachsen, die die Werke dieses Dichters erfüllen. Ich leugne gar nicht, es ist etwas Unheimliches dabei; Hebbels Gegner empfanden das ganz richtig, verzerrten aber das Gewaltige, das sie nicht faßten, in kleinlicher Weise und machten sich mit ihrem Tadel des Mangels an Sinn für das Schöne und an klassischer Bildung nur lächerlich. Damit will ich nun aber Hebbel nicht etwa bloß auf das Unheimliche in der germanischen Rasse festlegen – er und seine Dichtung verkörpern sie wie im Bösen so auch im Guten. Es hat geradezu etwas Rührendes, wie Hebbel von Jugend auf ringt, das hohe germanische Frauenideal – auch seine Judith und seine Mariamne sind zuletzt deutsch – zu verkörpern, wie er trotz aller Irrungen und Wirrungen seines Lebens daran festhält. Auch da bricht die Rasse durch, Rasse, die sich nie untreu werden kann. Nicht immer trägt Hebbel die schwere Rüstung des Tragikers, wenn auch selbst seine kleinen Erzählungen meist einen grauenhaft-düsteren Charakter tragen, er hatte früh erkannt, daß die Komödie zwar die mit der Vereinzelnung des Seins gesetzte „Schuld“ nicht aus der Welt schaffen, aber sich doch starken und freien Geistes über sie erheben könne, und so träumte er davon, auch als Komödiendichter seinem Volke etwas zu werden, ihm die Bahn von dem banalen Lustspiel zur höchsten dramatischen Form zu zeigen. Doch war er dazu nicht berufen, er war, möchte man sagen, nicht Epiker genug dazu, die Freude an der Fülle der Erscheinungen, die fortreißende Laune, der mit dem Zwiespalt der Dinge versöhnende Humor gingen ihm ab, und so sind seine beiden Lustspiele, „Der Diamant“ und „Der Rubin“, trotz ihrer tiefen Idee und mancher gelungenen Einzelheiten, eben doch Experimente geblieben. Nur einmal wich der tragische Bann fast völlig von ihm, als er sein episches Gedicht „Mutter und Kind“ schrieb, da vermochte er, rein die Zustände zu schauen, und kam der Natur und dem Schlichtmenschlichen näher als je zuvor. Hier ward er auch beinahe Heimatdichter. Dieses Gedicht und die schönste Lyrik bilden die lieblichen Talgründe inmitten der wilden Berglandschaft Hebbelscher Dramatik und könnten auch denen, die schwer sehen, beweisen, daß der Dichter wie nur einer aufs Volle und Ganze angelegt war.

Seit dem Erscheinen der „Tagebücher“ Hebbels, die seine ganze innere Entwicklung von den grauen Tagen seines ersten Hamburger Aufenthalts bis in das spätere Mannesalter, in dem er seinem Volke entrissen ward, mit unerbittlicher Wahrheitsliebe darstellen und das Bild eines Dichterlebens geben, in dem ein unbezwinglicher Wille und ein unbeirrbarer Lebensernst aus Armut und Dunkelheit an grausigen Abgründen vorbei zuletzt doch auf die Höhen der Menschheit führt, seit dem Erscheinen dieser Tagebücher hat es niemand mehr zu bestreiten gewagt, daß Hebbel eine der großen deutschen Persönlichkeiten des neunzehnten Jahrhunderts ist. Vielleicht steht keiner dem gewaltigen Niedersachsen Bismarck näher als dieser sein Stammesgenosse, jedenfalls sind sie in trotziger Willenskraft, elementarer Wucht des Temperaments und ihrer nationalen und konservativen Weltanschauung verwandt, und auch bei Hebbel gilt das über Bismarck gesagte Wort: „Wer nicht mit männlicher Gelassenheit, mit offenem Blicke für alles Menschliche die Wirklichkeit dieses Wesens anzuschauen vermag, wer sich ihren Härten nur schwächlich zu entziehen oder sie feindlich auszubeuten weiß, der kommt für ehrliche historische Erkenntnis überhaupt nicht in Betracht.“ Aber Hebbel ist trotz der Vielseitigkeit seiner geistigen Interessen und der gewaltigen Tragweite vieler seiner Gedanken, auch trotz des Vorbildlichen seiner Persönlichkeit vor allem Künstler, Dichter, man kann bei ihm den Menschen, die Persönlichkeit nicht von diesem lösen, alles, was er dachte, verwächst bei ihm mit seiner Kunst, mehr, gibt im Bunde mit dem leidenschaftlichen Untergrund seines Wesens den Nährboden für diese, treibt sie mit empor. Naturkraft und zersetzende Reflexion hat man als die Grundpotenzen der Hebbelschen Dichternatur bezeichnet, aber das ist eine rein äußerliche Trennung, in Wirklichkeit „zersetzt“ die Hebbelsche Reflexion auch gar nicht, sie legt nur die Grundverhältnisse bloß, um dem zu Schaffenden das Gepräge der Notwendigkeit verleihen zu können. Schwerlich hat ein wirklicher Tragiker jemals viel anders geschaffen als Hebbel. So ist denn bei ihm auch wohl kaum, wie ich früher selbst glaubte, ein Bruch zwischen Kraft und Erkenntnis, es ist eher seine leidenschaftliche Natur, die ihm im Wege ist, die, wie schon gesagt, seine Gestalten zu stark mit seinem eigenen Blute tränkt und seinen Weltbildern eine allzu individuelle Färbung verleiht. Man darf vielleicht auch sagen, es ist sein Dithmarschentum, das Wesen eines, wenn auch reinrassigen, doch sehr kleinen, kulturell etwas isolierten Volksstammes, was ihn, wie es ihm seine Größe und Besonderheit gab, auch beschränkt. Daher ist sein Drama nicht zu der Höhe des antiken und des Shakespeareschen emporgewachsen, kein Welt drama geworden, eine selbständige Welt ist es aber doch, um so bewunderungswerter, als es *ein* Mann aus eigener Kraft, im Gegensatz

zu seinem Volke und zu seiner Zeit schuf. Aber wir hoffen, daß dieser Mann nicht allein bleibt; er und kein anderer hat den Grund gelegt zum modernen Drama, zur modernen Tragödie, die in der Tat über die Shakespeares hinausgeht, eine neue Art auf dem Boden einer neuen Weltanschauung ist, und er hat es mit lebenskräftigen Werken getan, die, in der Gesamtheit gesehen, doch wohl die bedeutendste Leistung deutscher Dramatik im Geiste, nicht auf den Wegen Shakespeares sind, soweit sie an volkstümlicher Wirkungskraft vielleicht auch hinter denen unseres deutschen Lieblingsdramatikers zurückstehen.

31. KAPITEL

OTTO LUDWIG

Otto Ludwig ist der große Einsame unter den neueren deutschen Dichtern. Während sein ihm sonst in mancher Beziehung verwandter Zeitgenosse Hebbel „Menschen verzehrte“, floh Ludwig die Welt und suchte die Stille der Natur, während jener allen Ideen der Zeit Zugang zu sich verstattete, die eigene Geisteskraft an ihnen versuchte, sie vertiefte und das Ewige aus ihnen herauslöste, fand Ludwig sein Ideal in den einfachen Verhältnissen einfacher Menschen, in die er sich liebevoll versenkte, und die er mit der vollen Hingabe seiner realistischen Beobachtungs- und Darstellungskraft zu poetischem Leben erweckte. Und doch ist Hebbel der Sohn des eigentlichen Volkes, nicht Ludwig, dessen Eltern beide angesehenen Honoratiorenfamilien entstammten! Aber hier spielt der Gegensatz des harten, kampfrendigen nordischen Dithmarschentums und des mitteldeutschen gemütlich-volkstümlichen, naiv-genußfreudigen Thüringertums mit, persönliche Anlage und Entwicklung taten dann ein übriges. Otto Ludwig ist doch wohl im Grunde ein epischer Geist, kein eigentlich dramatischer, trotz einer Reihe dramatischer Talente; wohl konnte er Charaktere und Leidenschaften darstellen, aber die Charaktere veränderten sich ihm leicht unter dem Einfluß der Situationen, die ihm seine gewaltige Phantasie in reicher Fülle zuführte, ja, sie verloren wohl gar, nicht in dem Maße auch Produkte des Temperaments und des Willens, wie die Gestalten Hebbels, ihr Grundwesen; die Leidenschaft, für Ludwig das Wesentliche des Dramas, wurde gelegentlich allein herrschend und geriet in Widerspruch zu den Grundverhältnissen menschlicher Natur und menschlichen Geschicks, störte das Weltbild, das schon sowieso durch ein fast zu reiches Detail belastet war. Ludwig fehlte der metaphysische Tiefblick des Dramatikers, ein so guter Psychologe er war, es fehlte ihm auch die dialektische Begabung, die die gegenein-

ander wirkenden Kräfte und Ideen scharf erfaßt und dramatisch in Wirksamkeit setzt; groß ist er in seinen Dramen nur im einzelnen, überhaupt mehr Natur als Persönlichkeit. Und dieser seiner Anlage entsprach seine Entwicklung, bei der allerdings eine sein ganzes Leben durchziehende Krankheit als zurückhaltendes, später sogar zerstörendes Moment in Betracht zu ziehen ist: Zweimal in früher Jugend verpaßte er die Möglichkeit regelrechten Studiums, die Hebbel als Erlösung betrachtet haben würde; lange Jahre war er sich unklar, ob er zum Musiker oder zum Dichter berufen sei; aus der (damals noch so bescheidenen) Großstadt Leipzig flüchtete er, als Sechszwanzigjähriger, in die Stille seines Heimatortes Eisfeld, in die Einsamkeit seines Berggartens zurück, und auch später noch sehen wir ihn jedesmal, wenn sich die Verhältnisse verheißungsvoll für ihn gestalten, die Stadt verlassen, um in irgendeiner abgelegenen Gegend seinen Träumen und Entwürfen nachzuhängen, bis er endlich trotz seiner Familie und seiner Freunde als Einsiedler in einem Dresdener Gartenhause lebt und stirbt. Fast nirgends in seinem Leben kräftige Willensbetätigung, aber äußerlich allerdings immer epische Ruhe. So ist auch sein Dichten, eben durch diese äußere Ruhe unterstützt, wesentlich unablässiges Experimentieren: aus einem Romantiker wird er ein Realist und sucht wieder den Realismus zu überwinden, dieselben Stoffe, namentlich die dramatischen, werden unzählige Male behandelt, erst sehr spät wird er dichterisch-selbständig, und in dem Maße wie Hebbel wird er es nie, bei allem Feuer, aller Kraft der Produktion gelingt ihm kaum ein erster Wurf. Schon sechszwanzigjährig, tritt Ludwig mit seinem ersten Werke hervor, nur wenige andere folgen, dann, nach keinem vollen Jahrzehnt, verliert er sich völlig in sein Shakespeare-Studium, neben dem nur noch Entwürfe und Fragmente möglich sind, und das auch nicht einmal selbst zum Abschluß gelangt. Gewiß, die Krankheit des Dichters ist nicht zu übersehen, sie beeinflußt nicht bloß sein Schaffen, sie ist vielleicht mit seinem dichterischen Wesen und seiner Persönlichkeit verwurzelt, aber doch, auch ohne sie wäre Ludwig schwerlich der große Dramatiker geworden, der er werden wollte, er hatte, könnte man sagen, in seiner Natur zu viel Liebe zu den Dingen, bis zu den kleinsten herab, zu viel freudiges Behagen, zu wenig Leidenschaft, fortreißendes Temperament, starken Willen, auch zu wenig philosophisches Bedürfnis. Und will man die Krankheit in seinem Schaffen suchen, so ist sie vielleicht darin zu finden, daß es ihn überhaupt zum Drama trieb, nicht oder nicht bloß in dem Mißlungenen seiner Dramen.

Otto Ludwig, der Einsame! Aber es ist nicht die gräßliche, vom Schicksal aufgezwungene, ungewollte Einsamkeit, die Hebbel während seines Lebens wie-

derholt kennengelernt hat, die Einsamkeit Ludwigs ist vom Dichter gewollt, ja, von seiner Natur gefordert, ist sein Glück. Da zieht sich der Ludwigsche Berggarten mit seinem stattlichen Gartenhause und reichen Busch- und Baumgruppen von der Höhe hernieder, zu seinen Füßen liegt die alte Stadt Eisfeld mit Schloß und Turm im grünen Wiesental der Werra, ringsum Waldungen, ferne der Bergzug des Thüringer Waldes und die Kuppen der Rhön – das ist Ludwigs Jugendparadies, hier verbringt er, lesend, träumend, musizierend, dichtend, die schönsten Jahre des menschlichen Lebens, vor Not, wenn auch nicht ganz vor der Sorge geschützt – und er ist nicht immer einsam, er hat Freunde, er kann in das Volksleben der Kleinstadt, der thüringischen Heimat, das er liebt, nach Gefallen hinabsteigen. Dann finden wir ihn in der Buschmühle des lieblichen Triebischtals bei Meißen wieder, in der nämlichen innigen Gemeinschaft mit der Natur und hier und da auch mit dem Volke, und hier läuft ihm sein späteres Lebensglück wirklich über den Weg, und er hält es an: Seine künftige Frau. Gibt das nicht Idyll auf Idyll – wo fände sich in Hebbels Leben ähnliches? Freilich, dann kommt die Sorge näher und näher, aber doch führt der Dichter das gewohnte Dasein fort, in den Weinbergen von Loschwitz, den schönen Gärten der Vorstädte Dresdens – das Leben eines mitten in den Kämpfen der Zeit stehenden Dramatikers oder gar eines modernen Tragikers ist es unzweifelhaft nicht. Aber wohl das eines Epikers, der die Fülle der Bilder sammelt! Ludwigs Lyrik will im ganzen nicht viel besagen, ob er auch ein bestimmtes Talent für die volkstümliche Romanze hat, in den „Buschliedern“ einen fesselnden erotischen Zyklus gibt und 1848 auch einige wertvolle vaterländische Gedichte schafft. Hier möge „Das Lied“ von 1840 stehen, das für den Dichter sehr bezeichnend ist:

Die Sprach' ist ein Markt;
Liegt alles zuhauf!
Drauf wimmelt's und drängt
Zum Tausche, zum Kauf.

Bald hat das Aug'
Sich satt gesehn,
Dann ist's um den Glanz,
Um den Reiz geschehn;

Er läßt dem Markt
Den bunten Kauf
Und sucht in der Au
Die Veilchen auf.

Es spinnt sich der Tand
Von selber fort.
Die reichste Kunst
Such' im ärmsten Wort.

Das Auge verlockt
Der Flitterputz;
Sieht außen wie Gold,
Ist innen nichts nutz.

Der wilde Strom
Verzerrt das Bild,
Doch treulich gibt's
Das Bächlein mild.

Der Stern so gern
 In stiller Flut,
 Im stillen Sinn
 Der Gott gern ruht.

Das schönste Herz
 Ist sich selbst nicht bewußt;
 Der heiligste Schmerz
 In der stillsten Brust.

Das könnte ja noch von einem echten Romantiker sein, aber die Sehnsucht nach schlichter Lebenswahrheit ist doch darin und alle größeren Arbeiten Ludwigs haben denn auch den modern-realistischen Zug. Schon seine epischen Frühwerke beweisen sein nahes Verhältnis zur Natur und zum Volke, das er sein Leben lang nicht verlor, und das doch wohl das Beste seiner Poesie ist. In der Räuberromantik seiner ganz unter dem Einflusse Tiecks stehenden ersten Erzählung „Die Emanzipation der Domestiken“ packt das Bild der gefährlichen Abwanderung des Helden und erfreut das Bestreben, jeden Angehörigen der unteren Volksklassen in seinem Milieu reden zu lassen. In der E. T. A. Hoffmann nachgeahmten „Wahrhaftigen Geschichte von den drei Wünschen“ sind doch die Szenen aus dem Leipziger Kleinleben die besten, so gewiß auch der Reichtum der Phantasie und die gelungene Satire ihre Wirkung nicht verfehlen. Dann in der „Maria“ wird, obwohl Goethe und Tieck noch nachwirken, Ludwig schon ganz er selbst, ein wundervoll geschautes und wiedergegebenes Naturbild folgt dem anderen, dabei ist die einheitliche Gesamtstimmung erreicht, die starke und schlichte Natur der Heldin aufs innigste mit ihr verbunden – nur leise erst kündigt sich die Neigung des Dichters zur psychologischen Überfeinerung an. Der derbe Realismus, der Ludwig ebensowohl lag wie die zarte Stimmungspoesie, wird zuerst in dem im ganzen mißlungenen „Märchen vom toten Kinde“ herrschend und erfüllt dann das Fragment „Aus einem alten Schulmeisterleben“ mit seiner Schilderung einer sächsischen Bauernhochzeit. Ludwigs erzählerische Hauptwerke endlich bringen die Vereinigung beider Elemente, wahrhafte Poesie auf festem Lebensboden, hier von echtem Humor durchflutet, dort zu ergreifender Tragik sich steigernd, Thüringer Natur und Thüringer Volk in großen Kunstwerken darstellend, wie sie kaum ein anderer deutscher Stamm hervorgebracht.

Zu seiner Zeit und ihren literarischen Richtungen steht Ludwig während seiner Entwicklung im Gegensatz, er bekämpft das Junge Deutschland und die politische Dichtung, alle seine früheren Erzählungen haben satirische Spitzen und aus ihnen herausfallende Zeitreflexionen, aber an die Aufnahme der in der Zeit liegenden Probleme zu wahrhaft dichterischer Herausarbeitung, wie Hebbel, denkt er nicht, im Grunde ist er doch ein zeitloser Dichter, in seiner epischen wie in seiner dramatischen Produktion. Diese beginnt mit dem in das Nürnberger Leben des sechzehnten Jahrhunderts hinein erfundenen Lustspiel

„Hanns Frei“ – einer mit vollem Behagen am Zuständlichen und dem Gehaben der Menschen ausgeführten, durchaus gelungenen Jugendarbeit, die bei der Armut des deutschen Lustspiels sicherlich Bühnenansprüche stellen darf; dramatisch besagt sie jedoch nicht allzuviel und hätte so gut vor hundert Jahren geschrieben werden können, wie sie es auch noch nach hundert Jahren könnte. Von einem geplanten „Friedrich II. von Preußen“ wurde nur das Vorspiel „Die Torgauer Heide“ fertig, das 1844 in Laubes „Zeitung für die elegante Welt“ gedruckt und neuerdings öfter aufgeführt wurde – es ist das ganz realistische Seitenstück zu „Wallensteins Lager“. – Auch in der „Pfarrose“ Ludwigs ist kaum ein Hauch der Zeit, sie wäre vielleicht schon einem größeren Iffland, unter dessen Einfluß sie steht, gelungen, sie zeugt mit ihren starken rein theatralischen Effekten eher gegen als für den echten Dramatiker Ludwig, aber die mehr epischen Elemente des Dramas, Natur- und Milieustimmung, die Art, wie sich die Charaktere, vor allem die dem Volke näherstehenden, geben, kurz, alles Detail ist vorzüglich und würde im Drama denselben großen Fortschritt, den Hebbels „Maria Magdalene“ ein Jahr früher gemacht hatte, bedeuten – wenn es eben zu einem echten Drama käme. Scheinbar sind dann „Die Rechte des Herzens“ mit ihrer Polenromantik ein Drama aus der Zeit, aber nur ganz scheinbar: Im Grunde haben wir hier „Romeo und Julia“ ins Moderne übersetzt, leider in mißlungener Übersetzung – die romantische Tragödie ist zum romantischen Schauerstück geworden. Mit dem „Fräulein von Scuderi“ vollendete Ludwig sein erstes historisches Stück, aber es gelingt ihm nicht, den historischen Mächten ein wirkliches Drama abzugewinnen, er schafft nur einen ungeheuerlichen Charakter, ein psychologisches Monstrum, wie es sich unter den ihrer Absonderlichkeit wegen so heftig angegriffenen Hebbelschen Gestalten sicher nicht findet, aber er beweist damit trotzdem zum erstenmal die Größe seiner Gestaltungskraft. Und nun gelangt er auf die Höhe: Der „Erbförster“, die „Maccabäer“ entstehen, ersterer in der Richtung der „Maria Magdalene“, letztere in der der „Judith“ und von „Herodes und Mariamne“, wohl auch beeinflusst von Hebbel, aber doch aus selbständiger Entwicklung hervorgewachsen. Daß es vollendete dramatische Organismen, daß es wahrhafte Tragödien sind, haben auch die glühendsten Bewunderer Ludwigs nicht zu behaupten gewagt, aber niemand wird bestreiten dürfen, daß es großartige Dichtungen sind, die in der deutschen Literatur nicht allzuvielen ihresgleichen haben. Am ersten käme man Ludwigs Dramen vielleicht mit dem modernen Begriffe des Milieudramas bei, obwohl sie im einzelnen viel stärkere dramatische Wirkungen haben als die modernen Erzeugnisse dieser Gattung, obgleich ihr Detail im ganzen viel poetischer ist. Aber ihre Stärke ist vor allem

das Milieu, das man freilich nicht in dem gewöhnlichen beschränkten Sinne der bloßen Umgebung und nächsten Atmosphäre, das man als das Resultat der Verbindung von Natur und Volkstum fassen muß. Da haben wir im „Erbförster“ die konzentrierte Thüringer Waldluft, ja die unheimliche Größe und wieder die Lieblichkeit des deutschen Waldes, in dem Helden aber den fast kulturlosen Waldmenschen, der ganz Temperament und Eigenwille ist. Mag immer der Zufall und nicht die Notwendigkeit das Bestimmende in dieser „Tragödie der Irrungen“ sein, Leben ist doch darin, vollgeschautes, mächtig packendes Leben. Aber freilich, ein dramatisches Problem hat der „Erbförster“ nicht, mit den Kämpfen der Menschheit oder gar mit den modernen Ideen hängt er nicht zusammen, er ist, was auch Ludwig von dem Zusammenhang mit der Gewitteratmosphäre des Jahres 1848 geredet hat, völlig zeitlos. So sicher nun auch das Drama kein Opfer an die Zeit sein soll, es gebraucht einen bestimmten Weltanschauungshintergrund, es wird ein Weltbild erst dadurch, daß es auch in bestimmtem Sinne ein Zeitbild ist – das Drama der Griechen, Shakespeare, die Spanier, die Franzosen, alle tun sie das dar. Hier steckt der große Irrtum Ludwigs, der ihn dann widerstandslos Shakespeare auslieferte, und hier liegt auch der Hauptbeweis für seine vorwiegend epische Anlage – die epische Dichtung gibt, könnte man sagen, eher ein Lebensbild als ein Weltbild, und das Leben bleibt sich bis zu einem gewissen Grade gleich, so sehr sich auch Welt und Weltanschauung verändern; sie kann sich im ganzen an die Natur halten, während das Drama auch die ganze jedesmalige Kultur mit übernehmen muß, ist es doch auch in viel höherem Sinne ein Kulturprodukt. – Ähnlich wie mit dem „Erbförster“, dem bürgerlichen Trauerspiel Ludwigs, verhält es sich mit den „Makkabäern“, seiner großen historischen Tragödie. Auch hier kein eigentlich dramatisches Problem; denn daß eine Mutter ihre Schwiegertochter haßt und den glänzenden Schwächling unter ihren Söhnen dem Helden unter ihnen vorzieht, ist doch wohl kaum ein solches, und der Kampf zwischen Heidentum und Judentum, der ja allerdings das Drama ausfüllt, wird doch nicht recht zum Kampf zweier in starken Charakteren verkörperten welthistorischen Prinzipien. Wunderbar ist aber wieder das Milieu des Judentums gegeben, man sieht dem orientalischen Volke im Guten und Bösen bis ins tiefste Herz, man hat auch den vollen und reichen Eindruck orientalischer Natur. Die leidenschaftliche Makkabäerin wächst, wie der Erbförster, das eigentliche Drama zerstörend, zu unheimlicher Größe empor, und wie zu dem Thüringer Waldmenschen die liebliche Maria, haben wir hier in dem schlicht-heroischen Juda eine wirksame Kontrastfigur – mehr jedoch auch nicht, den dramatischen Kampf zweier Charaktere, in dem Hebbel so groß ist, finden wir

bei Ludwig eben nicht. – Gewiß, der Kampf kann auch in die Brust des Helden hineinverlegt, ein Kampf mit der eigenen Leidenschaft sein, und Juda ist wohl ein Überwinder – aber zu einem Drama wird dieser innere Kampf bei Ludwig nicht gestaltet, der epische Geist siegt zuletzt. doch So hat man denn bezeichnenderweise Ludwigs „Makkabäer“ neuerdings als einen Vorläufer des angeblich kommenden Volksdramas bezeichnet, eines Dramas, das das Volk selbst zum Helden hat – ach, dies Drama wird wohl nie kommen und, wenn es kommt, schwerlich ein wirkliches Drama sein. Im übrigen bedeuten die „Makkabäer“ für Ludwigs Entwicklung den Übergang von Schiller zu Shakespeare: es sind unzweifelhaft die Vorzüge beider bis zu einem gewissen Grade in dem Werke vereinigt und, rein dichterisch gesehen, bedeutet es eine Höhe der neueren Poesie, die nur noch Heibel in seinen Meisterwerken erreicht hat. – Nach den „Makkabäern“ hat Ludwig auf dramatischem Gebiete nur noch Fragmente geschaffen – die Ausgabe der Werke Ludwigs von Adolf Stern und Erich Schmidt bringt außer der „Torgauer Heide“ noch „Der Jakobsstab“ (Jud Süß-Stoff), „König Alfred“, „Der Engel von Augsburg“ (1856), „Agnes Bernauerin“ (1859), „Genoveva“, „Marino Falieri“, „Die Freunde von Imola“, „Die Kaufmannstochter von Messina“, „Tiberius Gracchus“ – mit einzelnen schönen und großen Szenen, doch meist von Shakespeare zu stark abhängig. Ludwig glaubte ja, von Shakespeare die Kunst, ein vollendetes Drama zu schaffen, lernen zu können und opferte sich, unermüdlich seine Studienhefte füllend, selbst, als er am eigenen Schaffen verzweifeln mußte, wie er glaubte, für seine Nachfolger im deutschen Drama. Ja, sie können von Shakespeare und Otto Ludwigs Studien gewiß Nutzen ziehen, aber ein Shakespearesches Drama wird nie mehr kommen. Wenn man den einen Satz in Ludwigs Studien über Shakespeares Helden liest: „Sie unternehmen ein Wagnis, zu dessen Durchführung ihre Natur nicht geeignet, ja, die der entgegengesetzt ist, der das Wagnis gelingen könnte. Daraus folgt das tragische Leiden“ – wenn man diesen einen (übrigens bei Ludwig selbst nicht unwidersprochen bleibenden) Satz liest, so begreift man, daß, wie Heibel sagt, „durchaus über Shakespeare hinausgegangen werden muß“. Unsere Weltanschauung ist eine andere geworden, wir glauben, daß der Mensch an dem, was er seiner Natur gemäß tut, zugrunde geht.

Glücklicherweise vermochte Ludwig nach den „Makkabäern“, ehe die Krankheit und das Shakespeare-Studium seine Kraft zerstörten, noch zwei oder richtiger drei Erzählungen zu vollenden, „Die Heiterethei“ und ihr Widerspiel „Vom Regen in die Traufe“ und „Zwischen Himmel und Erde“, und auf ihnen beruht, wenn nicht sein Ruhm, doch die stärkste Wirkung, die er geübt hat.

Auch diese Werke sind nur Lebens-, nicht Welt- und Zeitbilder – man sieht wohl, daß sie in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts spielen, doch „dringt kein Ton der aufgeregten Zeit“ in sie hinein, der Horizont ist eng und streng begrenzt, Natur und Volkstum sind alles. Aber wie kommen sie auch zur Erscheinung, mit welcher eindringender Beobachtungsgabe hat Ludwig geschaut, mit welcher Liebe dargestellt! Alles, was der Dichter aus der Thüringer Heimat mit fortgenommen und jahrzehntelang treu im Herzen bewahrt hatte, ist hier zu vollem Leben erwacht. Es war sicher gut, daß er, den Dingen nicht mehr zu nahe, gestaltete, nun wurde fast jeder einzelne Zug bei aller Feinheit und Besonderheit typisch, nun erhob sich das Ganze zu wahrhafter Poesie. Die beiden Werke, „Heiterethei“ und „Zwischen Himmel und Erde“, sind Seiten- und Gegenstücke, beide zusammen, die heitere, mehr dörfliche „Heiterethei“ und das düstere, mehr städtische „Himmel und Erde“, umschreiben den ganzen Umkreis Thüringer Lebens – gleich sind sie sich in der innigen Verbindung der Menschen mit der Natur, in dem Reichtum der geschauten Situation, in der Liebe zum Kleinen, nicht zum wenigsten aber auch in der vollendeten Charakteristik und psychologischen Feinheit, die freilich, beinahe der einzige Fehler dieser Werke, fast bis zur Krankhaftigkeit gesteigert ist. Dennoch siegt in der „Heiterethei“ mit ihrem breiten epischen Flusse der goldene, echte, an den Menschen haftende, nicht künstlich hineingetragene Humor, dennoch vermag die tragische Gewalt der fast dramatisch gebauten, nur durch einige von Dickens übernommene Manieren entstellten ersten Erzählung über gewisse Absonderlichkeiten, die den Menschen – nicht gerade im Widerspruch zur Lebenswahrheit – verliehen sind, hinwegzureißen; die beiden Werke – das kleine dritte „Vom Regen in die Traufe“ ist das Musterbild einer Humoreske im höchsten Sinne – sind in der Tat große Kunstwerke, die wir in ihrer Art nur einmal haben in unserer Literatur. Sie stellen Ludwig in die vordere Reihe unserer großen Stammesdichter, nur der einzige Jeremias Gotthelf dürfte ihn an Kraft, Unmittelbarkeit und Vielseitigkeit übertreffen, aber auf seine Kunsthöhe gelangte er nicht.

Doch ist Ludwig, wenn auch nicht in dem Grade wie Hebbel, allgemein-deutscher Poet, nicht bloß Stammesdichter, er gehört trotz seines Einsamkeitsbedürfnisses zu denen, die auf der großen Straße weiterschreiten, nicht auf den Nebenwegen. Hat er auch kein vollkommenes Drama zustande gebracht, viel weniger noch das Drama unserer Zeit geschrieben, einen Fortschritt in der Geschichte des deutschen Dramas bezeichnet er doch: Er hat, wie Hebbel das realistisch-psychologische, das realistisch-pragmatische Detail in dieses eingeführt, er hat wenigstens versucht, an die Stelle der dramatischen Maschinerie

die aus Natur und Leben geborene dramatische Form zu setzen, er hat endlich die Dorfgeschichte wahrhaft zum Kunstwerk erhöht. Mit dem letzteren trug ihn seine Zeit, sobald sie die Zeit des poetischen Realismus geworden war, Einsamkeit und die liebenswürdige Wärme seiner Natur wie seiner Dichtung schützten ihn vor den harten Kämpfen, die Hebbel bestehen mußte, ja, sie – und leider auch eine gewisse Berechnung – machten aus Hebbels Feinden seine Freunde, obwohl doch manche Seiten seiner Begabung an die Hebbels erinnern und in den Kunstanschauungen der beiden Männer eine sehr weitgehende Übereinstimmung herrscht. Sie können recht wohl nebeneinander bestehen – hat Hebbel den Platz als Dramatiker, den Ludwig, halb und halb, ohne daß er's wußte, ihm nach, erstrebte, so hat dieser den Genossen als Epiker unzweifelhaft übertroffen und wirkt wie er, wenn auch nicht so stark als Persönlichkeit, in die Gegenwart hinein. Allerdings, das Gefühl eines bestimmten Gescheitertseins werden wir bei diesem Dichter nicht los und darum auch nicht das der Wehmut.

Nöch einmal, eh ich gehe, laß das Haus,
 Wo meine Wiege stand, mich grüßen, dann
 Wie Kinder plaudern wir von schönen Tagen;
 So gleit' ich wie ein welkes Blatt vom Zweig,
 Das unter Schwestern eben noch geflüstert,
 Das niemand fallen sieht. Dorthin gewandt
 Steht ihr, und – dahin scheid' ich mit der Sonne,

sagt Tiberius Gracchus – es ist der alte Fragmentist Otto Ludwig

32. KAPITEL

GUSTAV FREYTAG

Es ist ziemlich viel Wasser den Berg heruntergeflossen, seitdem die Literaturgeschichte in der Person Julian Schmidts mit Gustav Freytag „verschwägert“ war und man in diesem Dichter den deutschen Normaldichter zu erblicken glaubte, nach dem alle anderen zu beurteilen oder gar zu verurteilen seien. Inzwischen hat Friedrich Hebbel, den Schmidt und seinesgleichen als „schwarzen Mann“ benutzten, die ihm gebührende erste Stelle unter den modernen Dichtern eingenommen, und statt Gustav Freytag steht Gottfried Keller bei allen, die über die moralisch-ästhetische Philisterei hinaus sind, als der erste der poetischen Realisten da, der wirkliche Poet statt des mit schätzenswerten dichterischen Talenten ausgestatteten Schriftstellers. Wir haben schon erlebt,

daß man den Verfasser der „Journalisten“ und von „Soll und Haben“ einfach zu den Toten werfen wollte: Går zu eng ist er mit der Weltanschauung des gemäßigten bürgerlichen Liberalismus verknüpft, und die Selbstzufriedenheit des Bourgeois, ja etwas, was man recht wohl als deutschen „cant“ bezeichnen könnte, scheinen nicht nur die Entfaltung wahrer Poesie, die die Leidenschaft in sich schließt, sondern selbst die eines vollen und echten Humors bei ihm verhindert zu haben. Aber, indem die Männer der sozialen Weltanschauung von der einen Seite und die „Ästheteten“ von der anderen auf Freytag losgingen, stießen sie plötzlich auf etwas, was sie nicht überwinden können: Es ist das nationale Element in diesem Schriftsteller, der auch Dichter war, es ist das große Stück deutschen „bon sens“, der zwar das Leben nicht in seinen Höhen und Tiefen, aber doch ein gut Teil tüchtiger deutscher Wirklichkeit fest zu erfassen verstand – kurz, sie stießen auf einen deutschen Mann und mußten dann auch erkennen, daß eines solchen Lebenswerk von den wechselnden Weltanschauungen und ästhetischen Richtungen viel unabhängiger ist, als sie bisher angenommen.

„Daß es für mich leicht wurde, in den Kämpfen meiner Zeit auf der Seite zu stehen, welcher die größten Erfolge zufielen, das verdanke ich nicht mir selbst, sondern der Fügung, daß ich als Preuße, als Protestant und als Schlesier unweit der polnischen Grenze geboren bin. Als Kind der Grenze lernte ich früh mein deutsches Wesen im Gegensatz zu fremdem Volkstum lieben, als Protestant gewann ich schneller und ohne leidvolles Ringen den Zugang zu freier Wissenschaft, als Preuße wuchs ich in einem Staate auf, in dem die Hingabe des einzelnen an das Vaterland selbstverständlich war.“ Nicht bloß Freytags Erfolge, auch Freytags Wesen erklärt sich so. Als Schlesier hatte er auch die Erbschaft leichten schlesischen Blutes empfangen, aber das protestantische Verantwortlichkeitsgefühl und die preußische Strammheit hielten dieser glücklich die Waage, und so erstand uns in Freytag geradezu der Typus des besten ostdeutschen Bürgertums, dem zwar das tiefe philosophische Bedürfnis, die Gemütsweichheit und auch die dämonische Leidenschaft des reinen Germanentums abgeht, das dafür aber mit dem Leben um so besser fertig zu werden versteht. Ein frischer, kecker Zug, etwas Zugreifendes und dabei Liebenswürdigen zeichnet diese Ostdeutschen vielleicht als Zuschuß des polnischen Naturells aus, und die Lieblichshelden Gustav Freytags haben alle ihr Teil davon erhalten, wie es denn auch seine Landsleute Karl von Holtei und Heinrich Laube (dieser freilich in minder liebenswürdiger Form) aufweisen; die bei den Schlesiern gleichfalls häufige Neigung zu rhetorischem Wortpomp hatte Freytag aber nicht, vielmehr die den meisten Kolonistenvölkern eigene heitere Ver-

ständigkeit. Seine Studien führten ihn dann immer tiefer ins deutsche Wesen hinein, und nun nahm er auch, von Protestantismus und Preußentum unterstützt, den diesem eigenen ethischen Zug in seine Natur auf oder brachte ihn zu stärkerer Entwicklung, und das ergab im Widerspruch zu der ursprünglichen Natur öfter, was ich vorher Freytags „cant“ nannte, die Leugnung des Lebensrechtes der Leidenschaft, die Aufrechterhaltung der bürgerlichen Respektabilität um jeden Preis. Im ganzen blieb jedoch Freytags glückliche Natur durchaus gesund, sein Ideal bürgerlichen Deutschtums bei einiger Enge doch kräftig und lebensvoll. Man darf sagen, daß die besten Antriebe unseres nationalen Einigungswerkes wesentlich aus ihm, jenem Ideal, erwachsen, wenn auch die Tat endlich aus einer genial leidenschaftlichen germanischen Natur kam.

Wie noch manche anderen Dichter seines Zeitraums, u. a. Scheffel, hat Freytag enge Beziehungen zu der Germanistik, nur daß er nach Dichterweise nicht Philolog, sondern Kulturhistoriker ist. Nicht minder starke Einflüsse kommen dann auch vom Jungen Deutschland her, modifizieren sich aber bald und verhältnismäßig leicht, da Freytag in seiner preußischen und bürgerlichen Gesinnung viel zu fest stand, als daß er dem internationalen Radikalismus und gar der üblichen jungdeutschen Belletristengenialität hätte verfallen können. Das Jahr 1848 verstärkte selbstverständlich noch das konservative Element in ihm, und so sehen wir ihn denn einen ernsthaften politischen Schriftsteller werden, wie gleichzeitig auch die Neigung zur Kulturhistorie immer mehr in ihm erstarkt. Ästhetisch kommt er, wie Julian Schmidt, nicht über eine bestimmte Mittellinie hinaus: Noch in seinen „Lebenserinnerungen“ erklärt er die seit 1840 erscheinenden Stücke Gutzkows und Laubes für einen großen Fortschritt, „weil sie durchaus auf Bühnenwirkung ausgingen“, und hält auch Auerbachs „Schwarzwälder Dorfgeschichten“ für epochemachend, glaubt überhaupt, daß die Zeit der Versdichtung vorüber sei. So hat er sich selbst zur Marlitt und dann zu Sudermann günstig gestellt. Ein klares Bild seiner ästhetischen Kultur gibt seine „Technik des Dramas“, ein Buch, das wegen mancher richtigen Bemerkung und wichtigen Regeln noch heute in gewissen Kreisen geschätzt wird, doch aber klar erweist, daß Freytag vom tieferen Wesen des Dramas und seinem Werden in einem echtdramatischen Genius keine Anschauung hatte. Er war eben auch selber nicht echter Dramatiker, sondern Theaterdichter, dies freilich im besten und vornehmsten Sinne.

Das hat übrigens sogar Julian Schmidt gewußt, er spricht von Freytags Drama als „Kunstübung eines ausgezeichneten und gründlich gebildeten Talentes“. Den Unterschied zwischen dem geborenen Dramatiker und dem Theaterdich-

ter möchten wir dahin feststellen, daß jenem die Ereignisse gleich als Dramen aufgehen, während dieser sie nur technisch zu Dramen zu verknüpfen weiß – Freytag hat die Technik des Dramas oder sagen wir der Bühne denn auch regelrecht erlernt, von den Franzosen, von Gutzkow und Laube, von Bauernfeld, man sieht deutlich seine Fortschritte, während die Schiller, Kleist und Hebbel dramatisch gleich fertig dastehen. Mit Bauernfeld soll man ihn vor allem vergleichen, er hat dessen leichte Manier und auch seine Stoffwelt, ja im ganzen auch seine Tendenz. Aber der Norddeutsche nimmt's mit der Handlung doch etwas ernster und weiß besser zu konzentrieren als der Österreicher, der Dutzende von Stücken geschrieben hat, während sich Freytag auf ein halbes Dutzend beschränkte. Ihre Anfänge sind völlig gleich: Auch Bauernfeld hat ja zunächst deutschromantische Lustspiele geschrieben, wie Freytags „Brautfahrt oder Kunz von der Rosen“ eins ist, und ist öfter zu dieser Gattung zurückgekehrt. Ich habe etwas für sie übrig und bedauere, daß sie dann durch das historische Lustspiel nach Scribes Muster unterdrückt wurde: sie war zwangloser und zugleich poetischer als das geistreiche Intrigenstück. Im Grunde stammt sie wohl von Goethes „Götz“ her, und an diesen muß man auch beim Lesen des „Kunz von der Rosen“ mannigfach denken, wenn auch der Narrenhumor natürlich einige Shakespearesche Spuren zeigt. Das Freytagsche Erstlingswerk hat viel jugendliche Liebenswürdigkeit und Frische, ist zwar breit und nichts weniger als straff gebaut, aber dafür auch lebensvoll und von wackerer deutscher Gesinnung erfüllt. Mir persönlich ist es fast das liebste von Freytags Stücken, wenn ich selbstverständlich auch den „Journalisten“ den höheren Rang einräume. Der Einakter „Der Gelehrte“ hat nur als persönliches Dokument Wert; es steckt zwar ein echt-tragisches Problem darin – schon um die Zeit von Nietzsches Geburt wird hier die Gefährlichkeit der Historie für das Leben empfunden –, aber es ist nicht recht herausgekommen. Berühmt wurde Freytag darauf durch die „Valentine“, ein Hof- und Intrigenstück, das den Dichter tief im Banne jungdeutschen Geistes zeigt, wenn auch die gesunde Natur immer noch durchscheint. Manches wirkt heute einfach unfreiwillig komisch, so wenn Saalfeld, der Held, vor Valentine peroriert: „Ich habe die Philosophie eines summenden Käfers. Der Mensch ist eine Pflanze; jeder, auch der schlechteste, hat irgendeine Stelle, wo seine Blüte sitzt; diese Blüte, das Herz des Menschen, habe ich aufgesucht und dort mich festgesogen“, und Valentine darauf entgegnet: „Ach, es gehört das Auge eines Gottes dazu, immer den Ort zu finden, wo das Beste im Menschen liegt.“ Und ebenso komisch wirken heute die Zeitphrasen: „Wir beide, Sie, der Mann aus dem Volke [was Saalfeld, nebenbei bemerkt, gar nicht ist], und ich, die Aristokra-

tin gehören zu dem großen stillen Bunde, welcher die nach Freiheit und Selbstgefühl ringenden Geister unserer Zeit vereinigt. In dem Bunde stehen alle, welche ein Schmuck unserer Zeit sind, die Könige, Propheten und Dulder für die Zukunft.“ Das ist Sudermann. Dabei handelt es sich in dem Stück nur darum, ob eine Dame Mätresse eines Fürsten werden soll oder nicht, der Held ist der geniale jungdeutsche Abenteurer, und die ganze Atmosphäre ist von Dekadenzluft erfüllt. Sehr viel besser steht es auch noch nicht mit Freytags nächstem Drama, dem „Grafen Waldemar“, wo der Held durch ein naives Gärtnermädchen aus der Blasiertheit errettet wird; auch hier muß man an Sudermann erinnern, dem Freytag auch in der Beherrschung der Technik (für seine Zeit) gleicht. Freilich, es steckt mehr Kern in ihm, und nach 1848 gelang ihm dann das Lustspiel, das wir mit Lessings „Minna“ und Kleists „Zerbrochenem Krug“ gewöhnlich zu unseren ersten komischen Meisterwerken zählen: „Die Journalisten“. Auch dieses Werk kann, und zwar schon in der Gestalt seines Helden Konrad Bolz, den Zusammenhang mit der jungdeutschen Literatur noch nicht völlig verleugnen, muß aber, wenn es als dieser entsprossen hingestellt wird, als ihre unvergleichliche Blüte bezeichnet werden. In Wirklichkeit ist es jedoch die nun zu freier Laune und ebenso gesunder wie heiterer Lebensauffassung gediehene Entwicklung des Dichters, was dem Stück seine glückliche Rundung und Frische verliehen hat. Ich stelle es der „Minna“ nicht gleich, diese ist technisch vollendeter und geht auch menschlich tiefer, ja, selbst als Zeitstück haben die „Journalisten“ nicht die gleiche Bedeutung, da sie unzweifelhaft ein stärkeres konventionelles Element enthalten (wie denn beispielsweise die Kämpfe zwischen Konservativen und Liberalen damals schon anders geführt wurden, und auch die Schmocke schon eine andere Rolle spielten); dennoch, trotzdem daß das Stück wenig Elementares, in der Hauptsache nur feinstudierte Wirkungen enthält, muß es noch bis auf weiteres als der Typus des vornehmen deutschen Lustspiels gelten und wird selbst, wenn wir die ersehnte deutsche Charakterkomödie erhalten, in seiner Geltung nicht verlieren. Nur stofflich kann es ein bißchen veralten, ein Los, dem ja auch „Minna von Barnhelm“ nicht völlig entgangen ist. – Für das letzte dramatische Werk Freytags, das Trauerspiel „Die Fabier“ hat sich kaum eine günstige kritische Stimme erhoben, man nennt es im allgemeinen ein zu streng politisches Stück, das die moderne „Menschlichkeit“ nicht packen könne. Doch lobe ich seine strenge historische Haltung (so gut ich sehe, daß es zu wirklich dramatischem Leben nicht kommt) und möchte an des alten Corneille „Horace“ erinnern, nur daß man freilich merkt, daß der Dichter Shakespeares „Coriolan“ gelesen hat. Wer sich für die „Fabier“ näher interessiert, mag Otto Ludwigs Urteil

über sie (in einem Briefe an Julian Schmidt) nachlesen – es ist höchst charakteristisch, daß er nach der Beurteilung auf „unsere gute Freundin, die Birch-Pfeiffer“ kommt. Wenn Freytag ein (bühnenmäßig) gutes Trauerspiel hätte schreiben wollen, hätte er eben auch erst die Technik dieser Gattung praktisch erlernen müssen. Aber er ließ es bei diesem einen Experiment bewenden, da er doch wohl fühlte, daß ihm zur Tragödie die Hauptsache fehle: die Leidenschaft.

Inzwischen hatte er sich auch bereits dem Roman zugewandt und gleich mit seinem ersten Werke auf diesem Gebiete, mit „Soll und Haben“ einen großen Erfolg errungen. „Soll und Haben“, schrieb Julian Schmidt, dem das Motto „Der Roman soll das deutsche Volk bei der Arbeit suchen“ auf dem Titelblatte gehörte, „ist nicht bloß die harmonische Lösung eines der Kunst wesentlich angehörigen Problems, sondern ein wichtiger Fortschritt innerhalb der nationalen Entwicklung.“ Die besondere ästhetische Bedeutung wird man dem Roman heute absprechen, er ist keineswegs das erste Werk deutscher Literatur, das das Problem, die Menschen bei der Arbeit zu zeigen, löst, vielmehr formell nur ein biographischer Roman wie andere auch. Aber einen Fortschritt innerhalb der nationalen Entwicklung bezeichnet er insofern, als er deutsches Wesen im klar erkannten Gegensatz zu polnischem und im instinktiven zu jüdischem zeigt und der deutschen Arbeit nationale Aufgaben zuweist. Er ist also ein Tendenzroman, aber im allerbesten Sinne, denn selbstverständlich ist nationale Tendenz, eben weil sie Erkenntnis einer Volksnatur voraussetzt, immer sehr viel weniger einseitig als jede andere. Auch die spezifisch-bürgerliche Tendenz findet sich in dem Roman, und sie ist es, an der wir uns heute am ersten stoßen; denn wir haben jetzt erkannt, daß der Stand der Grundbesitzer für die Existenz der Nation unendlich viel wichtiger ist als der kapitalbildende Kaufmannsstand, aus dem, wie man es etwas scharf ausgedrückt hat, gar zu leicht ein „millionenraffendes Weltgaunertum“ erwächst. Doch wollen wir nicht übersehen, daß Freytag nur erst den soliden deutschen Kaufmannsstand, dem „Treu und Glauben“ über alles ging, kannte, und daß seine bürgerliche Abneigung gegen den Adel eine große Sympathie für einzelne Vertreter desselben, ja, eine geheime (echt jungdeutsche) Neigung zum Aristokratischen nicht ausschloß. Die Mehrzahl der Leser von „Soll und Haben“ – und sie gingen bis tief ins Volk hinab – haben sich um das tendenziöse Element des Werkes wenig gekümmert, haben nur die Geschichte mit voller Hingabe genossen, und sie hatten vollständig recht: Alles in allem war „Soll und Haben“ das beste Unterhaltungsbuch, das die deutsche Literatur bis dahin aufzuweisen hatte, und ist es im Grunde auch geblieben bis auf diesen Tag; nur Reuters „Stromtid“ kann

in mancher Hinsicht mit ihm wetteifern. Sehr viel hatte Freytag von Dickens gelernt, und es war ihm nur zum Guten ausgeschlagen (während das „Dickenssche“ bei Otto Ludwig beispielsweise als ein durchaus fremdes Element wirkt); doch stand er fest genug auf eigenen Füßen, um ein echtdeutsches Werk zu schaffen, in der Tat den deutschen Normalroman, der zwar nicht rein poetische, aber doch tüchtige und gesunde Lebensdarstellung ist. Wir schwärmen heute nicht mehr in dem Maße, wie es früher geschah, für Freytags humoristischen Stil, wir erkennen in der Verknüpfung der Handlung auch ein starkes romanhafes Element, wir wünschen das Psychologische im allgemeinen tiefer, aber doch müssen wir zugeben, daß sich in der mittleren Sphäre, in der wir uns nun einmal befinden, in der Hauptsache nichts Besseres denken läßt. Auch heute noch kann ein einfacher, unverdorbener Sinn die Abenteuer Anton Wohlfahrts und Fritz Fincks mit herzlichem Genusse lesen und an Leonore Rotsattel seine Freude haben; die Darstellung der jüdischen Welt aber ist um so wertvoller, weil sie sicherlich ohne Abneigung geschaffen und nur aus deutschem Instinkt heraus (wie übrigens auch in Raabes „Hungerpastor“) so treffend ausgefallen ist.

Freytags zweiten großen Roman „Die verlorene Handschrift“ hat man immer unter „Soll und Haben“ gestellt, und insofern mit Recht, als er viel weniger unmittelbar dem Leben entwächst und in der Darstellung bereits Manier aufweist. Den Einfluß Auerbachs auf Freytag, den Helmut Mielke behauptet, möchte auch ich annehmen. Allerdings kannte Freytag auch die Gelehrtenwelt, hatte in die Hofwelt ebenfalls einen Blick getan, und wie in dem ersten Roman Breslau, so ergab in dem zweiten Leipzig einen immerhin gut verwendeten Hintergrund. Aber das alles ersetzte die Frische der Jugenderinnerungen nicht, und der deutsche Kulturhistoriker war doch inzwischen in dem Dichter immer mächtiger geworden. Es ist etwas Verstiegenes in der „Verlorenen Handschrift“, Felix, der Professor, Ilse, sein Weib, der Fürst, für den ganz unnötigerweise der Begriff des Cäsarenwahnsinns in Kontribution gesetzt wird, haben alle daran Teil, und nur in den Nebenpersonen, aber rein nicht einmal mehr hier, tritt noch die alte Harmlosigkeit Freytags zutage. Immerhin fesselt auch dieses Werk, ja, es greift menschlich tiefer als „Soll und Haben“, und an der Gesinnung, die es erfüllt, ist gewiß nichts auszusetzen: Die höchste Auffassung der Wissenschaft ist echtdeutsch und soll bestehen bleiben, selbst wenn sie sich mit dem unleidlichen Gelehrtenhochmut verbindet, der seit Karl Lachmann bei uns nicht mehr gestorben ist.

In den Jahren 1859–1867 hatte Freytag seine „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ geschaffen, die ihm selbst einen hohen Rang unter den deutschen

Gelehrten erwarben und alles in allem das wichtigste kulturhistorische Werk sind, das unsere Literatur besitzt. Hier war der Dichter-Schriftsteller, der Freytag (im Gegensatz zum Dichter-Künstler) war, ganz an seinem Platze, und die Grenzen seiner Begabung traten viel weniger zutage als in seiner Poesie: Luther und Friedrich den Großen poetisch voll herauszuarbeiten würde ihm unmöglich gewesen sein, aber in wissenschaftlicher Charakteristik vermochte er es. Es braucht nicht verschwiegen zu werden, daß die „Tendenz“ Freytags auch in seinem wissenschaftlichen Werke vorhanden ist, gewisse Grundzüge germanischer Natur treten in seiner Darstellung nicht hinreichend hervor, es ist alles auch hier vielleicht ein bißchen zu sehr aufs Mittlere gearbeitet, doch hat das in der Kulturgeschichte ja allenfalls seine Berechtigung. Während der Dichter nun an dem Feldzuge von 1870 teilnahm, kam ihm die Idee zu seinem Roman „Die Ahnen“, der das Leben eines und desselben deutschen Geschlechts von der Urzeit bis in unser Jahrhundert darstellen sollte, und in acht Teilen wurde das große Werk langsam ausgeführt. Freytag selber erinnert an Scott, der in seiner Jugend von starkem Einfluß auf ihn gewesen war, aber weder mit Scott noch mit unserm Willibald Alexis hat die Reihe der Erzählungen etwas zu tun, eher mit Scheffels „Ekkehard“, am besten aber wird man an die kulturhistorischen Erzählungen W. H. Riehls denken, die hier freilich eine etwas breitere Form gewinnen. Was Scott für die schottische, Alexis für die brandenburgische, bedeuten Freytags „Ahnen“ für die deutsche Geschichte keineswegs, dazu haben sie viel zu wenig Lebensfülle und sind in der Ausführung auch durchweg zu skizzenhaft. Einzelne interessante Charaktere und poetische Situationen weisen sie freilich auf, auch ist der Familienzug im ganzen sicher festgehalten und die historische Atmosphäre durchweg echt, aber mehr als Bilder zu den „Bildern“ sind die „Ahnen“ doch im wesentlichen nicht, der kulturhistorische Illustrator überwiegt den Dichter. Die verschiedenen Teile gegeneinander abzuwägen würde hier zu weit führen, im allgemeinen sind die früheren Teile die besten. Man darf sagen, daß die Aufgabe so, wie sie sich Freytag gestellt, unlösbar war: mehr als jeder andere bedarf der historische Roman des festen Wurzels im Heimatboden und weiter einer bestimmten Breite und Fülle, wenn er alte Zeiten wahrhaft heraufbeschwören soll. Ein gutes Lesebuch für die deutsche Jugend hat Freytag aber immer noch gegeben und seine nationale Stellung damit bedeutend gestärkt. Er gehört überhaupt zu den Glücklichen unter unseren Dichtern, die bei dem Mangel alles Genialen dadurch, daß sie wissen, was sie wollen, und durch entschiedene Konsequenz sehr Bedeutendes erreichen, nicht bloß Erfolg und Ansehen, sondern auch eine Geschlossenheit ihres Lebenswerkes, die, lange nachdem die unmittelbare Wirkung vorüber,

noch immer wieder zu ihnen zurückzieht. Es ist der Mann in den Werken Freytags, der unserer nationalen Literatur erhalten bleiben wird, der Dichter, der poetische Realist ist (für die Entwicklung) durchweg schon heute überwunden, wenn auch noch keineswegs voll ersetzt. Unzweifelhaft, auch Freytags beide Hauptwerke, die „Journalisten“ und „Soll und Haben“ müssen der heutigen jungen Generation etwas veraltet vorkommen, es ist ein Zeitelement in ihnen, das nicht zur Poesie erhöht worden ist, ja, es ist, was noch schlimmer ist, auch in der Darstellung eine bestimmte Zeitmanier vorhanden – dennoch, es kann noch mehr als ein Menschenalter darüber vergehen, ehe ein glückliches Talent wieder einmal solche deutschen Lieblingswerke hervorbringt, und auch dann wird der Schriftsteller Freytag noch keineswegs vergessen werden. Vielleicht kann man ihn am besten als den partiellen Lessing des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen, wie Gottfried Keller als den partiellen Goethe.

33. KAPITEL

FRITZ REUTER

Die große Liebe, die Fritz Reuter bei seinem Volke und zwar nicht bloß bei den Niederdeutschen gefunden hat, verdankt er vor allem dem zwanglosen Behagen, mit dem er sich als Mensch wie als Dichter gab; jeder empfand, wenn er etwas von ihm las oder von ihm hörte: hier ist meinesgleichen, der Mann beansprucht weder eine hervorragende Persönlichkeit noch ein großer Künstler zu sein. Nur etwa Joseph Viktor Scheffel, der auch sonst – man vergleiche z. B. die Neigung zur Malerei – mit Reuter nahe verwandt ist, hat unter den neueren deutschen Dichtern eine ähnliche Stellung eingenommen und dann auch fast die gleiche Liebe, wenn auch nicht in genau denselben Kreisen erlangt. „Ästhetizistisch“ veranlagte Naturen könnten einige Neigung verspüren, bei Reuter und Scheffel von „Dichtern in Hemdsärmeln“ zu reden, aber das wäre doch ungerecht: Der Dichter der „Stromtid“ hat ja auch „Kein Hüsung“ und „Hanne Nüte“ und der Dichter des „Trompeters“ und der „Lieder aus dem Engern“ den „Ekkehard“ geschrieben. Vor allem, die Zwanglosigkeit dieser Poeten und Humoristen ist keine Pose, sie sind glückliche Menschen, bei denen die Isolierung, der der bedeutende Mensch und echte Künstler so leicht verfällt, nicht eingetreten ist. Die Ursache liegt nicht in dem besonders vertrauten Verhältnis zum Volke oder, bei Scheffel, zu den akademischen Kreisen, obwohl dies natürlich vorhanden ist, auch nicht gerade in dem Humor der beiden, sondern in einer bestimmten mittleren Anlage und einer gewissen gleichmäßigen

mittleren (darum keineswegs nüchternen) Stimmung, in der sie sich als Menschen wie als Dichter erhalten können, und die ihnen alle tieferen Kämpfe erspart. Gewiß, Reuter hat Schweres erduldet, und Scheffel ist zuletzt unglücklich gewesen, aber der „Bruch“ in ihrem Wesen und Leben fehlt trotz alledem, ihr Unglück kommt von außen, sie sind echt epische Naturen, bei denen die Freude an der Fülle der Erscheinungen die „metaphysischen“ Bedürfnisse durchaus überwiegt. Und mit Recht empfindet sie unser Volk daher vornehmlich als „gute Gesellen“.

Fritz Reuter stand in einem vertrauten Verhältnisse zum Volke, mochte er auch wie Scheffel in seinen Studentenjahren die dauerndsten geistigen Einflüsse erfahren haben und wie dieser bis zu einem gewissen Grade ein Mann der Kneipe (an seine Krankheit denke ich hierbei nicht) bleiben. In mecklenburgischen Ackerbaustädtchen aufgewachsen und dann nach der Burschenschafts- und Festungsepisode jahrelang „Strom“, Landmann, kennt er im Grunde keine andere als die ländliche und kleinstädtische Welt seiner Heimat und beschränkt sich in seiner dichterischen Darstellung vollständig auf sie; alle ihre Zustände sind ihm lebendig, und es wimmelt bei ihm von Gestalten. Und doch ist er keineswegs ein so großer Kenner des Volkes, wie es Jeremias Gotthelf und Otto Ludwig, auch Klaus Groth sind, und als Darsteller steht er beträchtlich unter ihnen. Zum dichterischen Schauen gehört eben eine gewisse Entfernung, wie sie Jeremias Gotthelf seine Stellung als Pfarrer und die Zurückhaltung, die ihm sein leidenschaftliches Temperament auferlegte, Otto Ludwig die Einsamkeit, in der er lebte, Klaus Groth die Vereinsamung, in die ihn hohes Streben und eine weiche Natur trieb, verlieh. Reuter stand allezeit „mitten drin“, noch in Eisenach verknüpften ihn hundert Bande mit der Heimat, zu einer geistigen Verarbeitung ihrer Menschen und Dinge kam es bei ihm im Grunde nie, und so erwachsen ihm auch keine eigentlichen Probleme, und die tiefere Psychologie blieb ihm fremd. Aber er sah seine Gestalten in robuster Lebenskraft vor sich und ihre ganze äußere Lebensbetätigung, hundert Geschichten, wie er sie selbst erlebt und gehört hatte, ergaben ihm ein Bild der Verhältnisse, und so hatte er das, was der ausgesprochene Erzähler, der er war, bedarf. Man soll dies nicht so mißverstehen, als ob Reuter etwa Ernst und Tiefe überhaupt mangle; nein, er geht ja in mancher Beziehung von den trüben sozialen Verhältnissen seiner Heimat aus, und bei der Darstellung menschlichen Leides zeigt er stets eine große eigene Ergriffenheit, die oft sogar zu unkünstlerischer Sentimentalität (das Wort paßt mir jedoch nicht recht) führt – allein charakteristisch für Reuter ist die gleichmäßig-behagliche Erzählerstimmung, die man immerhin eine Stammtisch-Stimmung nennen mag. Nicht wie Jeremias Gotthelf erfüllt ihn

die leidenschaftliche Sehnsucht, das leibliche und seelische Heil seines Volkes zu begründen und zu sichern, nicht wie Otto Ludwig strebt er zum Tiefsten und Geheimsten des Seelenlebens der heimatlichen Menschen hinab, nicht wie Klaus Groth holt er aus diesem das Reinpoetische herauf, er ist kein gestalten-der Willensmensch und auch kein künstlerischer Entdecker, er lebt nur frisch und kräftig mit und hat nicht bloß die dichterische Freude an seinen Gestalten, sondern auch seinen menschlichen Spaß mit ihnen. In diesem Sinne ist er Humorist.

Man mag Reuter eigentlich gar nicht kritisieren, so wenig man einen guten Freund kritisiert, der einem, lebenssprudelnd, die Erholungsstunden mit immer neuen Geschichten und Anekdoten köstlich ausfüllt. Mehr noch als Gustav Freytag, der denn doch zuletzt Philologie und Kulturgeschichte studiert, auch jungdeutsche Anwendungen gehabt hat und das Volk bei der Arbeit *suchen* muß, gleicht er Charles Dickens, in der Liebenswürdigkeit und Weichheit seiner Natur, der Unmittelbarkeit seines Verhältnisses zum Volke, der Vorliebe für drastischen Humor, dem Zug zum Typischen. Freilich, Dickens ist weiter, ihm liegt auch noch das Dämonische und Tragische, das bei Reuter gewöhnlich kriminell ausfällt; dafür entgeht dieser der Dickensschen Abstraktion und Karikatur und vermag auf seinem engeren Gebiete durch Konzentration einmal eine humoristische Gestalt zu schaffen, die alles, was Dickens Ähnliches erstrebt hat, weit übertrifft. Wer zweifelt, daß ich von dem Inspektor Bräsig rede, der gelungensten humoristischen Gestalt der ganzen deutschen Literatur. Man soll sie nicht mit Falstaff oder Don Quixote oder Mephistopheles vergleichen, die gehen viel höher, sind ewige Menschheitstypen, Verkörperungen bestimmter Seiten menschlichen Wesens, die durch geniale Dichterkunst doch individuell voll und rund geworden sind; Bräsig hat mit der „ganzen“ und „ewigen“ Menschheit nichts zu tun, er ist nicht einmal wie Eulenspiegel oder Münchhausen ein allgemein-deutscher Typus, nur ein ausgeprägt Mecklenburger, den man vielleicht noch in den Mecklenburg angrenzenden Gegenden Pommerns, Brandenburgs und Holsteins ganz ähnlich, aber keineswegs auf dem gesamten niederdeutschen Boden wiederfindet, von Mittel- und Oberdeutschland ganz zu geschweigen. Aber mag er örtlich und auch individuell genau bestimmt und daher beschränkt sein, er hat doch eine gewaltige Lebenskraft und wirkt, was man von Mephistopheles und ebenso von Eulenspiegel und Münchhausen nicht sagen kann, rein humoristisch, das heißt, vor allem auf das Gemüt, man muß ihn lieb gewinnen, und eben deshalb ist er die gelungenste humoristische Gestalt der deutschen Literatur. Ich weiß wohl, daß er nicht allein das Verdienst Reuters ist, das Volk Mecklenburgs hat an ihm mitgeschaffen, Reuter hat viel-

leicht nur zahlreiche zerstreute Züge zu einer Gestalt vereinigt. Aber auch das will unendlich viel heißen, und daß es ihm gelang, erhebt ihn, wenn nicht zum größten, so doch zum glücklichsten Humoristen unseres Volkes. Jean Paul und Wilhelm Raabe, die sicher künstlerisch reicher, auch als Persönlichkeiten bedeutender sind, haben alle Ursache, ihn zu beneiden. Auch sein Landsmann John Brinckman.

Die Anfänge Reuters, seine „Läuschen un Rimels“, seine „Reis' na Bellingen“ wollen nicht viel besagen, sie gehören der lokalen Schwankliteratur an, in der selbstgefällige Breite und bloße Komik sich als Humor geben. Das eine oder das andere Läuschen ist ja gelungen, wie z. B. „De Koppweihdag“:

„Gu'n Morgen, Herr Apteiker! Seggen S' mal,
 Wat is woll gaud för Koppweihdag?“
 „Min Sähn, dat is de düllste Qual,
 Dat is 'ne niderträcht'ge Plag.
 Na, sett di man en Beten dal.
 Du büst woll her ut Frugenmark?“ –
 „Ja, Herr! Ick dein dor up den Hof.“ –
 „Na, sünd de Koppweihdag' denn stark?“ –
 „Ja, Herr! Sei maken't gor tau groww.“ –
 „Na, denn kumm her und dauh
 Mal irst din beiden Ogen tau.“ –
 „Süh, so is't recht! Nu rük mal swinn
 All, wat du kannst, in dese Buddel 'rin.“ –
 De Bengel deiht ok ganz genau,
 Wat hei em heit: makt ist' de Ogen tau
 Un rükt recht düchtig 'rinner dunn.
 Bautz! föllt he rügglings von den Staul herun.
 As hei nu wedder sick besunn,
 Seggt de Apteiker: „Sähn, nu segg:
 Sünd dine Koppweihdag' nu weg?“
 „Ih, Herr, von mi ist nich de Frag',
 Uns' Frölen hett de Koppweihdag'.“

Klaus Groth hatte aber ganz recht, daß er diese plattdeutsche Dichtung nicht für voll nahm, ja, in Hinblick auf seinen „Quickborn“ als Rückfall in die alte Unart der landläufigen Dialektpoesie betrachtete. Schon „Kein Hüsung“ und „Hanne Nüte“, die größeren epischen Dichtungen Reuters, bedeuteten dann einen großen Fortschritt, der Dichter rang hier wenigstens nach ernster Lebensdarstellung, wenn er auch künstlerisch immer noch weit hinter Klaus Groth zurückblieb – man vergleiche nur einmal des Holsteiners knappe Bilder aus dem Tierleben mit des Mecklenburgers breiter, künstlicher Vogelgeschichte.

Reuter war nicht nur kein Lyriker, es fiel ihm überhaupt schwer, poetisch rein zu gestalten, ganz naiv ging er immer auf unmittelbare Wirkung um jeden Preis aus. Aber die zu erlangen fiel ihm wiederum auch nicht schwer, da er immer seine prächtige Persönlichkeit einsetzen konnte und die natürlichen Gaben des geborenen Erzählers in reichstem Maße besaß. Sobald er sich, vier Jahre nachdem Klaus Groths erste plattdeutsche Erzählung und auch Brinckmans „Kasper-Ohm un ick“ erschienen waren, auf das Gebiet der erzählenden Prosa wagte, erwies er sich denn auch sofort als Meister und gab in der „Franzosen-tid“ aus seinen Jugenderinnerungen heraus ein treffliches altmecklenburgisches Zeit- und Lebensbild, das in der realistischen Literatur des Zeitalters einen Ehrenplatz beanspruchen durfte und, als rein humoristische Leistung betrachtet, über das meiste Zeitgenössische hinausging. Zwar, die Schwäche Reuters, in seinen Mitteln wenig wählerisch zu sein und gelegentlich mit sehr wohlfeilen, wenn auch meist noch echt volkstümlichen Wirkungen vorlieb zu nehmen, verrät sich auch bereits hier, aber dafür sind die Gestalten, „der alte ehrenhafte Amtshauptmann Weber mit seiner Lieblingswendung ‚Ne, wat denn?‘, der trunksüchtige Müller Voß, die wehleidige Mamsell Westphalen, der unverständige Schlingel Fritz Sahlmann, Onkel Herse mit seiner Gutmütigkeit, seiner spaßigen Wichtigtuerei und Selbstgefälligkeit, der witzige Müllerknecht Friedrich Schult“, äußerst fest gezeichnet, und die Komposition ist verhältnismäßig straff, wie später nur noch einmal, im „Dorchläuchting“. Reuters nächstes größeres Werk, der „Ollen Kamellen“ zweiter Band, die „Festungstid“ soll man nicht als Erzählung, sondern als ein Stück Selbstbiographie betrachten und lesen. Wohl ist Anschaulichkeit da, aber doch auch viel direkte Charakteristik, und das Rein-Erzählerische geht im ganzen über die Anekdote nicht hinaus. Der tiefere menschliche Wert des Buches steckt durchaus in der Seelengeschichte des unglücklichen politischen „Verbrechers“, der auf das grausamste um seine Jugend gebracht wird und uns um so tiefer ergreift, als er nun imstande ist, die schrecklichen Jahre in den preußischen Festungen Glogau (Silberberg, wo er zuerst gefangen saß, hat er übergangen), Magdeburg und Graudenz humorverklärt zu schauen. Ich bin kein Demokrat und habe mich mit dem Preußentum sehr wohl abgefunden, aber ich halte es doch für sehr gut, daß dies Buch in der Welt ist: Die Behandlung, die die burschenschaftliche Jugend der dreißiger Jahre erfuhr, die im allgemeinen weder mit den „Unbedingten“ der Gebrüder Follen noch mit dem vorlauten Jungen Deutschland etwas gemein hatte, ist und bleibt eine Schmach und füllt eines der dunkelsten Blätter der preußischen Geschichte.

Mit der „Stromtid“ geht Reuter zum Zeitroman über, und es gelingt ihm sein

größtes, gestalten- und situationenreichstes, wenn auch nicht sein künstlerisch bestes Werk. Wer von uns hätte es in seiner Jugend nicht mit Entzücken gelesen, wem stände nicht fast jede Gestalt, außer Bräsig auch der wackere Korl Havermann, die Frau Pastorin und das Nüßlersche Ehepaar, Pomuchelskopp und sein „Häuning“, Fritz Triddelfitz und Franz von Rambow, der Jude Moses und sein böser David auch nach langer Frist noch deutlich vor Augen? Man muß ein Werk wie etwa Gutzkows „Ritter vom Geiste“ zur Vergleichung heranziehen, um zu empfinden, wie Fritz Reuter aus der Fülle und mit welcher Selbstverständlichkeit er schafft. Selbst die Menschen in Freytags „Soll und Haben“ kommen einem dagegen fast etwas papierern vor. Dann das Landschaftliche, ich meine nicht bloß die Natur, sondern auch das Ethnographische – auch da eine Fülle, Gegenständlichkeit und Allseitigkeit, wie sie der moderne Milieuroman mit all seiner minutiösen Kunst nicht wieder erreicht hat. Oder möchte jemand behaupten, daß Zolas „La terre“ oder selbst sein „Germinal“ in der Totalität so reich, weit und treu sei? Nur etwa Tolstoi erreicht in dieser Hinsicht Reuter, ohne im übrigen etwas mit ihm gemein zu haben. Endlich ist die „Stromtid“ auch als reiner Zeitroman ausgezeichnet, wir haben keine bessere Darstellung der achtundvierziger Zeit auf dem Lande. Die großen Schwächen des Werkes verkenne ich darum nicht: Es ist manches Romanhafte auch im schlechten Sinne darin, Reuters Humor verklärt nicht bloß, er verschönert auch gelegentlich, die humoristischen Situationen sind oftmals auf reine Lachwirkung gestellt, die ernstesten mit sentimentaler Reflexion vielfach zu sehr belastet. Aber man muß aufs Ganze sehen können, und da ist denn gar kein Zweifel, daß das Buch von jener höheren Wahrheit getragen wird, die aus der wärmsten Heimatliebe und dem unbeirrbar gesunden Menschenverstande erwächst, daß es zwar kein genialer Herzenskündiger und großer Künstler, aber ein vortrefflicher Menschenkenner und sicherer Lebensgestalter geschaffen. Der Unterhaltungsroman – das ist und bleibt die „Stromtid“ – erreicht hier die Höhe nationaler Dichtung, indem er einen tüchtigen Volksstamm in allen seinen Lebensverhältnissen und mit dem Besten, was er als geistiges Erbteil hat, eben seinem Humor, deutlich vor Augen stellt. Die Kleinstädte und Gutshöfe, die wallenden Kornbreiten und grünen Weiden des Mecklenburger Landes und seine Menschen werden wir noch auf lange hinaus mit Fritz Reuters (und John Brinckmans) Augen schauen.

Er schuf dann in seinem „Dorchläuchting“ noch ein zweites kleines Meisterwerk, das wie die „Franzoesentid“ auch künstlerischen Ansprüchen genügt, vielleicht weniger frisch im Detail, aber dafür kulturhistorisch noch interessanter ist. Wenn wir Deutschen einmal darangehen, die zahlreichen vortrefflichen

dichterischen Lebensbilder aus früherer Zeit, die unsere Geschichte lebendig machen, zu sammeln, um das ganze Volk ihrer teilhaftig werden zu lassen, so wird die Geschichte vom Herzog Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz gewiß in der Sammlung nicht fehlen dürfen. Der würdige Konrektor Aepinus (Bodinus, Lehrer von J. H. Voß), der Hofpoet Kägebein, die Bäckerfrau Schulz sind Gestalten, die sich neben dem herzoglichen Sonderling sehen lassen können. Die „Reis' na Konstantinopel“ Reuters, aus einer Orientreise des Dichters im Frühjahr 1864 erwachsen, zeigt leider nur die rasche Abnahme seiner Kraft. Die in den „Liedern zu Schutz und Trutz“ 1870 zuerst veröffentlichten Gedichtzyklen „Ok 'ne lütte Gaw för Dütschland“ und „Großmutting, hei is dod“ sind aber immerhin kein unwürdiger Abschluß seiner Dichterlaufbahn. — Reuter war, vor allem durch die „Stromtid“, wie erwähnt, ein Liebling des deutschen Volkes geworden und mit vollem Recht; denn das Volk verstand ihn von allen seinen dichterischen Zeitgenossen am besten und holte sich bei ihm die meiste Ergötzung, mit der dazugehörigen Portion Rührung, versteht sich. Aber es gab auch einen bornierten Reuter-Kultus, und der hat uns, die Reuter in der Jugend gleichfalls entzückt, in späteren Jahren wohl etwas von ihm zurückgestoßen; denn wir hatten allmählich gelernt, daß die Kunst mehr könne als ergötzen und rühren, daß sie an das Höchste und Tiefste im Menschen anknüpfe. Reuter und Scheffel dürfen Hebbel und Ludwig, Keller und Klaus Groth nicht totmachen, und Shakespeare und Goethe dürfen über ihnen nicht vergessen werden — insofern hatten wir ganz recht. Doch außer der hohen, das durften wir nicht vergessen, gibt's auch eine gute Kunst, der glückliche Erzähler hat neben dem großen Künstler Raum genug, dieser ist nicht für alle da, wohl aber jener. Die Reuter-Vergötterung ist jetzt vorbei, aber lebendig ist der wackere Mecklenburger immer noch, und gar dem größeren Teile der „modernen“ Unterhaltungsliteratur gegenüber hat man die Empfindung, daß sie ein herzhaftes Lachen des Inspektors Bräsig rettungslos „wegpusten“ könnte. Auch stehen wir als Niederdeutsche zu Reuter und empfinden es als gerade recht, daß er, und nicht die beiden größeren Lyriker Klaus Groth und John Brinckman, uns unser Stammeslied „De Eikbom“ (in „Hanne Nüte“) gegeben hat:

Ick weit einen Eikbom, de steit an de See,
 De Nurdstorm, de Brust in sin Knäst,
 Stolz reekt hei de mächtige Kron in de Höh;
 So is dat all dusend Johr west;
 Kein Minschenhand,
 De hett em plant't;
 Hei reekt sick von Pommern bet Nedderland.

Ick weit einen Eikhom voll Knorrn und vull Knast,
 Up denn fött kein Bil nich un Äxt,
 Sin Bork is so rug un sin Holt is so fast,
 As wir hei mal bannt un behext.
 Nicks hett em dahn;
 Hei ward noch stahn,
 Wenn wedder mal dusend von Johren vergahn.

34. KAPITEL

THEODOR STORM

O Muse mit dem Efeukranze,
 Mit deiner Stirn, so bleich und rein,
 Mit deiner Augen feuchtem Glanze,
 Mit deinen Gliedern schlank und fein,
 Die du bewohnst des Waldes Dunkel,
 Doch gern auch schauts des Meers Gefunkel,
 Ruht es im hellen Sonnenschein,
 Und gern im Mondenlicht, dem blassen,
 Durchschreitest einer Kleinstadt Gassen,
 Durch Gartengänge schlüpfst allein,
 Heut wirst bei uns du weilen müssen,
 Um eines Dichters Stirn zu küssen.

Das ist die Anfangsstrophe eines Gedichts, das ich selber als blutjunger Mensch zum siebzigsten Geburtstage Theodor Storms schrieb, und das des Altmeisters Beifall fand, was vielleicht entschuldigt, daß ich es hier zitiere. Es wird uns Schleswig-Holsteinern schwer, objektiv über Storm zu schreiben. Wohl stehen mir meine engsten Landsleute, die Dithmarschen Hebbel und Klaus Groth, die zugleich auch wie ich selber dem Volke entstammten, menschlich näher als der Husumer „Patrizier“, der Storm in seinem ganzen Wesen war und blieb, und ich halte sie auch als Dichter höher, aber dem Stimmungszauber der „Muse mit dem Efeukranze“ unterliege ich darum nicht minder, fast widerstandslos, auch noch jetzt: Nicht bloß im allgemeinen unser norddeutsches Familienleben und unsere schleswig-holsteinische Kleinstadt, auch unser aller, die wir dort oben jung waren und eine Sehnsucht im Busen trugen, besondere Jugendfreuden und Jugendschmerzen, vor allem auch unsere Jugendträume stecken in Storms Dichtung. Hebbel führt uns weit weg und hoch über uns selbst hinaus, Klaus Groth bleibt zwar mit uns in der Heimat und mitten im Volke, aber er ist, mag auch das Heimweh seine Dichtung mit emporgerufen haben, ein objektiver Poet und läßt uns mit klaren Augen schauen,

alles „herrlich wie am ersten Tag“; Storm allein weckt die herzbewegende Erinnerung, das Heimweh – man darf vielleicht sagen, daß das Heimweh die Seele seiner Poesie ist.

Aber der Dichter gehört nicht uns Schleswig-Holsteinern allein, obschon er gewiß ein echter Heimatdichter ist, man hat ihn längst für den größten norddeutschen, wenn nicht deutschen „Hauspoeten“ und für einen der feinsten Künstler erklärt, die unsere Literatur im neunzehnten Jahrhundert hervorgebracht habe. Das Wort „Hauspoet“ ist im doppelten Sinne zu nehmen, als Poet des Hauses und Poet fürs Haus. Da muß allerdings vornehmlich an das gebildete Haus gedacht werden; die Menschen der Stormschen Dichtung sind wesentlich „Honoratioren“, und seine hingebendsten Leserinnen werden wohl auch die Frauen der wahrhaft guten Familie gewesen sein, in der von altersher eine Tradition herrscht, zum Teil als Vorzug, aber auch wieder als Schranke empfunden. Man kann nicht gerade sagen, daß die Stormsche Welt eng ist: Mögen seine Honoratioren fast alle ein ausgeprägtes Standesgefühl haben, die Kleinstadt rückt doch die Menschen näher zusammen und ergibt eine Fülle von Beziehungen auch zum Volke, zu dem hier im Norden durchweg tüchtigen Handwerkerstand und selbst zu manchen fremdartigen und manchmal zweifelhaften Existenzen, die hierher verschlagen werden. Diese norddeutsche Kleinstadt ist dann auch nicht die typische deutsche Ackerbürgerstadt, sie liegt am Meere, ihre Senatoren und Kaufherren haben Verbindungen in aller Welt und dünken sich nur um ein wenig geringer als ihre Standesgenossen in den nicht zu weit entfernten großen Hansestädten. Offiziere und Beamte mit den Interessen ihrer Kreise treten auch herzu, und die freieren Studierten, die Prediger und Ärzte, einzelne Künstler, deren Bildung in dem großen Vaterlande jenseits der Elbe wurzelt, und die das während ihrer Studienzzeit Erworbene um so inniger als hohes Lebensgut würdigen, je weiter sie von den großen Kulturzentren entfernt sind, bringen frischere Luft in die manchmal etwas dumpfe Atmosphäre. Eigen genug ist auch die Naturumgebung, das Haff mit seinen Halligen, die weite, ebene, gräbendurchschnittene Marsch, die braune Heide, das in etwas weiterer Entfernung gelegene liebliche Wald- und Hügelland. Und in die Gegenwart ragt mächtig die Vergangenheit herein, freilich nur als Familiengeschichte des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, als Kulturerbe, das, hochgeschätzt und gewissermaßen in Fleisch und Blut übergegangen, auch das Leben der Kinder des neunzehnten Jahrhunderts mannigfach bestimmt. Die Stormschen Menschen sind fast alle stark gebundene Naturen, und den immer wiederkehrenden Konflikt in seinen Novellen ergibt das Einbrechen der Leidenschaft in das eigentlich von Geburt an „normierte“ Leben. Aber Durch-

schnittsmenschen finden sich bei Storm sehr selten, seine Männer und auch viele seiner Frauen zeichnet oft ein großes Maß starrer Energie aus, andere eine wundervolle Milde, seine jungen Leute haben vielfach etwas vom „Phantasten“, unbeschreiblich lieblich sind meist seine jungen Mädchen, werden dann freilich öfter etwas herb. Geradezu unvergleichlich erscheint Storms Milieu- und Stimmungskunst, um so mehr zu bewundern, mit je sparsameren Mitteln sie wirkt: Wie da alles aus den alten Häusern und stillen Gärten herauswächst, wie die Landschaft und der Himmel, Regen und Sonnenschein in die Geschichten hineinspielen, das ist eine Wonne zu beobachten und von immer frischem Zauber. Endlich haben die Stormschen Novellen meist einen selten einheitlichen Grundton, man könnte sie fast alle auf ein Volkslied oder doch etwas Volksliedartiges zurückführen, schon die erste, „Immensee“:

Meine Mutter hat's gewollt,
Einen andern ich nehmen sollt'.

Es ist eine Poesie, die unmittelbar ans Herz greift, weil alles in ihr aufs Herz bezogen ist: Die epische Fülle der Erscheinungen, geistige Bewegungen und was sonst unsere neuere erzählende Literatur füllt, fehlt hier, aber man entbehrt's auch nicht; die starke Konzentration bei völliger Ungezwungenheit und Unmittelbarkeit der Einzelzüge hat hier etwas in seiner Art ganz Vollendetes entstehen lassen, das man nur lieben oder nicht lieben kann, eine andere Stellungnahme dazu gibt es nicht. Es ist bei aller Objektivität in der Darstellung eine sehr persönliche Kunst: Storms feine, weiche, aber trotzdem männliche, ja, verhalten leidenschaftliche Natur durchleuchtet alles, wir werden den Erzähler beim Lesen niemals los, noch bestimmter möchte ich sagen, seine Augen sind immer über dem, was er geschrieben.

Trotz ihrer Besonderheit steht die Stormsche Kunst nun aber doch nicht völlig allein in unserer Literatur, Eichendorff, Mörike, Stifter sind dem Schleswiger verwandt und auch von Einfluß auf ihn gewesen. Die feine Naturempfindung, die Zartheit des Details, die Scheu vor der Welt in einem gewissen Sinne teilt Storm mit Stifter, freilich ist er eine leidenschaftlichere Natur, etwas von E. T. A. Hoffmann ist auch in ihm, und ein größerer Künstler, während Stifters Talent ursprünglicher, reicher und weiter ist, mehr von der Welt sieht. Die Vergleichung im einzelnen, unter Heranziehung der Werke durchzuführen, muß ich hier unterlassen, aber wer Stifter kennt, wird ihn bei Storm auch in Einzelmotiven öfter wiederfinden, zumal auch in den historischen Novellen. Doch kann von einer wirklichen Abhängigkeit nicht die Rede sein. Diese ist eher im Verhältnis Storms zu Eichendorff, und namentlich zu Mörike festzu-

stellen, und hier besonders in der Lyrik. Storm ist einer unserer großen Lyriker, aber man hat ihn als solchen doch gelegentlich stark überschätzt. Das sieht man schon, wenn man sein Volksliedartiges mit dem Mörikes vergleicht, etwa „Elisabeth“ mit dem „Verlassenen Mägdlein“, da wirkt Storm fast konventionell. Die „Traumhelle und das spielend Visionäre“ Mörikes konnte der jüngere Dichter auch nicht nachbilden, und von seinem Humor hat er doch nur ein sehr bescheidenes Teil. Vergleicht man Storm mit Hebbel, der ja als Lyriker in mancher Beziehung der Antipode Mörikes ist, so findet sich, daß Storm von dessen gewaltigem Pathos und seiner Tiefe auch kaum etwas hat. Sein Register ist nicht sehr groß, er ist wesentlich Erotiker. Auf dem Gebiet der Erotik entfaltet er freilich eine ziemliche Mannigfaltigkeit, und alles das, was auf sein Liebes- und Eheleben mit der frühgestorbenen Konstanze Esmarch oder eine neuerdings bekanntgewordene „verbotene“ Liebe Bezug hat („O süßes Nichtstun an der Liebsten Seite“, „Wer je gelebt in Liebesarmen“, „Schließe mir die Augen beide“, „Zur Nacht“, „Im Herbst“, „Gedenkst du noch“, „Du warst es doch“, „Tiefe Schatten“, „Begrabe nur dein Liebstes“), ist einzig rein und schön, von prägnantester Form.

Schließe mir die Augen beide
 Mit den lieben Händen zu!
 Geht doch alles, was ich leide,
 Unter deiner Hand zur Ruh.
 Und wie leise sich der Schmerz
 Well' um Welle schlafen leget,
 Wie der letzte Schlag sich reget,
 Füllest du mein ganzes Herz!

Der Erotik nahe stehen so prächtige Stücke wie „Im Walde“ („Hier an der Bergeshalde“) und „Eine Fremde“. Eine kleine Reihe vortrefflicher Naturbilder aus der Heimat („Abseits“, „Die Stadt“, „Meeresstrand“ usw.), dazu dann sechs oder sieben patriotische Gedichte aus der Erhebungszeit Schleswig-Holsteins, das Markigste, was Storm gedichtet hat, und wir haben die Gebiete genannt, auf denen Storm Meister ist. Storms „Ostern“ mögen hier als wieder zeitgemäß stehen:

Es war daheim auf unserm Meeresdeich;
 Ich ließ den Blick am Horizonte gleiten,
 Zu mir herüber scholl verheißungsreich
 Mit vollem Klang das Osterglockenläuten.

Wie brennend Silber funkelte das Meer,
 Die Inseln schwammen auf dem hohen Spiegel,
 Die Möwen schossen blendend hin und her,
 Eintauchend in die Flut die weißen Flügel.

Im tiefen Kooge bis zum Deichesrand
 War sammetgrün die Wiese aufgegangen;
 Der Frühling zog prophetisch über Land,
 Die Lerchen jauchzten und die Knospen sprangen. –

Entfesselt ist die urgewalt'ge Kraft,
 Die Erde quillt, die jungen Säfte tropfen,
 Und alles treibt, und alles webt und schafft,
 Des Lebens vollste Pulse hör' ich klopfen.

Der Flut entsteigt der frische Meeresduft.
 Vom Himmel strömt die goldne Sonnenfülle.
 Der Frühlingswind geht klingend durch die Luft
 Und sprengt im Flug des Schlummers letzte Hülle.

O wehe fort, bis jede Knospe bricht,
 Daß endlich uns ein ganzer Sommer werde;
 Entfalte dich, du gottgebornes Licht,
 Und wanke nicht, du feste Heimateerde! –

Hier stand ich oft, wenn in Novembernacht
 Aufgor das Meer zu gischtbestäubten Hügeln,
 Wenn in den Lüften war der Sturm erwacht,
 Die Deiche peitschend mit den Geierflügeln.

Und jauchzend ließ ich an der festen Wehr
 Den Wellenschlag die grimmen Zähne reiben;
 Denn machtlos zischend schoß zurück das Meer –
 Dies Land ist unser, unser soll es bleiben!

Ganz fehlt bei Storm auch die spezifische Lyrik nicht; Stücke wie das angeführte „Schließe mir die Augen beide“, „April“, „Juli“, „Schlaflos“, „Über die Heide“ – dies, so viel ich sehe, das einzige Gedicht Storms, das Resonanz in Hebbels Art hat, obschon der Schluß gegen den Anfang abmattet – gehören zum Besten der deutschen Lyrik überhaupt. Wunderbar ist der Fluß der Stormschen Verse – man muß sie mit den Geibelschen vergleichen, um zu empfinden, wie viel mehr die Natur gibt, als die Kunst in der äußeren Form erreichen kann.

Bedeutender stellt sich denn nun freilich die Reihe der Stormschen Novellen dar, die sein ganzes Leben begleitet, hier ist eine bedeutsame Entwicklung, und zwar tritt diese nicht, wie es sonst wohl geschieht, auch in halb oder ganz mißlungenen Stücken, die nur Übergangswert haben, zutage, sondern nur in vollendeten (obschon es da natürlich ein Mehr oder Minder gibt), und steigt auch

bis zuletzt an. Der Dichter hat sich auch in weiser Selbsterkenntnis auf diese Form beschränkt und niemals ein breiteres Welt- und Lebensbild zu schaffen versucht, wie es seine beiden Mitbewerber um den Preis in dieser Gattung, Gottfried Keller und Paul Heyse, getan haben. Nach Storm ist die Novelle das eigentliche Seitenstück des Dramas: „Gleich diesem behandelt sie die tiefsten Probleme des Menschenlebens; gleich diesem verlangt sie zu ihrer Vollendung einen im Mittelpunkte stehenden Konflikt, von welchem aus sich das Ganze organisiert; sie duldet nicht nur, sie stellt auch die höchsten Forderungen der Kunst“, und man kann sich die Stormsche Definition schon gefallen lassen, wenn man nur bedenkt, daß die Novelle als epische Form nicht den typischen, sondern nur den Spezialfall darstellen kann. Von Anfang an ist Storms Novelle nun freilich nicht Problem- und Konfliktnovelle gewesen, man darf vielleicht behaupten, daß bei ihr der Drang, Erinnerungen festzuhalten, das Ausschlaggebende war; die Einheitlichkeit der Grundstimmung stand dem Dichter auch allezeit höher als die Erläuterung des Problems und die Ausgestaltung des Konflikts. Aber unbedingt erhält die Stormsche Novelle nach und nach, zumal vom Ende der siebziger Jahre an, ein schärferes Profil und auch eine energischere Charakteristik, wenn auch die andeutende Weise und die Sparsamkeit des Dialogs in den späteren Werken nicht verschwinden. Die berühmtesten Novellen der früheren Zeit sind „Immensee“, „Angelika“, „Auf dem Staatshof“, „Im Schloß“, „Auf der Universität“, „Von jenseit des Meeres“ – ihre Motive: die resignierende Liebe, der Untergang eines alten Hauses, der das letzte Glied schuldlos hinabzieht, die allmähliche Erstarkung einer vornehmen Frauennatur, das Hineintreten einer fremdartigen Gestalt in die starren norddeutschen Verhältnisse kehren bei Storm fast alle noch öfter wieder; hier sind sie ganz in Stimmung getaucht und außerordentlich zart behandelt. Aus der älteren Zeit stammt auch eine Reihe novellistischer Skizzen Storms, „Im Saal“, „Im Sonnenschein“, „Wenn die Äpfel reif sind“ usw., die zu dem Reizendsten gehören, was er geschaffen, und namentlich seine ausgezeichnete Fähigkeit, Rokokomenschen zu schildern, beweisen. Die realistischere Weise kündigen „In St. Jürgen“ und „Draußen im Heidedorfe“ an, „Beim Vetter Christian“, „Pole Poppenspüler“, „Waldwinkel“, „Ein stiller Musikant“, „Psyche“ bilden den Übergang. Gerade diese Stücke Storms gelten vielfach als seine poetischsten, und in der Tat hat er die bürgerliche Tüchtigkeit vielleicht nirgend besser dargestellt als in „In St. Jürgen“ und „Pole Poppenspüler“, und „Beim Vetter Christian“ und „Psyche“ sind seine heitersten und frischesten Erfindungen, während „Der stille Musikant“ die Stormsche Resignation vielleicht am reinsten ausprägt. In „Psyche“ nähert er sich Heyse am

meisten. Mit „Aquis submersus“ (1877) und „Carsten Curator“ beginnt dann die Novellistik Storms einen geradezu düsteren Charakter anzunehmen, sie gewinnt aber auch zugleich an Lebenstreue. „Psyche“ mag man noch als reizend erdacht charakterisieren, „Carsten Curator“ haben wir alle irgendwo und -wie erlebt. Und der ausgeprägt herb-realistische Charakter bleibt der Novelle Storms nun erhalten: man vergleiche „Zur Wald- und Wasserfreude“ mit „Auf der Universität“ – die arme Kätti ergreift unbedingt mehr als Lore Beauregard, und Wulf Fedders ist unzweifelhaft naturgetreuer als der Erzähler in der älteren Novelle. Stücke wie der „Herr Etatsrat“ haben auf manche älteren Verehrer Storms sogar abstoßend gewirkt. Wir aber freuen uns seiner erstarkten Kraft, und daß er ernsteren Konflikten wie dem zwischen Vater und Sohn in „Hans und Heinz Kirch“ nicht mehr aus dem Wege geht. Gewiß, die Resignationsnovelle hat ihr Recht, aber die tragische Novelle auch, und das Bild der norddeutschen Kleinstadt würde unvollständig sein, wenn ihm solche Szenen, wie die, wo sich Bötjer Basch „versupen“ will, fehlten. Mehr Beifall als die ersten Lebensbilder Storms aus der Gegenwart haben seine historischen Novellen gefunden, zu denen schon „Aquis submersus“ gehört – „Renate“, „Eekenhof“, „Zur Chronik von Grieshuus“, „Ein Fest auf Haderslevhuus“ schließen sich an. Auch sie sind meist düster, aber das historische Kolorit mildert. Ich finde, daß ihr leise archaischer Stil nicht ganz natürlich ist, aber ihrer Stimmung entziehe ich mich auch nicht und möchte nicht mit denen streiten, die namentlich „Aquis submersus“ mit an die Spitze der Stormschen Dichtung stellen. Am höchsten halte ich jedoch Storms letztes Werk, den „Schimmelreiter“, mag auch die Einkleidung (ein Schulmeister erzählt) nicht die glücklichste sein: diese Novelle hat, was den meisten ihrer Beurteiler entgangen ist, wirklich historischen Stil, historische Größe, die ganze Geschichte und Eigenart der Nordseemarsch ist in ihr. Von Jütland herunter bis zur Maas- und Scheldemündung muß man dieses Werk als Heimatkunst im höchsten Sinne anerkennen, zumal auch der friesische Stamm in dem Helden Hauke Haien die wunderbarste Verkörperung gefunden hat. Klaus Groths „Heisterkrog“ in allen Ehren, aber das Typische hat er doch nicht so gut herausgebracht wie der Friese Storm.

Soweit ich sehe, ist Theodor Storm, mag immer auch niedersächsisches Blut in ihm sein, überhaupt der bedeutendste Dichter, den der friesische Stamm dem deutschen Volke geschenkt hat, und man kann alle Eigenschaften dieses in Deutschland wenig bekannten Stammes in dem Dichter wiederfinden. Wie hebt sich schon der rein niedersächsische Dithmarsche Klaus Groth mit seiner hellen und heiteren Verständigkeit und edlen Volkstümlichkeit von diesem

friesischen Stimmungsmenschen ab! Die patrizische Herkunft Storms, obgleich auch sie ein Gewicht in die Waagschale wirft, tut es nicht allein. Storm ist aber nicht bloß Friese, er ist *Nordfriese*, „dem Poesieklima nach“, wie ich es einmal ausgedrückt habe, „der nördlichste aller deutschen Dichter“, weshalb man denn auch in manchen seiner Novellen Gestalten und Konflikte Ibsenscher Dramen entdecken kann. Freilich, seine Kultur ist entschieden deutsch, und die Art seiner Kunst bringt ihn hier und da sogar den Münchnern nahe, wenn ihn auch seine nach Innen gewandte nordische Natur und seine Gebundenheit an die Heimat vor dem Konventionalismus der Schule bewahrt haben. Jedenfalls teilt er im ganzen die Weltanschauung der Münchner – er war unterschiedener Liberaler – und auch das Streben nach dem sogenannten Reinmenschlichen und Reinpoetischen ist lange genug ein Charakteristikum seiner Poesie gewesen, bis dann doch der Ernst des Lebens in ihr immer gewaltiger und unmittelbarer hervorbrach. Ein Zeitdichter war er kaum, er hätte beinahe auch im achtzehnten Jahrhundert, wenn die deutsche Poesie damals weit genug entwickelt gewesen wäre, hervortreten können. Was ihm zuletzt fehlt, ist Größe: Nicht die Probleme der Menschheit, nur die des Lebens – man versteht wohl den Gegensatz – behandelt er, aber diese als ein großer Spezialist, vom Herzen aus und in reinster künstlerischer und auch sprachlicher Form. Der Reiz seiner Poesie wird nie erlöschen, und er wird seine Leser behalten, so lange es noch eine träumerische Jugend und feine Frauennaturen gibt.

35. KAPITEL

KLAUS GROTH

Klaus Groths „Quickborn“ habe ich schon bei der Besprechung des „Reineke Vos“ als das zweite klassische Werk der niederdeutschen Literatur bezeichnet. Man könnte am Ende auch aus den niederdeutschen Volksliedern einen klassischen Band zusammenstellen, aber die Allseitigkeit und lyrische Vollendung des „Quickborns“ würde er doch nicht aufweisen, ganz abgesehen davon, daß viele niederdeutsche Volkslieder doch nur Versionen oberdeutscher sind (das Umgekehrte ist freilich auch öfter der Fall), und so glaube ich, daß die Weltliteratur, für die zuletzt nur das Künstlerisch-Vollendete und die Volksnatur am reinsten Verkörpernde existiert, mit dem „Reineke Vos“ eben den „Quickborn“ als beste Offenbarung des niederdeutschen Genius anerkennen wird. Allerdings muß ich eingestehen, daß ich die holländische und vlämische Literatur nicht genug kenne, um hier ganz bestimmt reden zu können, doch weiß

ich, daß die neueren Lyriker dieser beiden Literaturen sich vor Klaus Groth als Meister gebeugt haben; er wird also doch wohl der größte sein, und spätere Jahrhunderte können es erleben, daß er im ganzen deutschen Küstenlande von der Schelde bis zum Pregel hinauf, und wer weiß, ob nicht auch in Südafrika und wo sonst Niederdeutsche sitzen, in ähnlicher Weise studiert wird, wie in unserem jetzigen Deutschland etwa Walther von der Vogelweide. Das ist die Weltliteraturstellung Klaus Groths, die man nicht übersehen darf, und auf die wir Deutschen insgesamt stolz sein können. In unserer deutschen Literatur, die ja, Gott sei Dank, einheitlich ist, in die die großen niederdeutschen Talente so gut aufgehen wie die großen oberdeutschen, hat Klaus Groth den Rang eines der großen Lyriker, ist etwa der norddeutsche Uhland, und betrachtet man ihn im Rahmen seines niedersächsischen Volkstums, so erscheint er als die Ergänzung Hebbels, als der Heimatdichter neben dem Universalpoeten.

Es ist das kleine Dithmarschen, das beide Dichter hervorgebracht hat – ihre Wiegen standen kaum drei Stunden voneinander entfernt, und auch ihre Geburtsjahre liegen nicht weit auseinander, aus dem Volke aber stammten sie beide. Hebbel strebte dann, sobald er sich seiner Kraft bewußt geworden war, energisch vom Heimatboden hinweg, Klaus Groth blieb sein Leben lang, wenn auch nicht am allerengsten, daran haften, Hebbel löste sich vom eigentlichen Volke, obschon er es selbstverständlich nie verachtete, Klaus Groth blieb in dem Maße darin, daß er selbst mit den Honoratioren seiner Heimat nie auf guten Fuß kam. Freilich, das Wesen des Dichters Hebbel und der Geist seiner Poesie sind gewiß dithmarsisch, norddeutsch, nordgermanisch, aber die Persönlichkeit zieht doch aus der ganzen Welt ihre Kraft, und ihr Schatten fällt weit über die Lande, wie denn auch die Hebbelsche Dichtung in Stoff und Form keine Schranke kennt und für alle, für die Kulturmenschheit ist; Klaus Groth bleibt auch als Dichter auf Heimatboden, doch reinigt und läutert er das Heimatliche, oder vielleicht noch besser, er „sieht“ es durch seine poetische Natur, so daß wir zwar das wahre, aber nicht das wirkliche Dithmarschen erhalten, und in diesem Klaus Grothschen Dithmarschen findet dann natürlich ganz Niedersachsen, ja Norddeutschland sein Bestes wieder. Also, nicht universale Kunst, aber höchste Heimatkunst von großer allgemein menschlicher Bedeutung haben wir bei Klaus Groth. Man hat gesagt, daß sein „Quickborn“ in Norddeutschland die Kluft zwischen den Gebildeten und dem eigentlichen Volke wieder geschlossen habe – ja gewiß, die durch und durch poetische, lyrische und durch und durch sittliche Natur dieses Dichters schied eben alle unreinen Elemente, mochten sie nun dem Gebiete volkstümlicher Roheit oder gesellschaftlicher Heuchelei angehören, einfach aus, und so mußte sich wohl

alles Tüchtige von oben und unten in seiner Dichtung zusammen- und wiederfinden. So löste sich bei Klaus Groth das Problem des Volksdichters, ein bißchen anders wie bei Gottfried August Bürger und auch nicht etwa im Sinne des Schillerschen Ideals: Klaus Groth gehörte seinem Volke und seiner Heimat, er schritt auch mit festen Füßen über die Fluren der Heimat hin, und seine Augen sahen alles, aber seine zugleich männliche und weiche, stolze und liebeerfüllte Seele hatte doch nur für das Reine, Schöne und Tüchtige Raum, er konnte nur mit Herz und Gemüt erfassen und darstellen. Geboren sind die Gedichte seines „Quickborns“ aus dem Heimweh, als der Dichter, schon gereift, technisch vollkommen Herr seiner Sprache und der in ihr möglichen Formen geworden, in der Fremde krank und einsam weilte. Doch darf man bei Klaus Groth nicht, wie bei Storm, sagen, daß das Heimweh die Seele seiner Poesie sei; er ist weit klarer und objektiver als der Schleswiger, verständiger, dürfte es selbst heißen, wenn auch die Bilder seines Jugendlebens oft genug jener „zitternde“ silberne Duft umwebt, der die harten Umrisse des Niedersachsentums auflöst, wiederum aber in dem „Ländeken deep“ an der Nordsee die höhere Wahrheit ist.

Sehr begünstigt wurde der Quickborndichter auch durch seine Zeit, oder vielmehr, er kam, „als die Zeit erfüllet war“. In seiner Jugend umgab ihn noch das alte Dithmarschen mit der Fülle seines ungebrochenen volkstümlichen Lebens, das alte Niedersachsen, das alte Deutschland. Nun war mit dem Jahre 1848 die neue Zeit gekommen, die das Althergebrachte nach und nach zerstören sollte, und gerade im rechten Augenblicke trat der Dichter auf, der rückwärts gewandte Prophet, der Retter nicht bloß der alten Sachsensprache, auch der alten Sachsenart. J. P. Hebel und Robert Burns waren seine Schule gewesen, sein großes lyrisches Talent und seine ungewöhnliche, autodidaktisch sauer erworbene Bildung machten ihn selbständig, er war sich klar bewußt, was er zu tun hatte, aber er schuf, wie jeder echte Dichter, aus der Tiefe des Gemüts und der Fülle des Lebens heraus. Der „Quickborn“, Dithmarscher Volksleben in Gedichten, ist eine Gedichtsammlung, wie wir sie nicht zum zweitenmal haben; denn sie spiegelt ja nicht bloß das Leben eines Individuums, wie alle anderen Lyrikbände, sondern auch das eines Volkstums, beides mit- und durcheinander, und ist lyrisch und lyrisch-episch reicher als das einzige verwandte Werk, als Hebels „Allemannische Gedichte“, deren Schwerpunkt, wie schon Goethe erkannte, im Lyrisch-Didaktischen und Idyllischen ruht. Das leugne ich selbstverständlich nicht: Wenn Mörike im Volkston schafft, dann bringt er ein noch um vieles zarteres Gebilde zustande als Klaus Groth in seinen besten Stücken, und Annette von Droste-Hülshoff vermag ein realistisch-anschaulicheres, bes-

ser, ein unmittelbarer packendes, weil eben impressionistisches Naturgemälde zu geben, aber die Sammlung des Dithmarschen ist, von dem bezeichneten Standpunkte aus gesehen, reicher als die jener, schließt sich zu einem wunderbaren Ganzen zusammen, in dem auch nicht ein Stück fehlen dürfte und jedes in seiner Art vollkommen ist. Klaus Groth ist Meister im ganzen Gebiet der lyrischen Poesie und auch noch in ihren Grenzgebieten; ihm gelingt das persönliche subjektive Gedicht (das aber immer im Rahmen des Volkstums bleibt) ebensogut wie das im Volksliedton, er schafft Kinderlieder, die ohnegleichen, nur mit Ludwig Richters besten Illustrationen zusammenzustellen sind, er stellt das Tierleben wunderbar dar, er ist ein großer Balladendichter, dem die schlichte Geschichtsballade ebensogut gelingt wie die unheimliche Gespensterballade – hier kommt er sogar über Annette Droste hinaus –, er zeichnet zahlreiche Volksskizzen, ernst und humoristisch, er ist ein ausgezeichnete Idyllendichter, er vermag auch größere poetische Erzählungen lyrisch-epischen Charakters voll Leben in künstlerischer Rundung hinzustellen. Welch ein Stimmungsbild aus der Kindheit ist beispielsweise „Min Johann“, wie ergreift das Scheidelied „As ik weggung“!

Du brochst mi bet den Barg tohöch,
De Sünn de sack hendal:
Do säst du sachen, dat war Tid,
Un wennst di mit einmal.

Do stunn ik dar un seeg opt Holt,
Grön inne Abendsünn,
Denn seg ik langs den smallen Weg,
Dar gungst du ruhi hin.

Do weerst du weg, doch weer de Thorn
Noch smuck un blank to sehn;
Ik gung de anner Sid hendal:
Dar weer ik ganz alleen. –

Nös heff ik öfter Afsched nam',
Gott weet, wa mennimal!
Min Hart dat is dar baben bläbn,
Süht vun den Barg hendal.

„He sä mi so veel“ und „Lat mi gan, min Moder slöppt“ sind Liebeslieder, wie sie nie schöner im Munde der Dorfknäbchen erklingen sind. Wie plastisch wirkt das Kindermondlied „Still min Hanne“, wie tief sinnig ist „Dar wahn en Mann int gröne Gras“! „Lütt Matten de Has“ und „Aanten int Water“ werden groß

und klein so lange entzücken, wie es noch eine plattdeutsche Sprache gibt. Was sind dann „Ol Büsum“, „He wak“, „Hans Iwer“ und zahlreiche andere für Prachtballaden, wie durchaus selbständig-deutsch, ohne den berühmten englischen Balladenton! Man höre „He wak“:

Se keem ant Bett in Dodenhemd un harr en Licht in Hand,
Se weer noch witter as er Hemd un as de witte Wand.

So keem se langsam langs de Stuv un fat an de Gardin,
Se lücht un keek em int Gesicht und lähn sik öwer hin.

Doch harr se Mund un Ogen to, de Bossen stunn er still,
Se röhr keen Lid un seeg doch ut as een de spräken will.

Dat Gräsen krop em langs den Rügg un Schuder dör de Hut,
He meen, he schreeg in Dodensangst, un broch keen Stimm herut.

He meen, he greep mit beide Hann un wehr sik vör den Dod,
Un föhl mank alle Schreckensangst, he röhr ni Hand noch Fod.

Doch as he endli to sik keem, do gung se jüs ut Dör,
As Krid so witt, in Dodenhemd, un lücht sik langsam vör.

„Das Gewitter“ halte ich für die beste deutsche Idylle überhaupt, ich finde nirgend so viel unmittelbare Poesie. Unendlich ergreift mich immer wieder die Armeleutdichtung „Rumpelkammer“, und der „Fieler Fischtog“ ist ein humoristisches Kunststück ersten Ranges, allerdings ein Kunststück; denn der Dichter tut sich hier einmal auf sein Virtuositentum etwas zugute. Aufzählen kann man den Reichtum des „Quickborns“ kaum und auch die Vollendung im einzelnen nicht genug preisen – nur wünschen, daß jeder deutsche Stamm ein Lieder- und Bilderbuch fürs Haus wie den „Quickborn“ besäße.

Er ist seines Dichters Haupt- und Lebenswerk geblieben, bis in seine alten Tage hinein hat er das Allerbeste, was ihm gelang, an richtiger Stelle dem trauten Bande eingefügt, zuletzt noch „Min Port“, das Gedicht von der Gartenpforte, durch die sein Liebstes einging und durch die man es hinaustrug – nun auch längst ihn selber. Der zweite Band des „Quickborns“, den er dann zusammenstellte, ist schon mehr eine Nachlese, obwohl doch manches Lyrische auf der Höhe des früheren steht und sogar einige neue Töne da sind, wie im Liede auf die Schlacht bei Idstedt, in den Kindergedichten („Na'n Buten“, „Dat Kind weer erstaunt“) und den plattdeutschen Sonetten von „Koptein Weenke“. Jetzt enthält dieser zweite Band aber auch die beiden großen epischen Dichtungen Klaus Groths, das Hexametergedicht „Rotgetermeister

Lamp un sin Dochter“, auf das ein voller Strahl von der Sonne „Hermanns und Dorotheas“ gefallen ist; so eng diese Geschichte aus dem dithmarsischen Flecken Heide und von der Geest manchen Leser auch anmuten mag, und die jambische Dichtung „De Heisterkrog“, in der eine düstere Stormsche Novelle und noch etwas mehr steckt – denn Meister Klaus Groth sah, wie gesagt, doch mit helleren und klareren Augen in die Welt als Meister Storm, und mit seiner Geschichte gab er das ganze Marschleben echt episch, merkwürdig ergreifende Situationen. Freilich, den „Schimmelreiter“ Storms ziehe ich dem „Heisterkrog“ vor, weil in ihm das friesische Volkstum größer herausgekommen ist. Man hat oft gesagt, der Dichter hätte keine Entwicklung gehabt, und gewiß hat er die beste Lyrik seines „Quickborns“ nicht übertroffen, aber gegen die episch-lyrischen Dichtungen des ersten Bandes sind doch die beiden größeren Epen ein großer Fortschritt und bezeichnen eine Höhe nicht bloß der niederdeutschen Dialektdichtung. Hebbels „Mutter und Kind“, Mörikes „Idyll vom Bodensee“ haben durch Klaus Groths Dichtungen Seitenstücke erhalten, und es ist nicht ausgeschlossen, daß noch einmal ein Dichtergeschlecht begreift, wie wertvoll solche epische Dichtungen sind, die das besondere Leben bestimmter Gegenden unseres Vaterlandes darstellen, wie unendlich weit sie nicht bloß alle „Sänge“ und „Mären“, sondern selbst die Versuche großer Kunstepen an wirklichem Lebensgehalt und Bedeutung für unsere Literatur überragen.

Ein eigentlicher Erzähler war Klaus Groth nicht, er war zu sehr Dichter, um den großen Fluß und die gemütliche oder herzbeklemmende Spannung herauszubringen, immer haftete er am einzelnen, sei es Bild, sei es Stimmung. Um ganz aufrichtig zu sein, er besaß auch nicht Erfindungsgabe genug, um große Romane und interessante Novellen zu gestalten. Dennoch haben seine Prosa-geschichten, die er auch plattdeutsch geschrieben, und mit denen er die neuere plattdeutsche Prosa begründet hat, ihren Wert; denn sie sind alle erlebt, erlebt bis ins einzelste, geradezu biographisch. In Klaus Groth war die Vergangenheit seiner Heimat, die kulturhistorische, möchte man sagen, voll lebendig, er kannte Dithmarscher jedes Standes und jeder Art, die Honoratioren so gut wie die kleinen Handwerker, die reichen Bauern in Geest und Marsch so gut wie die armen Tagelöhner und die Leute im Armenhause, er hatte von allen Geschichten und Anekdoten erzählen hören, heitere, voll des trockenen Humors seines Volksstamms, und ernste, wie es kam, er war alle Pfade, die sie einmal gegangen, selber geschritten, hatte in jedes Haus hineingeblickt. Und aus diesem reich aufgespeicherten Material schuf er nun seine Geschichten, nicht zu großen sozialpädagogischen Zwecken wie Jeremias Gotthelf, nicht zur Lust von hunderttausend Unterhaltungsbedürftigen wie Fritz Reuter, auch nicht als

reiner Künstler wie Otto Ludwig oder Theodor Storm, sondern auch wieder aus einer Art Heimweh, dem nach der Vergangenheit – die Menschen und Dinge seiner Jugend und seiner Heimat ließen ihm keine Ruhe, bis er sie aus dem Grabe gerufen, die alte Zeit selber verlangte wieder lebendig zu werden. Und sie ist es geworden, wie sie es in den abendlichen Erzählungen des Volkes wird: Was waren das für seltsame Menschen! Was für eine schöne Zeit war das! Ich will sie hier nicht alle aufzählen, die „Vertelln“ aus dem alten Flecken Heide, aus Geest und Marsch mit ihrer Fülle treu geschauter Gestalten, nur die drei größten, „Detelf“, für uns die klassische Schilderung der 1848er Zeit, „Trina“, die Geschichte einer Dithmarscher Bauerntochter, „Um de Heid“, eine Darstellung der schleswig-holsteinischen Verhältnisse in den Tagen Napoleons I. nennen – man muß ja wohl ein Dithmarscher sein, um ihren ungeheuren Reichtum an charakteristischen Zügen zu erkennen, ihre „kulturhistorische“ Bedeutung zu begreifen. Auch sie sind objektiver als die Novellen Storms, die alle mit der besonderen Natur und Stimmung ihres Verfassers zusammenhängen, Klaus Groth schaute mehr. Kunstwerke sind sie vielleicht nicht, spannende Erzählungen erst recht nicht, aber das Leben selbst ist in ihnen und sehr, sehr viel Poesie, die ergreifende Herzensanteilmahme des Dichters. Man begreift, wenn man sie liest, auch, wie der „Quickborn“ werden konnte und mußte. Klaus Groth hat das Unglück gehabt, nach dem großen unmittelbaren Erfolge seines „Quickborns“ von dem ganz anders gearteten und mit ihm gar nicht zu vergleichenden Fritz Reuter für zwei Jahrzehnte völlig in den Hintergrund gedrängt zu werden – beide schrieben ja plattdeutsch! – aber er hat es mannhaft getragen und ist durch einen heiteren Lebensabend dafür belohnt worden. Heute übersieht ihn niemand mehr zugunsten Reuters, und es nennt ihn auch niemand mehr einen „Dialektdichter“, sondern man stellt ihn unter die großen deutschen Lyriker und empfiehlt den „Quickborn“ jedem Deutschen:

Das Beste, Reinste, Tiefste, was wir haben,
Was sonst mißachtet war und tief vergraben,
Durch ihn erstand's für alle wunderbar.

36. KAPITEL

GOTTFRIED KELLER

Man hat Gottfried Keller als den größten deutschen Dichter, der nach Goethes Tod hervorgetreten ist, hinzustellen versucht – das ist meiner Anschauung nach nicht er, sondern Friedrich Hebbel, der, eine um vieles gewaltigere und

genialere Natur, als Dichter in weit höherem Grade aus Eigenem lebt, weit mehr Neues bringt und auch als strenger Künstler den Schweizer übertrifft. Keller ist kein Anfang, sondern eher ein Ende, der letzte und größte deutsche Nachklassiker (das Wort im allerbesten Sinne genommen, ohne die Nebenbedeutung des Epigonischen), in dem sich das Beste der Romantik mit dem Besten des Realismus im Goethischen Geiste zu kräftiger Poesie vereinigt. Wer könnte bestreiten, daß Meister Gottfried im Schatten Goethes steht, und daß er ein Nachfolger Ludwig Tiecks ist, allerdings weit stärker als dieser? Ich habe nichts dagegen, ihn den partiellen Goethe des deutschen Realismus zu nennen, es ist im ganzen der goldig-helle Goethische Geist in ihm trotz seiner derberen schweizerischen Struktur. Aber seine Poesie, so stark und klar sie ist, ist doch zuletzt Kulturpoesie, nicht die Eroberung von Neuland, sie macht nicht Epoche auf dem Gebiete des Romans und der Novelle, wie ohne Zweifel die Hebbelsche auf dem des Dramas, sondern ordnet sich der vorhandenen Entwicklung mühelos ein. Soviel, um die Gesamterscheinung des Dichters auf ihrem natürlichen Niveau zu erhalten; im übrigen gilt auch von ihm und Hebbel das Wort, daß wir Deutschen uns freuen sollen, zwei solche Kerle zu haben.

Jede nähere Betrachtung des Kellerschen Genius erfordert, daß man sich zunächst einmal auf den Boden der Schweiz begibt. Unbedingt, Keller ist (auch im Gegensatz zu Hebbel) ein Stammesdichter, der zwar schon mit seinem ersten großen Werke in die große nationale Literatur hineinwächst, aber sich doch vom heimischen Wesen nie gelöst und den sichern Grund heimischen Lebens nie verlassen hat. Drei wahrhaft große Dichter hat die Schweiz dem deutschen Volke im neunzehnten Jahrhundert geschenkt, Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer. Von ihnen ist Gotthelf ausgeprägtes Naturtalent, durchaus elementarer Geist, Meyer reiner Kulturpoet – Keller steht, wie auch zeitlich, in der Mitte, seine Poesie ist zwar, wie gesagt, auch Kulturpoesie, indem sie die Einwirkung der vorhandenen dichterischen Entwicklung des deutschen Volkes deutlich aufweist, aber doch auch insofern wieder Natur, als sie unmittelbar dem Leben und einer durch Bildung in ihren Lebensäußerungen keineswegs vollständig bestimmten dichterischen Individualität entspringt. Weiter: Gotthelf ist entschiedener Partikularist, dessen Horizont die Schweizergrenze vollständig abschließt, Keller muß trotz seines Schweizertums, dem er ein gut Teil derber Kraft, volkstümlicher Lust und wohl auch seines barocken Humors verdankt, als deutsch-national gelten, wie er denn in „Martin Salander“ den Reichsfeinden auch gehörig die Leviten gelesen hat, Conrad Ferdinand Meyer ist trotz deutschen Grundwesens doch wesent-

lich international, einer der modernen Renaissancemenschen, wie sie die wichtigsten europäischen Kulturen alle hervorbringen – natürlich nur sporadisch –, für die aber der historische Boden der Schweiz günstiger ist als irgendein anderer Teil deutschen Landes. Man sieht, Keller ist in jeder Beziehung der Mann der glücklichen Mitte, auch in bezug auf seine Bildung, die weniger einseitig als die Gotthelfs und weniger ausschließlich als die C. F. Meyers war, der Herkunft nach aber war er nicht, wie die beiden anderen, Patrizier, sondern ein Sohn des Volkes und außerdem durch langjährige Entbehrung, ja Not hindurchgegangen, so daß denn ein sehr zähes und eigenwilliges Individuum herauskam, das die Gefahren der glücklichen Mitte nicht zu scheuen hatte. Schweizertum, Herkunft aus dem Volke und harte Schicksale verstärkten das erdige Element in Kellers Dichtung, und er kam als Lebensdarsteller noch bedeutend weiter als Theodor Storm, dessen Poesie ja auch eine Verbindung von Romantik und Realismus darstellt. Selbstverständlich wollen wir aber die ausgeprägte Besonderheit Kellers nicht allein durch sein Milieu erklärt wissen, das Angeborene ist natürlich immer die Hauptsache.

Seine Entwicklung steckt ziemlich getreu und vollständig in seinem „Grünen Heinrich“, der unter den deutschen Romanen einen der ersten Plätze einnimmt. Der Art nach neu ist er freilich nicht, schon „Heinrich Stillings Jugend“ und „Anton Reiser“ gehören genau der nämlichen Gattung des biographischen Romans an. Ursprünglich sollte der „Grüne Heinrich“ ein Seitenstück zu Goethes „Werther“ werden, ein kleines elegisch-lyrisches Werk „mit heiteren Episoden und einem zypressendunklen Schlusse, wo alles begraben würde“, die Geschichte des vergeblichen Strebens und des Untergangs eines jungen Künstlers, der auch die ihn über alles liebende Mutter mit zugrunde richtet. Ohne große Schwierigkeit kann man noch heute den ersten Entwurf in den Hauptzügen aus dem späteren Werke herauslösen. Wenn nun aber auch der Geist „Werthers“ immer noch über dem „Grünen Heinrich“ schwebt, was er geworden ist, ist doch eher ein neuer „Wilhelm Meister“, ein gut Teil frischer und lebendiger als Goethes Roman, wenn auch als Komposition viel weniger vollendet und bedeutend ungleichmäßiger in der Ausführung. Es erklärt sich unschwer, wie aus dem geplanten mäßigen Bande allmählich der umfangreiche Roman erwuchs, als den wir den „Grünen Heinrich“ kennen: er ward in der Zeit geschrieben, wo sich Kellers Weltanschauung ein für allemal festsetzte, und so machte es sich ganz von selbst, daß der Dichter die ihn bewegenden Ideen nicht bloß darzustellen, sondern auch aus seiner bisherigen Entwicklung abzuleiten und zu begründen versuchte. Darüber ging denn zwar die ursprünglich beabsichtigte straffe Form des Werkes verloren, aber es gewann unendlich

an Gehalt. Unter den biographischen Romanen der deutschen, vielleicht nicht bloß der deutschen Literatur ist Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ unzweifelhaft der beste, und man kann nur wünschen, daß er stets zur rechten Zeit in die Hand der deutschen Jünglinge gelangen möge. Denn, mag des jungen Schweizers Leben und Streben noch so sehr von eigenartiger, künstlerischphantasievoller Veranlagung und subjektiver Neigung bestimmt sein und in einem besonderen Volkstum wurzeln, in der Hauptsache ist es doch deutsch-typisch, und die, die den Grünen Heinrich einfach für einen problematischen Charakter erklären, sind sehr auf dem Holzwege. Heinrich mit seiner Neigung zur Selbstbeobachtung und Grübeleien, die sich jedoch mit der Sehnsucht nach der Berührung mit dem realen Leben kreuzt, mit seinem Idealismus, der selbst zur Phantasterei führt, aber durch angeborene Verstandesklarheit und unausrottbares Verantwortlichkeitsgefühl wieder völlig ins Gleiche gebracht wird, mit seinem anscheinend wenig ausgebildeten Willen, der das Sichttreibenlassen gestattet, aber nur bis zu einer gewissen Grenze, und wohl die Resignation, aber nicht die völlige Umkehr und das äußerliche Gedeihen auf Kosten der verratenen Ideale kennt: dieser Grüne Heinrich, der in mancher Hinsicht ein bißchen lange grün bleibt, ist *der* deutsche Jüngling, und nicht bloß seiner Zeit, auch noch der unserigen und vielleicht aller Zeiten. Das wird uns auch aus seinem Verhalten in ganz bestimmten Verhältnissen, so den Frauen gegenüber, klar: gerade ein Doppelverhältnis wie hier zu Anna und Judith ist für ein gewisses Alter bezeichnend und nur bei germanischem Blute möglich. Wie sich die Dinge bei romanischem gestalten, lehren Rousseaus „Bekenntnisse“, die man überhaupt trefflich zum Vergleiche heranziehen kann, was auch bereits Keller selber gewußt hat. Rousseau und Keller sind ja beide Schweizer, Genf und Zürich haben manches gemeinsam, es ist aber auch eine bestimmte Seelenverwandtschaft zwischen den beiden Männern, und einzelne liebliche und charakteristische Szenen der „Bekenntnisse“ könnten unverändert in den „Grünen Heinrich“ hinübergenommen werden. Dennoch ist wiederum ein unausgleichbarer Gegensatz da, der sich nicht aus den Zeitumständen und der (übrigens nicht bedeutenden) Verschiedenheit der Lebenslagen erklären läßt, sondern gerade auf die Grundverschiedenheit der Rassen zuführt, so germanisch einem Rousseau hin und wieder auch im Vergleich mit manchen seiner gallischen Blutsverwandten erscheint.

Es ist ein wunderbares Buch, der „Grüne Heinrich“, trotz seiner geistigen Bedeutung, der gelegentlichen starken Durchsetzung mit Reflexion ist er so groß, stark und einheitlich in der Stimmung wie wenig andere deutsche Kunstwerke. Man hat ihn ein Novellenbündel genannt, man hat die zweite Hälfte, die

Münchener, als weit schwächer als die erste, die schweizerische, bezeichnet, beides vielleicht mit einigem Recht, aber der Gesamteindruck wird dadurch fast gar nicht berührt, und der Zauberbann hält bis zum Ende. Das ländliche Idyll, das die erste Hälfte zum größten Teile ausfüllt, hat außer dem „Werther“ nicht seinesgleichen in unserer Literatur, es ist starke, süße Poesie und zugleich wahrstes Leben, von einer Plastik der Darstellung und zugleich so feinen seelischen Reizes voll, daß man, wie Goethe sich einmal über die Homerischen Schilderungen ausdrückte, „beinahe erschrickt“. Man lese, um irgend etwas herauszugreifen, den nächtlichen Besuch Heinrichs bei Judith, und wem da nicht das Herz klopft, wie Heinrich selber, der kann sich nur ruhig der ästhetischen Unempfänglichkeit zeihen. Es ist aber nicht etwa die Verfänglichkeit der geschilderten Situation, was jene Wirkung hervorbringt, sondern die feine und keusche Kunst des Dichters. Schade ist es ja, daß im zweiten Teile die Steigerung fehlt – nach Anna und Judith müßte ein Weib kommen, das gewissermaßen beide vereinte, etwa die Lucie des „Sinngedichts“, nur mehr ausgeführt, und überhaupt könnte das ganze Leben des Helden noch wieder einen großen Aufschwung nehmen; denn er ist, wie gesagt, das fühlen wir allezeit deutlich, im Grunde keine problematische, sondern nur eine irrende, aber gesunde Künstlernatur, wie es sein Dichter auch war, und dieser hat ganz recht getan, in der zweiten Ausgabe wenigstens einen guten Ausgang zu geben. Sei dem nun aber, wie ihm wolle, auch der zweite Teil hat seine Vorzüge, immer deutlicher tritt die Physiognomie Kellers selber hervor, sein Humor, den man schlechthin als barock bezeichnet, der aber doch auch etwas von der Mörike-schen Schalkhaftigkeit hat, wie denn der zweite Teil des „Grünen Heinrich“ überhaupt hier und da an „Maler Nolten“ anknüpft. Jedenfalls ist das ganze Werk als „klassisch“ zu erachten, und ich bin der festen Zuversicht, daß es so wenig als Goethes „Werther“ (der allerdings einer noch höheren, der höchsten Kunstregion angehört) veralten wird. Wie jeder junge Mann von tieferem Empfinden eine Wertherperiode hat, will sagen, durch ein leidenschaftliches Begehren, sei es nun welcher Art, an fester Lebensführung gehindert wird, so werden wir auch noch auf Generationen hinaus die inneren Kämpfe religiöser Natur durchzumachen haben, welche im Leben des Grünen Heinrichs eine so große Rolle spielen, mag der aufrührende Geist nun, wie bei Keller, Ludwig Feuerbach heißen oder, wie bei uns, Friedrich Nietzsche. Man darf, Gott sei Dank, zur deutschen Jugend nach wie vor das Vertrauen haben, daß sie sich selbst hilft und das Beste nicht verliert. Für eine bestimmte Art deutscher Jünglinge aber, die, die autodidaktisch um künstlerisches Können und Verständnis, um eine weitere und klarere Weltan- und -überschauung ringen, als

sie Schule und Universität im Durchschnitt geben, kann der „Grüne Heinrich“ sicher noch auf lange Zeit hinaus das Leibbuch sein.

Gleich imponierend wie auf dem Gebiet des Romans ist Gottfried Keller auf dem der Novelle, mit den „Leuten von Seldwyla“ hervorgetreten. Im allgemeinen darf man sagen, daß die Kellersche Novelle deutlicher als irgendeine andere zeitgenössische ihre Abstammung von der Tiecks verrät: ihr starker Phantasiegehalt, der gelegentlich in die Region des Phantastischen hineinführt, dabei aber lehrhafte Elemente keineswegs ausschließt, die fast immer erreichte Rundung der Erfindung und ein starker Zusatz von Laune weisen auf den Altmeister der Novelle zurück, ja, man kann bei einzelnen Stücken wie „Pankraz der Schmoller“, „Kleider machen Leute“, „Der Schmied seines Glücks“, „Die mißbrauchten Liebesbriefe“, selbst noch bei Novellen des „Sinngedichts“ wie „Die arme Baronin“ geradezu Tiecksche Muster entdecken. Jedenfalls gilt auch von der Kellerschen Novelle, was Goethe von einer Tieckschen aussprach, „sie sei humoristisch geneigt, zum Ostwind gesellt, jene leidigen Nebel zu zerstreuen, welche die sinnig-geistigen Regionen Deutschlands zu obskurieren sich anmaßen“, wobei man jedoch nicht bloß an religiösen Obskurantismus zu denken braucht. Was aber Keller vor Tieck entschieden auszeichnet, ist eine weit größere positive Poesie- und Lebenskraft, die über „das bloß Geistreiche“ des älteren Meisters und das vielfach Skizzenhafte seiner Ausführung weit hinauskommt und nicht nur volle Gestaltung nach dem Leben, sondern auch dichterische Höhen erreicht, die die deutsche Novelle vordem nicht gekannt hatte. Hier übertrifft Keller auch seine begabtesten Zeitgenossen, Theodor Storm und Paul Heyse, die gewiß feine Künstler, aber so starke Dichter wie Keller nicht sind. Zwar halte ich die Bezeichnung Kellers als des „Shakespeare der Novelle“, die von Paul Heyse stammt, für übertrieben, Shakespearesche elementare Gewalt hat der Schweizer Dichter nicht, aber die wunderbare Gabe künstlerischer Konzentration besaß er wie kein zweiter, und dabei ging ihm doch die Lebenswahrheit, -unmittelbarkeit und -mannigfaltigkeit nicht verloren. Seine bedeutendsten Leistungen stecken in der ersten Novellensammlung, den „Leuten von Seldwyla“, die durch den gemeinschaftlichen örtlichen Hinter- und Untergrund aller Geschichten, wenn auch nicht gerade ein geschlossenes Ganze, doch einen musterhaften Zyklus bilden, wenn man will, zunächst ein Buch menschlicher Torheit, aus dem aber tief ans Herz greifende menschliche Tragik aufschießt. Seldwyla selbst, die freierfundene typische Stadt des schweizerischen Leichtsinns, kann es mit Abdera und Schilda in vieler Hinsicht aufnehmen und findet sich übrigens nicht bloß auf Schweizer Boden, wenn sie auch dort als Gegensatz zu dem nüchter-

nen Schweizer Realismus vielleicht die meiste innere Existenzberechtigung besitzt. Ihr Volk bildet aber gleichsam nur den Chor der Novellen, die Helden und Heldinnen der Geschichten geben die Personen, die sich in irgendeiner Weise von ihm unterscheiden, der Artung und dem Geschick nach zu ihm im Gegensatz stehen. Fast jede der zehn Novellen hat dann auch ein Problem, sei es ein psychologisches, sei es ein soziales. Die Krone des Ganzen sind die beiden Erzählungen „Romeo und Julie auf dem Dorfe“ und „Die drei gerechten Kammacher“, jede in ihrer Art vollendet und doch in ihrem Wesen so verschieden, daß einem unwillkürlich des alten Plato Wort einfällt, es sei Sache eines und desselben Mannes, Tragödien und Komödien zu schreiben. Was „Romeo und Julie“ wert sei, hat schon Otto Ludwig gewußt, der die Novelle ein Werk „nicht bloß der gewandten und geschulten Bildung, sondern einer positiven Naturkraft Kind“ nennt. „Sie ist sogar dramatisch in Shakespeares Sinne“, fährt Ludwig fort, „in der allmählichen, wechselreichen, schmerz-wonnebehaftigen Auskostung einer Situation . . . Denn auch Keller gelingt es, uns von dem Wunsche, seine Geschichte möge erfreulich enden, abzuhalten. In dieser Hinsicht ist die Novelle wahrhaft tragisch. Nicht minder gleicht er auch darin Shakespeare, daß seine Geschichte das rechte Leben in uns erst gewinnt, nachdem wir sie aus der Hand gelegt. Ich habe unmittelbar vorher Romane gelesen, unmittelbar nachher Novellen von Heyse und Grimm, auch eigene Pläne derart gemacht, aber all das ist wie bemalte Florvorhänge vor einem gemalten Kirchenfenster, das tiefe und glühende Giorgionische Kolorit, die kompakte Tizianische Leiblichkeit der Kellerschen Novelle strahlt siegend durch und läßt das blaßträumerische der Behänge noch aquarellhaft körperloser erscheinen.“ Da braucht man denn freilich die öfter bezweifelte Notwendigkeit des tragischen Ausgangs nicht noch gründlich nachzuweisen. „Die drei gerechten Kammacher“ sind das groteske Gegenstück zu „Romeo und Julie“: Nie ist die heiratslustige, weise alte Jungfer köstlicher gemalt worden als in Züs Bünzlin, und die Kammacher, auf ein Haar einander ähnlich und doch wieder fein nuanciert, dürfen den Preis vollendeter Meisterschaft der Zeichnung beanspruchen. Dann die amüsante Fabel, das bis ins einzelne lebenswahre Detail, die unübertrefflich gute Laune der Erzählung, die uns selbst den Selbstmord des verstörten ersten Kammachers erträglich macht, nicht zu vergessen der in unserer Zeit auch noch hinzukommende kulturhistorische Reiz – wahrlich, der ist tief zu bedauern, der in diesem Meisterstück nur das Barocke und Bizarre sieht! Das dritte Meisterstück in den beiden Bänden der „Leute von Seldwyla“ ist die historische Novelle „Dietegen“, echtste Romantik, aber feiner gearbeitet, als es die älteren Romantiker vermochten, und mit einem

guten Teil Kellerschen Sonnenscheins statt der romantischen Dämmerung. Das vielleicht etwas von E. T. A. Hoffmann beeinflusste Märchen „Spiegel das Kätzchen“ schließt sich dieser Novelle am nächsten an. In „Pankraz der Schmoller“ und „Frau Regel Amrain“, diese an Gotthelf erinnernd und durch einen der prächtigen Kellerschen Frauencharaktere ausgezeichnet, steckt unzweifelhaft allerlei Persönliches, „Kleider machen Leute“ und die literarischen „Mißbrauchten Liebesbriefe“ sind stark satirisch, der „Schmied seines Glücks“ ist ein vortrefflicher Schwank, und „Das verlorene Lachen“ birgt beinahe einen unausgestalteten Roman, weswegen es auch am wenigsten rund und ausgeglichen erscheint. Nicht alle Novellen der „Leute“ sind also gleichbedeutend, aber als Ganzes darf man sie doch als die beste Novellensammlung bezeichnen, die wir Deutschen besitzen.

Keller selbst hat sie nicht wieder erreicht, überhaupt hat seine Entwicklung nicht gehalten, was seine beiden ersten Werke versprochen. Das lag nicht an seinem Talente, dieses hat sich vielmehr nach mancher Richtung noch vollkommener ausgebildet, es lag an seinem Leben. Und zwar nicht am äußeren, an der großen Unterbrechung der dichterischen durch die Stadtschreibertätigkeit, sondern am inneren: Keller hat, dabei allerdings auch wohl durch sein Schweizertum behindert, nicht annähernd so viel Lebensgehalt wieder in sich aufzunehmen vermocht, wie der „Grüne Heinrich“ und die „Leute von Seldwyla“ in ihm erschöpft hatten, und aus der deutlichen Empfindung dessen und nicht aus seiner Vereinsamung und trotz der lustigen Kneipabende traurigen Junggesellenexistenz erkläre ich mir auch die herbe, mißtrauische und grimmige Stimmung seiner letzten Jahre, durch die freilich seine angeborene Lebensfreudigkeit und Liebenswürdigkeit noch hier und da hindurchbricht. Es gibt Leute, die seine „Sieben Legenden“ an die Spitze seiner Poesie stellen, und seine Kunst, seine Sprach- wie Stimmungskunst mag hier in der Tat auf der Höhe sein; auch ist es ja gewiß ein origineller Gedanke, geistliche Legenden weltlich umzudichten, und was auch die Puritaner in der Kunst dagegen sagen mögen, es ist hier zwar die Grenze, wo die Frivolität beginnt, erreicht, aber nicht überschritten, jedenfalls nirgends ein Frevel gegen den heiligen Geist der Poesie – dennoch, ich kann mir nicht helfen, mir sind die „Sieben Legenden“ Kunst für feinschmeckerische Liebhaber, nicht starke Lebenskunst, mögen auch ernste Probleme hier und da vom Grunde auftauchen, und so wenig ich den Puritanern recht gebe, die sie verdammen, so wenig stimme ich in das himmelhohe Lob der Radikalen ein, die diese zum Teil entzückenden Säckelchen zu großen geistigen Freiheitstaten stempeln möchten. Keller selber hat übrigens sein Werk humoristisch „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schäl-

chen eingemachter Pflaumen“ tituliert und damit ihr poetisches Gewicht deutlich genug angegeben. – Unter den „Züricher Novellen“ findet sich eine, die auf der Höhe der „Leute von Seldwyla“ steht, der „Landvogt von Greifensee“, die Geschichte des Landvogts Salomon Landolt und seiner fünf Liebsten. Hier, namentlich in der Gestalt der Figura Len, feiert die große Gabe Kellers, weibliche Charaktere zu gestalten (die übrigens auch Jeremias Gotthelf besitzt, und die vielleicht zum Teil ihre Wurzel darin hat, daß sich die Poesie bei den durchweg nüchternen Schweizern zu den Frauen flüchtet), ihren Triumph, und zugleich erweist sich der Dichter als einer der besten Schilderer des Rokoko, die wir Deutschen haben. Die Novelle „Hadlaub“ steht „Dietegen“, mit der sie am ersten zu vergleichen ist, doch bedeutend nach, der „Narr auf Manegg“ und auch „Ursula“, eine Erzählung aus dem Reformationszeitalter, enthalten doch ein gut Teil rein historischer Relation, und „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ ist zwar tüchtig, aber nicht gerade bedeutend, so daß, da auch die Rahmenerzählung, die Keller den „Züricher Novellen“ geben wollte, nicht recht gediehen ist, der ganze Band gegen die „Seldwyler“ stark abfällt. Dagegen ist die Rahmenerzählung im „Sinngedicht“ zur vollen Ausführung gelangt und verleiht diesem das Verhältnis von Mann und Weib erleuchtenden Novellenzyklus trotz einiger Breite und Spitzfindigkeit des Dialogs großen Reiz, vor allem durch die Gestalt der Lucie. Von den eingeschlossenen Novellen sind „Regina“ und „Die arme Baronin“ die besten, erstere die Geschichte eines armen Mädchens aus dem Volke, das nicht an der Bildung, wie es zunächst den Anschein hat, sondern leider nur an einem Mißverständnis zugrunde geht, dessen Geschick aber doch tief ergreift, die andere eine treffliche Humoreske im allerbesten Sinne, in der nur zum Schluß eine unnütze Roheit stört. Von den übrigen enthält die Doppelgeschichte „Don Correa“ poetisch wirksame Motive, während „Die Geisterseher“ und die „Berlocken“ beinahe schwach sind. Man merkt das Sinken der Kraft, und die hohe Originalität des Kellerschen Stils, die freilich immer hier und da einmal über die Schnur hauen mußte, tritt hier bisweilen als unschöne Derbheit auf, so, wenn er von Regine sagt, sie sei „die Bescheidenheit selbst, einfach, liebenswert und dabei so ehrlich wie ein junger Hund“. Man begreift, daß dergleichen das Entsetzen des feinen Theodor Storm erregte. – Das letzte Werk Kellers war sein Roman „Martin Salander“, ein wesentlich politischer Roman, der denn in der Tat den Lebensgehalt, den Keller in der zweiten Hälfte seines Daseins zu erobern vermochte, und in der Frau des Helden seine vollendetste Frauengestalt aufweist, aber trotz mancher schönen Einzelheiten doch hier und da stark an die Grenze der Karikatur gerät und jedenfalls, wie es Keller selbst empfand, nicht voll Poesie geworden ist.

Immerhin übertrifft „Martin Salander“ die meisten anderen politischen Romane der Deutschen und würde, wenn der geplante zweite Teil noch geschaffen worden wäre, vielleicht auch als Komposition mächtiger wirken.

Eine Zeitlang hat sich Gottfried Keller auch für einen Dramatiker gehalten, doch ist außer dem in seinen „Nachgelassenen Schriften“ erschienenen, von Hebbels „Maria Magdalene“ beeinflussten Fragmente „Theresè“ nichts fertig geworden. Jakob Bächtold, sein Biograph, meint, er sei vor allem ein ganzer Dichter gewesen, und das sei und bleibe die erste Bedingung für den Dramatiker – da bin ich freilich anderer Ansicht, das große Talent ist spezifisch. Ein echter Lyriker aber war Keller, einer jener schwerflüssigen, die, wenn ihnen einmal etwas gelingt, mit einem einzigen Gedicht gleich ganze Bände der formfrohen Sänger in den Grund bohren. Es ist natürlich eine kapitale Torheit, die Schwerflüssigkeit der Kellerschen Lyrik auf sein Autodidaktentum zurückzuführen, sie liegt einfach in seinem Wesen. Schule hat er genug gehabt, man erkennt noch die Einflüsse der politischen Lyrik, Freiligraths, Herweghs (namentlich in den Sonetten), hier und da auch Heines, aber sie besagen nichts. Die beste, noch von Keller selbst anerkannte Kritik der „Gedichte“ hat bisher Adolf Stern gegeben: „In Kellers Gedichten machen sich eine trotzig Selbstständigkeit der Empfindung, eine zuzeiten befremdende Anschauung der Welt, die von Verklärung weit entfernt ist, eine besondere Behandlung, ein gelegentlich heißes Ringen mit der Sprache geltend, die im einzelnen Falle freilich die höchsten poetischen, rhythmischen und melodischen Wirkungen erreichen, in anderen jedoch einen Nachgeschmack hinterlassen, der nur dem Nachgeschmack starken, duftigen, aber herben Weines zu vergleichen ist. Die knorrig Originalität, die in gewisse poetische Tiefen hinabsteigt, in die andere Dichter kaum einen scheuen Blick werfen, die gewisse Höhen erklimmt, auf denen die Luft für den Durchschnittsleser dünn wird, tritt hier noch stärker und entschiedener hervor als in den Erzählungen des Dichters. Lebensfrisch und dunkel-grüblerisch, geistblitzend und voll schlichten Ernstes, herausfordernd keck und zartsinnig, scheu und zurückhaltend stellt sich Keller in seinen Gedichten dar; alle Töne schlägt er ein und das andere Mal keinen so wiederholt an, daß er für die große Menge ein Lyriker mit einem bestimmten Ton wäre. Man muß schon Teilnahme für ein mannigfach bewegtes, von den Gärungen der Zeit ergriffenes, in ihren Kämpfen geprüftes und bewährtes Dasein empfinden, um sich ganz in diese Gedichte versenken zu können. Dicht neben den reifsten Schöpfungen, in denen ein tiefsinniger Gedanke vollendete poetische Form gewinnt, in denen die Phantasie des Dichters leuchtende Schönheit schaut oder der köstliche Humor die Unzulänglichkeit des Irdischen erhellt, stehen andere,

in denen der absonderliche Einfall umsonst Gedanke zu werden strebt, in denen die Einbildungskraft Kellers wild ausschweift und wie in dem Zyklus „Lebendig begraben“ selbst die grauenhaftesten Möglichkeiten des Daseins poetisch zu fassen und den Aufschrei der zertretenen Tierheit in menschlichen Laut zu wandeln sucht, stehen solche, deren Humor gar dünn und ansäuerlich ist. Nichts leichter, als Kellers Gedichte um ein paar Dutzend Proben häßlicher Bilder oder solcher Gedichte zu plündern, in denen der Ausdruck dunkel und spröde erscheint; nichts leichter, als aus diesem Bande zu erweisen, daß Keller ein geistreicher Tendenzpoet, aber kein echter Dichter sei. Man braucht eben nur über die Gedichte hinwegzulesen, die in unserer ganzen Lyrik ihresgleichen suchen und Kellers Namen erhalten müssen, so lange die gegenwärtige deutsche Sprache lebt. Die Lyrik Kellers entsproß meist der Gelegenheit, dem persönlichen Erlebnis, doch reichen ihre Wurzeln auch in die Tiefen hinab, in denen der Dichter unbewußt wieder eins wird mit dem urewigen Lied der Natur, für elementare Stimmungen den Laut, für geheimnisvolle Gesichte das Bild findet.“ Ja gerade diese metaphysischen Gedichte Kellers, wie ich sie nenne, sind die besten und stellen ihn Hebbel und Mörike nahe; außerdem gelingt ihm vor allem noch das ausgeprägt realistische Bild. Sehr groß ist die Zahl des wahrhaft Vollendeten nicht; wer Gedichte wie „Stille der Nacht“, „Unruhe der Nacht“, das erste „Ständchen“, „Sommernacht“, „Am Brunnen“, „Abendregen“, „Abendlied“ („Augen, meine lieben Fensterlein“), „Am fließenden Wasser“ („Ein Fischlein steht am kühlen Grund“), „Winternacht“, „Liebchen am Morgen“, die Sonette „In der Stadt“ und noch einige andere, die „Feuer-Idylle“ und den Zyklus „Lebendig begraben“ (trotz alledem), das „Stilleben“ in den „Rheinbildern“, „Siehst du den Stern im fernsten Blau“, die „Klage der Magd“, „Das Köhlerweib ist trunken“, „Der Taugenichts“, „Berliner Pfingsten“, die „Ehescheidung“ kennt, hat so ziemlich die volle Anschauung von Kellers Lyrik. „Abendregen“ und „Berliner Pfingsten“ mögen hier stehen:

ABENDREGEN

Langsam und schimmernd fiel ein Regen,
 In den die Abendsonne schien;
 Der Wanderer schritt auf schmalen Wegen
 Mit düstrer Seele drunter hin.

Er sah die großen Tropfen blinken
 Im Fallen durch den goldnen Strahl;
 Er fühlt' es kühl aufs Haupt ihm sinken
 Und sprach mit schauernd süßer Qual:

Nun weiß ich, daß ein Regenbogen
Sich hoch um meine Stirne zieht,
Den auf dem Pfad, so ich gezogen,
Die heitre Ferne spielen sieht.

Und die mir hier am nächsten stehen
Und wer mich wohl zu kennen meint,
Sie können selber doch nicht sehen,
Wie er versöhnend ob mir scheint.

So wird, wenn andre Tage kamen,
Die sonnig auf das Heute sehn,
Um meinen fernen blassen Namen
Des Friedens heller Bogen stehn.

BERLINER PFINGSTEN

Heute sah ich ein Gesicht,
Freudevoll zu deuten:
In dem frühen Pfingstenlicht
Und beim Glockenläuten
Schritten Weiber drei einher,
Feierlich im Gange,
Wäscherinnen, fest und schwer,
Jede trug 'ne Stange.

Mädchensommerkleider drei
Flaggten von den Stangen,
Schön're Fahnen, stolz und frei,
Als je Krieger schwangen;
Frisch gewaschen und gesteift,
Tadellos gebügelt,
Blau und weiß und rot gestreift,
Wunderbar geflügelt.

Lustig blies der Wind, der Schuft,
Falbeln auf und Büste,
Und mit frischer Morgenluft
Füllten sich die Brüste;
Und ich sang, als ich gesehn
Ferne sie entschweben:
Auf und laßt die Fahnen wehn,
Lustig ist das Leben.

Von der größeren Dichtung, dem „Apotheker von Chamounix“, der sich an
Heines „Romanzero“ anschließt, halte ich wenig.

Wir wollen versuchen, den Dichter noch einmal im ganzen zu schauen. Kein Zweifel, er ist nach Hebbel und Otto Ludwig der stärkste und selbständigste deutsche Poet seiner Zeit gewesen und eine durchaus gesunde und freie Persönlichkeit. Ein hübsches Zöpfchen hängt ihm freilich doch im Nacken, teils als Erbschaft seines Schweizertums, das trotz Republikanismus und Demokratie vielleicht konservativer ist als irgendein anderes deutsches Stammestum, teils als die allgemein deutsche Erbschaft – wir wissen ja von Wilhelm Raabe, daß „alle hohen Männer, welche uns durch die Zeiten voranschreiten, aus Nippenburg kommen und sich ihres Herkommens nicht schämen, daß im Lande zwischen Vogesen und Weichsel ein ewiger Werkeltag herrscht, daß es immerfort wie frischgepflügter Acker dampft und jeder Blitz, der aus dem fruchtbaren Schwaden aufwärts fährt, einen Erdgeruch an sich trägt.“ Das stolze Zürich und das lustige Seldwyla, in denen Keller daheim war, sind eben auch Nippenburg. Schon der Stil Gottfried Kellers, der nicht klassisch geradlinig, sondern hübsch geschweift und hier und da auch lustig verschnörkelt ist, zeigt deutlich, woher er gekommen, und noch deutlicher zeigt es sein Humor, der, trotzdem er mit dem Jean Pauls und Wilhelm Raabes nicht viel gemein hat, entschieden sachlicher und gelegentlich derber und grimmiger ist, doch den deutschen Charakter nirgends verleugnet. Es ist viel Sonne in Gottfried Kellers Werken, die helle goldene Tagessonne, nicht das verschleierte Sonnenlicht wie bei Theodor Storm, nicht die feinberechnete Atelierbeleuchtung wie bei Paul Heyse, und die Gewitter, so dumpfdrohend sie aufziehen, so mächtig sie sich entladen, gehen doch immer bald vorüber. Keller ist ausgeprägter Optimist, aber es ist nicht der „ruchlose“ Optimismus, der ihn erfüllt, oder der gezierte Berthold Auerbachs, sondern ein aus einer kräftigen Natur und gesundem Leben frisch erwachsener, bei dem uns wahrhaft wohl wird. Als Poet ist Keller trotz seiner starken Neigung zur Romantik doch ausgeprägter Realist, der klare Wirklichkeitssinn überwiegt in ihm, seine Lebensauffassung ist bürgerlich, dem falschen Pathos weicht er stetig aus, dafür hat er aber um so mehr gemütliches Behagen und verwendet meisterhaft alle Mittel einer zierlichen, märchenhaften Kleinkunst, obwohl er, wesentlich gesehen, kein Kleinkünstler ist. Sein ästhetisches Glaubensbekenntnis hat er selber klipp und klar ausgesprochen: „Dagegen halte ich das für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft soweit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie und so gehe es zu. Tut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichsten Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der

Tat und auch äußerlich wird. Kurz, man muß, wie man schwangeren Frauen etwa schöne Bildwerke vorhält, dem allezeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.“ Ohne diese Anschauung kann meines Erachtens ein wahrer Poet überhaupt nicht leben – daß dabei aber doch ein wahres Weltbild herauskommt, dafür sorgt schon die angeborene und unausrottbare tüchtige Natur.

37. KAPITEL

WILHELM RAABE

Im Jahre 1857 erschien zu Berlin ein Büchlein „Die Chronik der Sperlingsgasse“, dessen Autor sich Jakob Corvinus nannte. Es fiel auch Friedrich Hebel in die Hände und er schrieb darüber: „Eine vortreffliche Ouvertüre, aber wo bleibt die Oper? Wir haben gar nichts dagegen, daß auch die Töne Jean Pauls und Hoffmanns einmal wieder angeschlagen werden, aber es muß nicht bei Gefühlsergüssen und Phantasmagorien bleiben, es muß auch zu Gestalten kommen, wenn auch nur zu solchen, wie sie der Traum erzeugt.“ Man könnte nun ohne Mühe nachweisen, daß in dem Jakob Corvinus der „Chronik“ schon der echte, wenn auch keineswegs der ganze Wilhelm Raabe steckt, aber wir lassen es bei der Bezeichnung des Erstlingswerkes als einer vortrefflichen Ouvertüre zu dem Gesamtschaffen Raabes bewenden. Schon in seinem zweiten Werke „Ein Frühling“ bringt er es zu Gestalten: Der Privatdozent Justus Ostermeyer eröffnet die lange Reihe der Raabeschen Originale, borstigen Gesellen und vergnügten Heimtücker, die nicht bloß das Herz, sondern auch – die Zunge auf dem rechten Flecke haben. Mit den „Kindern von Finkenrode“ betritt der Dichter dann den Heimatboden der niedersächsischen Kleinstadt und verrät zuerst, daß er mehr als ein guter Unterhaltungsschriftsteller und angenehmer Humorist, daß er auch ein feiner Künstler sein wird. Darauf folgen drei historische Romane, von denen „Unsres Herrgotts Kanzlei“ am bekanntesten geworden und geliebt ist, der Roman von der Belagerung Magdeburgs durch Moritz von Sachsen – man darf ihn nicht mit Willibald Alexis, eher mit dem kräftigen Karl Spindler vergleichen, aber der junge Braunschweiger hat ganz andere Farben auf der Palette als der nun verschollene Romancier der dreißiger Jahre, und man spürt, daß er große Schicksale mitlebt. Darauf dann das erste Hauptwerk „Die Leute aus dem Walde, ihre Sterne, Wege und Schicksale“, wohl die Niederschläge des Berliner Lebens, das der ehemalige Magdeburger Buchhändler und spätere Berliner Studiosus soeben hinter sich

hatte, ungefähr als Raabes „Soll und Haben“ zu bezeichnen. Und nun kommt die große Trilogie: „Der Hungerpastor“, ungefähr Raabes „Grüner Heinrich“, „Abu Telfan oder die Reise nach dem Mondgebirge“, so etwas wie ein umgekehrter Robinson, „Der Schüdderump“, Raabes düsteres Glaubensbekenntnis, aber vielleicht sein geschlossenstes Werk. Alle drei großen Romane erscheinen noch vor dem Kriege von 1870, und am Schluß des letzten schreibt der jetzt in Stuttgart wohnende Dichter: „Es war ein langer und mühseliger Weg von der Hungerpfarre zu Grunzenow an der Ostsee über Abu Telfan im Turmurkielande und im Schatten des Mondgebirges bis in dieses Siechenhaus zu Krodebeck am Fuße des alten germanischen Zauberberges.“ Ja, es war ein langer und mühseliger Weg, und er hat uns zu allen Höhen und Tiefen der Menschheit geführt, aber trotz des Pestkarrens Schüdderump als Symbol des Menschengeschicks haben wir, wie der Dichter, den Glauben nicht verloren: mehr als töten kann die Gemeinheit nicht, das Edle zur Selbsterniedrigung zwingen kann sie nicht. Wilhelm Raabes erste große Entwicklung ist zu Ende, immer düsterer ist sein Bild der Welt seit den „Leuten aus dem Walde“ und dem tapferen Hungerpastor geworden, und man begreift es – sah der Dichter doch die Mächte im deutschen Leben aufkommen, die vielleicht seit den Zeiten des großen Krieges am meisten am deutschen Geiste und an der deutschen Seele gefrevelt haben: die brutale Erfolgsucht, den rohen und stumpfen Materialismus, die soziale Heuchelei des Kapitalismus. Aber völlig verzweifelt ist er nicht, er hat sich selber nicht verloren und ist jetzt auch in die Heimat zurückgekehrt.

Wie hätte man von einem so tiefen und ernsten Geiste wie Raabe, der in den guten fünfziger Jahren, vor allem aber im deutschen Wesen wurzelte, den obligaten Siegesjubel über die Gründung des Reiches erwarten können, zumal die Gründerzeit vor der Tür stand und ihm mit seinen schlimmsten Befürchtungen recht gab! Aber das, was man ziemlich oberflächlich seinen Pessimismus genannt hat, war nun überwunden, es wird nun die Aufgabe des Dichters, den alten deutschen Geist überall zu suchen, zu bewahren, in dem Zeitalter der Verflachung das Panier des alten Deutschlands der Persönlichkeiten stolz aufrecht zu halten. Ein Feind der neuen Zeit, wie man behauptet hat, ist Wilhelm Raabe nie gewesen, er hat wohl eingesehen, daß und warum das industrielle Zeitalter kommen mußte, aber er hat freilich auch stets die Zuversicht bewahrt, daß es dem Kerne deutschen Wesens nichts anhaben könne und werde. Nein, Wilhelm Raabe ist kein Schwächling, der vor der Gegenwart die Augen verschließt und zu malerischen Ruinen und verlassenen Dörfern flüchtet; wie kaum ein zweiter hat er seine Geschichten mutig in die brandende Ge-

genwart hineingesetzt, freilich dabei dem Herzen und der stillen Einfalt und auch der göttlichen Narrheit ihr Recht gewahrt. Seine Weltanschauung läuft nicht auf den Satz: „Das Leben ist der Feind“ und die unbedingte Entsagung hinaus, sondern auf die Überwindung kraft der eigenen Natur. So ist auch Raabes Humor, der seit 1870 immer siegreicher vordringt, nicht „der Ausdruck eines Kompromisses zwischen Pessimismus und Lebensfreude“ – als ob ein deutscher Humor je aus einem Kompromisse hervorgegangen, als ob er nicht dem Herzen und auch den Augen angeboren, Bejahung des Lebens, wohlverstanden auch seiner Schmerzen, Freude an allem Eigenartigen und Besonderen, zuletzt Liebe wäre! Er kann einmal bitter werden, er kann barocke Sprünge machen, aber seinem Grundwesen nach bleibt er intimstes Mitleben, Selbstüberwindung bei allem Subjektivismus, Altruismus.

Mit dem „Dräumling“ (1872), der die Schillerfeier des Jahres 1859 zu Pad-denau und ein gut Stück drolliger Kleinstädtereie schildert, beginnt die neue Entwicklungsperiode Raabes, und sie endet erst mit seinem letzten Werke „Hastenbeck“. Zu der Form des großen Romans, die Raabe so gut wie irgend-ein anderer Deutscher beherrscht hatte – Dickens, mit dem er auch von Natur einiges gemein hat, mag sein Hauptlehrer gewesen sein, wie er der Freytags und Reuters war –, kehrt er nun nicht mehr zurück, er schreibt nur noch Erzählungen, die durchweg einen nicht sehr starken Band füllen, vielfach auch geringeren Umfangs sind und dann in Sammlungen erscheinen. Als ausgesprochenen Humorist arbeitet Raabe selbstverständlich nicht wie Gottfried Keller oder Theodor Storm und Paul Heyse auf die geschlossene Novellenform hin, er stellt sich keine Probleme, er gibt einfach ein Stück Leben aus seiner subjektiven Natur, wird aber damit noch keineswegs formlos: der Rahmen ist da, der Fortschritt der Handlung ist da, der einheitliche Geist ist da trotz gelegentlicher starker Abschweifungen. Unter den kleineren Erzählungen, namentlich unter den historischen, finden sich wahre Kabinettstücke: das sind, schon aus der älteren Zeit, „Der Junker von Denow“, „Die schwarze Galeere“, „Das letzte Recht“, „St. Thomas“, vor allen „Die Gänse von Bützow“, „Der Marsch nach Hause“, „Höxter und Corvey“, „Frau Salome“, „Die Innerste“ – der Sinn für die Atmosphäre, möchte ich sagen, ist ganz außerordentlich stark bei Raabe, und so übertreffen diese Erzählungen an Eindringlichkeit der Stimmung so ziemlich alle die seiner Mitstrebenden. Sind aber die kleinen Stücke unvergleichlich, so finden sich auch unter den größeren wahre Meisterwerke. Dazu rechne ich trotz alles Barocken den unsterblichen „Horacker“, der eine an und für sich unbedeutende Geschichte durch wundervolle Charakteristik aller, aber auch aller Personen und das tiefe Mitleiden mit dem Lose

armer junger Leute zu einer Leistung ersten Ranges erhebt, weiter den vor-
trefflichen „Wunnigel“, der eine ganz brillante Charakterstudie ist, dann die
köstlichen „Alten Nester“ mit dem unvergleichlichen Vetter Jost und, last not
least, „Das Horn von Wanza“ – man lese einmal die Schilderung, die die Frau
Rittmeister Grünhage von ihrer Hochzeitsnacht gibt, und man wird die Künst-
lerschaft Raabes nicht mehr bezweifeln. Alle Erzählungen Raabes hier nur auf-
zuführen, würde zu weit gehen: auch „Pfisters Mühle“ schätze ich noch sehr,
die „Unruhigen Gäste“ mit der ergreifenden Gestalt der Phoebe rechne ich
sogar zu dem Allerbesten, was Raabe gemacht hat, während ich von den Spät-
erzählungen, in denen nun allerdings die „Manier“ stärker wird, „Gutmanns
Reisen“ zwar völlig verwerfe, aber „Stopfkuchen“, „Kloster Lugau“ und vor
allen „Die Akten des Vogelsangs“ wiederum hochhalte. Auch das letzte Werk
Raabes, die historische Erzählung „Hastenbeck“, hat noch ihre großen Ver-
dienste, und es ist mir besonders erfreulich erschienen, daß hier nun der Pest-
karren Schüdderump endgültig durch den „Wunderwagen Gottes“ ersetzt ist.
So knüpft ein fröhliches Ende an den fröhlichen Anfang an.

Wie das aller Humoristen, ist natürlich auch Raabes Wesen sehr schwer exakt
zu umschreiben, selbst mit Parallelen kommt man ihm nicht gut bei. Ja, wir
haben Jean Paul gehabt, und Raabe hat ihn, „seinen“ Klassiker, unzweifel-
haft gründlich studiert, aber doch kaum mehr von ihm übernommen als hier
und da etwas Stimmung und den Tonfall seiner Reflexion; denn die Vorliebe
für die „Einfältigen“ ist dem jüngeren Humoristen ja wohl so gut angeboren
wie seinem älteren Bruder, und ohne die „Zyniker“ kommt ein gestaltender
Humorist überhaupt nicht aus. E. T. A. Hoffmanns Einfluß zeigt sich bei
Raabe vielleicht am deutlichsten in dem Realistisch-Berlinischen, vielleicht
auch in der Erzählungskunst der kleineren Stücke. Mit seinen Zeitgenossen
Freytag und Reuter hat Raabe doch nur den Dickensschen Einfluß gemein; er
ist als Humorist stärker als beide, auch mehr Poet, aber freilich „besonderer“.
Man hat oft gefragt, weshalb er nicht etwas wie einen Bräsig zustande gebracht
habe, aber dazu war er zu reich, zu fein, zu individuell und wieder zu allge-
mein deutsch. So bleibt (von der Raabe sehr verwandten Luise von François
abgesehen) eigentlich nur die Vergleichung mit Theodor Fontane – und der ist
Raabes Antipode, menschlich und künstlerisch.

Der Reiz der Raabeschen Erzählungskunst liegt zunächst im „Gemüt“, in der
aus ihm erwachsenden Eindringlichkeit der Stimmung, wie ich es vorhin
nannte. Kein Werk des Dichters, das das, was man den „Kunstwerkgeruch“
nennen könnte, hätte, wir geraten so tief in das Leben der Raabeschen Men-
schen hinein, werden so stark in Mitleidenschaft gezogen, daß wir auch nicht im

Traume daran denken, einem Werke der Fabulierkunst gegenüberzustehen. Selbstverständlich erreicht Raabe diese Wirkung durch seinen Subjektivismus, er ist selbst, und mag er nach Humoristenmanier noch so oft über die Stränge schlagen, stark ergriffen und steckt uns an. Freilich, ohne große gestaltende Kraft erreichte er diese seine Wirkung natürlich nicht, und wir finden denn auch, daß sein Reichtum an Gestalten und Situationen ganz außerordentlich ist. Wie er schon im „Abu Telfan“ sagt: „Auf unserer, wenn auch nicht langen, so doch unzweifelhaft ungemein verdienstvollen literarischen Laufbahn haben wir uns arg und viel geplagt, verkannte Charaktere, allerlei Spiegel der Tugend und der guten Sitte, abschreckende Beispiele des Trotzes, des Eigensinns und der Unart, lehrreiche, liebevolle Exempel aus der Geschichte und aus der Naturgeschichte, sei es in alten oder neuen Dokumenten, sei es in den Gassen oder in den Gemächern, auf dem Hausboden oder im Keller, in der Kirche oder in der Kneipe, im Walde oder im Felde aufzustöbern und sie, nach bestem Vermögen abgestäubt, gewaschen und gekämmt, in das rechte Licht zu stellen.“ Könnte man die Shakespearesche Welt in eine obere und eine untere halbieren, so würde die untere zum Vergleich mit der Raabeschen recht wohl dienen können. Daß man „Klassen“ Raabescher Menschen aufstellen, also eine Verwandtschaft vieler Gestalten nachweisen könnte, ist natürlich nicht zu bestreiten, aber von Wiederholungen kann in der Hauptsache nicht die Rede sein, eigentlich konventionell ist der Dichter nie geworden. Man hat getadelt, daß er seine Menschen mit seinen Reflexionen bepacke, sie zu viel Raabe reden lasse – ein Kern von Wahrheit steckt darin, wie in dem ähnlichen Vorwurf gegen Fontane, aber wiederum soll man nicht übersehen, daß der Dichter die Lebensphilosophie oder vielmehr die Art des Philosophierens den Leuten vom Munde abgesehen hat, er macht es im Grunde selber wie das Volk und die „Räsonneure“ und Philosophen in ihm und kann also diesen schon wieder eine tüchtige Portion aufladen. Überhaupt steht er von unseren neueren Dichtern dem Volke mit am nächsten, so wenig er auch für das Volk geschrieben hat; ich wüßte ihm etwa nur Klaus Groth als Genossen zu nennen – denn die Otto Ludwig, Anzengruber, auch Fontane und Hauptmann gehören einer anderen Schule an, sind psychologische Beobachter. Ähnlich wie zum Volke steht Raabe auch zur Natur, er ist auch in ihr wirklich zu Hause, und diesem Umstände verdanken wir die einzig treuen und lebendigen Schauplatzdarstellungen seiner Werke. Ich bin fest überzeugt, daß jedes Haus und jeder Baum, jeder Weg und Steg in Raabes Erzählungen, und zwar nicht bloß bei denen, die in seiner geliebten Heimat an Harz und Solling spielen, nicht bloß in Wirklichkeit vorhanden, sondern auch mit die Anregung zur Erzählung gewesen

sind. Dadurch vor allem war Raabe zum Geschichtsschreiber des individualistischen Deutschlands und seiner eigenartigen Kultur berufen, er hatte die Freude an allem Besonderen, und wäre es selbst sonderbar und absonderlich, stärker als irgendein anderer deutscher Dichter seiner Zeit, den historischen Sinn in einem viel höheren und weiteren Sinne, ihm war nichts tot, alles lebendig. Daher die stattliche Folge seiner Werke, die man auch einmal als Ganzes sehen muß, als eine Art Kompendium deutschen Gemütslebens der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts mit starker Anlehnung an die erste. *Zeitromane* haben andere geschrieben, Raabes Werke möchte man im Gegensatz dazu *Naturromane* nennen; denn es ist die deutsche Natur, die bei ihm und seinen Menschen allezeit siegreich durchbricht und ihr ewiges Lebensrecht erweist. In gewisser Beziehung kann man Raabe den deutschesten unserer Dichter nennen; kein bloßer Heimatdichter, ist er doch der Dichter der deutschen Heimat. „Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philistertum und wird von dem alten Riesen, dem Gedanken, mit welchem er ringt, in den Lüften schwebend erdrückt, wenn es ihm nicht gelingt, zur rechten Zeit wieder den Boden, aus dem er erwuchs, zu berühren. Da wandeln die Sonntagskinder anderer Völker, wie sie heißen mögen: Shakespeare, Milton, Byron; Dante, Ariost, Tasso; Rabelais, Corneille, Molière; sie säen nicht, sie spinnen nicht und sind doch herrlicher gekleidet als Salomo in aller seiner Pracht: in dem Lande aber zwischen den Vogesen und der Weichsel herrscht ein ewiger Werkeltag, dampft es immerfort wie frischgepflügter Acker und trägt jeder Blitz, der aus den fruchtbaren Schwaden aufwärts schlägt, einen Erdgeruch an sich, welchen die Götter uns endlich, endlich gesegnen mögen. Sie säen und spinnen alle, die hohen Männer, welche uns durch die Zeiten voraufschreiten, sie kommen alle aus Nippenburg, wie sie Namen haben: Luther, Goethe, Jean Paul, und sie schämen sich ihres Herkommens auch keineswegs, zeigen gern ein behagliches Verständnis für die Werkstatt, die Schreibstube und die Ratsstube.“ Da ist die Stelle ganz, die ich schon bei Keller heranzog. – So sehr aber auch Raabes Herz an der Enge hängt, so gut er weiß, daß uns die Romantik selbst jetzt nur zehn, zwanzig, dreißig Jahre zurück und dicht unter der Nase liegt, er ist auch darin ein echter Deutscher, daß er die Sehnsucht in die Weite teilt, und nicht umsonst hat er seine Helden nach Kalifornien, ins Burenland und selbst nach Abu Telfan unterm Mondgebirge gesandt. Wir werden gut tun, seine Werke unsern hinausziehenden Jungen mitzugeben, da werden sie die alte Heimat nicht vergessen und eine neue gewinnen.

Neben den Erzähler Wilhelm Raabe ist dann in der letzten Zeit, durch die Aus-

gabe der „Gesammelten Gedichte“ im Jahre 1913, noch der Lyriker getreten, der selbstverständlich bei weitem nicht so viel bedeutet wie jener, aber doch auch nicht ganz übergangen werden kann. Es sind rund siebzig Stücke in dem Bande, von denen etwa die Hälfte schon aus den Erzählungen oder sonstwie bekannt war, darunter die drei besten: „Beruhigung“ („Auf alle Höhen, da wollt' ich steigen“), „In sonniger Jugend fuhr ich hinaus“, „Wenn über stiller Heide“. Aber es ist noch sonst recht viel Hübsches in der Sammlung, Volksliedmäßiges, Romanzenartiges, auch einiges Hymnische und kräftig Vaterländische. Wir wollen hier „Wunsch und Vorsatz“ geben, das für den Dichter und Menschen bezeichnend ist:

Kein Tor,	Nichts von mir hören,
Kein Türchen	Will zu den Kleinen
Soll sein mir verschlossen!	Schnell ich mich kehren.
Kein Herz,	Aber wollen die Klugen
Kein Herzchen	Nichts von mir wissen,
Soll mich verstoßen!	Will die Einfältigen
Aber wollen die Großen	In Demut ich grüßen.

Dann zwei Strophen aus einem vaterländischen Gedicht:

Vom Vaterland hab' ich den Tag geträumet,
 Eh' kam der Sturm, und als der Sturm gekommen;
 Und was getan ward, und was ward versäumet;
 Was von den Tapfern, Treuen, Edlen, Frommen
 Den Feigen, Falschen, Schlechten eingeräumet,
 Das hat mir ganz die Seele eingenommen!
 Versunken war ich ganz in Schmerz und Grimme,
 Bis in dem Donner weckt' mich eine Stimme.

Ja, eine Stimme war im großen Wetter,
 Und durch den Sturm vernahm ich diese Worte:
 „Zur rechten Zeit wird kommen doch der Retter!
 Zur rechten Zeit und an dem rechten Orte!
 Im Buch des Schicksals wenden sich die Blätter;
 Verzweifelt nicht an euch und eurem Horte!
 Die Rüstung nehmt! – Es wird ein blutig Tagen,
 Bald wird die Schlacht, die große Schlacht geschlagen!“

Das ward 1860 gedichtet. – Eine besondere Stellung als Lyriker wird Raabe nicht bekommen, aber man wird sich immer freuen, wenn man in seine Gedichte hineinschaut: das treue niedersächsische Gesicht blickt einem auch aus ihnen entgegen.

38. KAPITEL

CONRAD FERDINAND MEYER

Der Schweizer Conrad Ferdinand Meyer bezeichnet eine Höhe unserer neueren deutschen Kunstpoesie, ist nach Goethe, Grillparzer, Hebbel, Keller wieder ein Gipfel (wenn auch kein so gewaltiger), über den es ein Hinaus sobald nicht oder überhaupt nicht geben wird. Man hat ein gut Teil seiner Eigenart auf französisches Wesen und französische Kultur zurückführen wollen. So sagt Karl Spitteler: „Es ist etwas von der stolzen, spröden, keuschen Herbigkeit des Hugenotten in unserem großen Landsmanne, der zwar den blühenden Reichtum der Renaissance vermissen läßt, dafür jedoch den Willen und die Charakterfestigkeit hinzubringt. Wo einmal die Phantasie versagt, da bleibt immer noch die Gebärde, um den Adel der Persönlichkeit zu bekunden. So haben die Tyrannen und Condottieri, so haben die großen Frauen der Renaissance gedichtet, mehr mit der Energie als mit der Phantasie, hauptsächlich darauf bedacht, den Inhalt des zu Sagenden klar, knapp und genau mitzuteilen, ohne blumige Zutaten, besonnen in der Begeisterung, allezeit mit der Gesamtheit der denkenden Persönlichkeit schaffend. Darum wirkt auch Meyers Poesie männlicher als jede andere. Wenn wir aber beiläufig fragen, woher C. F. Meyer seine literarische Männlichkeit bezieht, so stehe ich nicht an – und auch das stimmt zum Hugenotten – zu sagen: aus Frankreich. Je öfter ich seine Novellen lese, desto unbedenklicher urteile ich: das ist französisch, nicht deutsch, französisch bis in den Bau des Satzes; wohlverstanden, nicht modern-französisch, sondern französisch aus der klassischen und vorklassischen Zeit, das Französisch der großen Memoirenschreiber und das Französisch von Navarra. In den Gedichten erscheint die Herkunft durch den deutschen historisch-humanistischen Fortbildungsstoff etwas maskiert; wenn wir indessen näher zusehen, so wird auch hier die italienische Renaissance durch das Medium französischer Erziehung angeschaut und dementsprechend modifiziert. Überhaupt möchte ich die gesamte Kunstweisheit unseres Dichters, vor allem sein eminentes Formgefühl, auf französische Ursprünge zurückführen.“ Ich will und kann nicht rund widersprechen; denn die wenigstens halb französische Erziehung Meyers ist bekannt, und es ist augenscheinlich, daß er romanischen Geistern und Bildnern der Art nach näher steht als die Mehrzahl der Deutschen. Dennoch, schon das Schweizertum des Dichters, das historische und zwar ununterbrochene historische Beziehungen sowohl zur Renaissance wie zum hugenottisch-calvinistischen Wesen hat, dabei aber doch im ganzen

deutsch ist, erklärt mancherlei; dann aber fällt die Entwicklung Meyers in die Zeit hinein, die überhaupt den Geist der Renaissance zuerst vollständig wiedereroberte: Jakob Burckhardt, Keller, Böcklin, doch alle drei gute Deutsche, waren seine Landsleute und Zeitgenossen, und wenn auch die Schweizer aus dem angegebenen Grunde hier vor allem berufen erschienen, auch bei Norddeutschen wie Heyse und Adolf Stern fehlt ein verwandter Zug zur Renaissance nicht. Im besonderen soll man auch die Verwandtschaft zwischen Hermann Lingg und Meyer, deren sich dieser selbst bewußt war, nicht übersehen. Es kommt mir nur darauf an, festzustellen, daß eine Erscheinung wie Conrad Ferdinand Meyer auch aus der deutschen Entwicklung zur Not abzuleiten, und weiter, daß bei der unzweifelhaft reindeutschen Herkunft des Dichters die Veranlagung wenigstens des germanischen Geistes auch für eine plastische Kunst wie die Meyers nicht zu bestreiten ist. Daß sie im übrigen kein Rückfall in die alte Renaissance-Dichtung, daß sie modern-historisch und -psychologisch ist, brauche ich wohl nicht näher auseinanderzusetzen.

Das Erscheinen der ausführlichen Biographie des Dichters von Adolf Frey hat uns noch vor eine ganze Reihe anderer Schwierigkeiten außer der eben berührten gestellt, die so leicht nicht zu überwinden sind. Eine von ihnen ist die merkwürdig, ja, geradezu unerhört langsame Entwicklung Meyers, der erst mit neununddreißig Jahren „Zwanzig Balladen“ herausgab und sich in ihnen, wie in den nachfolgenden „Romanzen und Bildern“ auch noch nicht einmal fertig zeigte, wie er denn die Gewohnheit des Umarbeitens (von „Engelberg“ z. B. gibt es sieben Fassungen) immer beibehielt. Nun war der Dichter freilich von beiden Eltern her erblich belastet, und die allerdings wohlgemeinte Sorge der Mutter um ihn hat ihn zweifellos (ähnlich wie die der Mutter Otto Ludwigs diesen) sehr zurückgehalten, ja, seine Selbständigkeit nahezu gebrochen, die überhaupt durch die oftmals ein starkes Hemmnis bildende patrizische Abstammung und Lebenshaltung schon gefährdet war. Aber das alles erklärt das späte Reifen eines so starken Talents doch noch nicht ganz; denn wir sehen bei anderen spätreifen Dichtern, wie die Begabung sich dann mit Urgewalt Bahn bricht, während bei Meyer davon gar keine Rede sein kann. So muß man die Ursache wohl in der Art seines Talenten suchen, und es ist auffällig, wie sehr die Weise seines Schaffens der Tätigkeit des Malers gleicht; man vergleiche nur das folgende Selbstgeständnis: „Zu einem schönen Motiv muß man Sorge tragen wie zu seiner Seele und kann in der Wahl eines solchen nicht vorsichtig genug sein. Bei der Ausarbeitung suche ich alles so einzurichten, daß die einzelnen Teile ausnahmslos auf einen und denselben Punkt, d. h. den Mittelpunkt hinschauen. Die Personen schildere ich möglichst nur so, wie sie den Mithan-

delnden erscheinen. Dann halte ich vor allem darauf, die Charaktere zu mischen, weil sie das Leben und die Natur mischt. Ich übergehe die Arbeit immer von neuem, um die charakteristischen Züge, Schicht auf Schicht, tiefer zu legen und zu verstärken; unseren zeitgenössischen Schriftstellern fehlt es meistens an diesen Schichten: sie zeichnen einfach falsche Konturen und bemalen sie dann mit grellen Farben, um auf solch billigem Wege eine Wirkung zu erzielen. Die Geschichte benutze ich natürlich nach Möglichkeit, verfare aber ganz souverän mit ihr, indem ich nicht ruhe, bevor ich das Materielle der Historie der Willkür der Poesie unterworfen habe.“ Anderswo sagt er: „Allmählich gewinnen die Gestalten meiner Forschung vor meinem geistigen Auge schärfere Formen, endlich leuchtende Farben und warmes pulsierendes Leben. Ich habe das Gefühl, so und nicht anders konnten sie handeln; und alsdann scheint mir die eigentliche Komposition der Novelle nicht schwierig.“ Das, was man Konzeption nennt, spielte also augenscheinlich bei Conrad Ferdinand Meyer keine hervorragende Rolle, ebensowenig trug die eigentliche Produktion den üblichen halb bewußten und elementaren Charakter, er gewann seine Kunstwerke einfach durch Arbeit. Nun wissen wir zwar auch, daß, wie Hebbel sich einmal ausdrückt, dadurch, daß jemand verzückt in die Wolken schaut und ausruft: Welch eine Göttin erblick' ich! noch keine auf die Leinwand kommt, ja, daß es nicht einmal wahr ist, daß er selbst eine sieht, daß er sie vielmehr erst durchs Malen erobert, aber die Art und Weise, wie Meyer schuf, daß er beispielsweise seine Motive mehrere Male in ganz andere Zeiten und Gegenden verlegte und den Bau, den er mühsam aufgeführt, wieder bis auf den letzten Stein niederriß und von neuem errichtete, ist doch ungewöhnlich genug, das Merkwürdigste aber, daß dann die letzte Fassung in der Tat die vollendete war. Ein solches Verfahren setzt sicherlich eine ungewöhnliche künstlerische Bildung und technische Fertigkeit, eine gewaltige sittliche Energie voraus, hat dann aber freilich auch, weil es, nach Spittlers Ausdruck, ein Schaffen mit der Gesamtheit der denkenden Persönlichkeit ist, seine großen Gefahren, denen Meyer denn auch keineswegs entgangen ist. Darum darf man aber nun nicht annehmen, daß ihm Kraft und Leidenschaft, wie sein Biograph will und aus dem persönlichen Eindruck belegt, wirklich gefehlt haben: Sie sind in seiner Dichtung und müssen also auch im Dichter gewesen sein, nur durch Selbstzucht, vornehme Kultur gebändigt und nicht mehr explosiv, sondern nur intensiv wirkend. Kurz, ich komme immer wieder auf den Maler zurück, der ja auch ein Gemälde, ein großes Historiengemälde wenigstens, nicht leidenschaftlich hinschmettern kann, der es in langsamer Arbeit unter steter Kontrolle seiner ästhetischen Bildung und Ausnutzung jeder technischen Er-

fahrung, zudem noch mit Zuhilfenahme von Modellen (dafür sorgt bei Meyer eben die Geschichtschreibung) erobern muß. Während bei den meisten anderen Dichtern während des Schaffens die künstlerische Durchbildung, überhaupt die persönliche Kultur gewissermaßen nur latent mitwirkt, Phantasie und Leidenschaft die Zügel führen, ist es bei Meyer gerade umgekehrt. Und schon deswegen glaube ich, daß wir seinesgleichen nicht sobald wiedersehen werden. Die bekannten Anschauungen Karl Busses und Franz Ferdinand Baumgartens über den Dichter lehne ich vollständig ab: ein Maskenträger, der nicht zeigen will, wie kompliziert und schwächlich er im Grunde ist, kann überhaupt nicht schaffen, der große Künstler setzt immer auch den bedeutenden Menschen voraus.

Alles in allem ist Conrad Ferdinand Meyer ein Dichter, der durchaus auf die Geschichte angewiesen ist, und zwar steht ihm ihr ganzes weites Gebiet offen, wenn er auch eine Vorliebe für bestimmte Perioden hat. An die Heimat ist er in keiner Beziehung gebunden, mag er immerhin auch den einen oder den anderen heimischen Stoff aufgreifen, vielmehr ein echter Kulturpoet, den nicht sowohl die geschichtlichen Ideen und die menschliche Entwicklung, sondern vor allem das Geschehen und die Gestalten interessieren. So schafft er denn auch keinen wirklichen historischen Roman – auch sein „Jenatsch“ ist nur eine große Novelle – und ebensowenig ein historisches Drama, sondern beschränkt sich im ganzen auf die historische Novelle, darin wieder dem Maler vergleichbar, in dessen Bereich die plastische Szene und das Porträt fallen, der aber den großen Fluß der Geschichte auf keine Weise vergegenwärtigen kann. Fremd zwar ist Meyer die geschichtliche Ideenwelt keineswegs, er benutzt auch die großen geistigen Kontraste, die sie bietet, vor allem in seinem ersten größeren Werke „Huttens letzte Tage“ und im „Heiligen“, aber zuletzt liegen ihm – und das ist Dichterrecht – doch die individuellen Seelenvorgänge mehr am Herzen als der Kampf geistiger Mächte. Überhaupt hält er sich nicht, wie er es ja auch an der angeführten Stelle selber ausspricht, streng an die Geschichte: Das Motiv der „Hochzeit des Mönchs“ verlegt er von Florenz nach Padua, die „Richterin“ aus dem Zeitalter Friedrichs II., des Hohenstaufen, in die Zeit Karls des Großen, Thomas Becket im „Heiligen“ erhält zum Teil weit andere Handlungsgründe zugewiesen als die geschichtlich bekannten, und der Marquese Pescara wird im Charakter bedeutend umgestaltet. Immerhin ist der Geist der Geschichte über Conrad Ferdinand Meyer, sein Schaffen ist ohne den engen Anschluß an historische Gestalten, ohne die Verwendung glänzenden historischen Kolorits und ohne psychologisch-historische Feinarbeit gar nicht denkbar, und wenn wir auch den Dichter, der sich, wie z. B. Riehl, an die Ge-

schichte schlicht hingibt, ebenso hoch schätzen, wie den, der sie souverän beherrscht, so sind wir doch weit entfernt, diesen letzteren wegen seiner poetischen Freiheiten zu tadeln. Unbedingt, Conrad Ferdinand Meyers Kunst ist eine hohe und edle, und wir nehmen nicht einmal daran sonderlichen Anstoß, daß er, wie z. B. im „Leiden eines Knaben“, manchmal etwas zu viel gibt, Züge in seine Darstellung hineinkonzentriert, die nicht absolut notwendig und nur für den historischen Feinschmecker ein Fest sind, oder daß er seine Novelle in einen glänzenden Rahmen einspannt, der die Aufmerksamkeit von dem Gemälde ablenkt und bisweilen gar verwirrend wirkt. In der Hauptsache schreitet er doch unglaublich sicher, und alle seine Schwächen sind die der Überfülle, des Luxus, der von höchster Kulturpoesie wohl untrennbar ist.

Über sein Erstlingswerk „Huttens letzte Tage“ hat sich Meyer selber ausgesprochen: „So . . . geschah es, daß Hutten, dessen Leben ich genau kannte, nicht als der ideale Freiheitskämpfer, der Hutten, welcher durch die damalige deutsche Lyrik ging, sondern als ein Stiller und Sterbender in dem sanften Abendschatten seiner Insel meinem Gefühle nahe trat und meine Liebe gewann . . . Ich getraute mir, Huttens verwegenes Leben in den Rahmen seiner letzten Tage zusammenzuziehen, diese füllend mit klaren Erinnerungen und Ereignissen, geisterhaft und symbolisch, wie sie sich um einen Sterbenden begeben, mit einer ganzen Skala von Stimmungen: Hoffnung und Schwermut, Liebe und Ironie, heiliger Zorn und Todesgewißheit, – kein Zug dieser tapferen Gestalt sollte fehlen, jeder Gegensatz dieser leidenschaftlichen Seele hervortreten.“ Man braucht kaum ein Wort hinzuzufügen: Es ist dem Dichter voll gelungen, was er gewollt; die reichlich siebzig balladenartigen Stücke in knappen, nachdrücklichen jambischen Zweizeilern, aus denen sich das Werk zusammensetzt, prägen sich unvergänglich ein und sind – das Wehen des Kriegsgeistes von 1870/71 wirkte ja mit auf sie ein – Meyers deutscheste Dichtung, deutsche Renaissance. Das bekannteste Stück ist der die Reichsgründung verklärende „Schmied“. Hier möge „Der wilde Hutten“ mit seiner schönen Abendstimmung stehen:

Glückselig schreit ich hier im Abendglanz,
In klaren Lüften zittert Mückentanz.

Das Heute war so sonnig, wolkenrein,
Das Morgen wird noch wolkenloser sein.

Ein Zug von Tagen warm und wöniglich
Geleitet zu den Todesshatten mich.

So heiter glaubt ich nicht davonzuziehn,
Der wilde Hutten fährt in Frieden hin.

Nicht allzu köstlich, reiche Erde, hast
Du mich bewirtet, deinen armen Gast!

Nun nehm ich Urlaub und zur Scheidezeit
Erweistest du mir alle Lieblichkeit;

Nun geh ich und du sprichst mit leichtem Sinn:
Du wanderst, Hutten! Sieh, wie schön ich bin!

Weniger ist das Seitenstück zum „Hutten“, die Dichtung „Engelberg“ gelungen, eine poetische Erzählung aus dem dreizehnten Jahrhundert, deren Idee ist: „Das Leben in der Welt mit seiner Lust und seinem Leid, seinen Freuden und seinen Sorgen taugt mehr als der erzwungene Klosterfrieden, das Sichlösen von der Außenwelt.“ Man hat an den Geist und selbst an die Darstellung von Kellers „Sieben Legenden“ erinnert. – Das Gebiet der historischen Prosaerzählung betritt Meyer dann mit dem „Amulett“ und gibt bald darauf sein umfangreichstes Werk, den Roman „Jürg Jenatsch“.

Man kann ihn nicht mit Scott oder Willibald Alexis vergleichen, dazu tritt der Historiker in Meyer dem Dichter zu dicht auf die Ferse: Er hat eine besondere Vorliebe für das Reinpolitische und verschmäht es, den Volksunter- und -hintergrund aufzuzeigen, darin etwa Ranke vergleichbar. Aber die gewaltige koloristische Begabung des Dichters tritt schon in dieser „Bündnergeschichte“ glänzend hervor; für die Natur des ihm freilich von Jugend auf vertrauten Alpenlandes hat der Dichter alle, auch die feinsten Mischungen auf der Palette und ebenso für die Kultur des Zeitalters der Gegenreformation, in dem der Roman spielt. Auch die psychologische Kunst Meyers ist bewundernswert, wenn man auch in der Entwicklung des Helden selber einige Übergänge vielleicht mit Recht vermißt hat. Was dem Roman fehlt, ist zuletzt die Liebe – der Dichter hielt den historischen Jenatsch für einen Schurken, und so konnte sein Werk nicht jenen Zug des Fortreißenden und innerlich Beglückenden erhalten, der den historischen Romanen der echten Heimattalente eigen ist, aber Größe und Gewalt gehen ihm gewiß nicht ab. – Die vor dem „Jenatsch“ entstandene Novelle „Das Amulett“ stellt die Atmosphäre von Paris vor der Bartholomäusnacht und diese selbst in großartigen Zügen meisterhaft dar, hat aber noch nicht die psychologische Sicherheit, die die späteren Novellen Meyers auszeichnet. Sehr hübsch, wenn auch nicht sonderlich bedeutend ist die kleine humoristische Novelle „Der Schuß von der Kanzel“, in der eine Nebengestalt des „Jenatsch“, der General Wertmüller zum Helden wird. Hier kann man wieder an Gottfried Keller erinnern, doch ist der Humor Meyers bei weitem nicht so

frisch wie der des älteren Meisters. Auch „Plautus im Nonnenkloster“ ist eine humoristische Novelle und allerdings trefflich geraten, da der Dichter sie dem Humanisten Poggio in den Mund legen und seine Meisterschaft historischer Nachempfingung in ihr betätigen konnte. Ernste, zum Teil tragische Novellen sind dann „Gustav Adolfs Page“ und „Das Leiden eines Knaben“, diese aus dem Zeitalter Ludwigs XIV.; hier gelingt es Meyer, ausgezeichnete geschichtliche Porträts zu entwerfen und zugleich auch durch die Erzählung selbst zu fesseln, ja, tief zu rühren. Ohne einige Unwahrscheinlichkeiten geht es freilich nicht ab, und namentlich die zweite Novelle, die dem Leibarzt Fagon in den Mund gelegt ist, leidet, wie erwähnt, schon an der späteren Schwäche Meyers, zu viel zu geben, zu sehr zu konzentrieren. Man hat zwar gesagt, daß die, denen die feinen Einzelheiten solcher Kunst unverständlich blieben, sich die Mühe geben möchten, sich zu ihrer Höhe zu erheben, aber im Ernst ist doch nicht zu verlangen, daß, wer beispielsweise das „Leiden eines Knaben“ genießen will, vorher erst die Memoiren des Herzogs von St. Simon gründlich studiere. Die Hauptwerke des Dichters sind die fünf großen Novellen „Der Heilige“, „Die Hochzeit des Mönchs“, „Die Richterin“, „Die Versuchung des Pescara, und „Angela Borgia“, Werke, denen in unserer ganzen Literatur nichts an die Seite zu setzen ist. Nur etwa einig Kleistsche, Tiecks „Vittoria Accorombona“ und, mutatis mutandis freilich, Hebbels „Herodes und Mariamne“ haben etwas von dem Geiste dieser Novellen, die als solche große Spezialitäten sind. „Der Heilige“ stellt, wie gesagt, das Verhältnis König Heinrichs II. von England zu seinem Kanzler Thomas Becket dar und wird von einem in die Ereignisse verwickelten Schweizer, Hans dem Armbruster, erzählt. Wir wollen die Vorliebe Conrad Ferdinand Meyers für die – man weiß, was es hier sagen will – „indirekte“ Erzählung nicht ohne weiteres Raffinement nennen, es ist ein wirksames Kunstmittel, das beispielsweise hier im „Heiligen“ die unkünstlerische psychologische Nacktheit, die viele moderne Werke entstellt, zu verschleiern gestattet, aber es kann allerdings Raffinement werden, und in der „Hochzeit des Mönchs“, wo, wie schon angemerkt, kein Geringerer als Dante der Erzähler ist und, damit noch nicht genug, dieser auch seine sozusagen vor den Augen des Lesers entstehende Erzählung in Beziehung zu den bei der Erzählung anwesenden Personen setzt, ist die äußerste Grenze jedenfalls erreicht, wenn nicht schon überschritten. „Der Heilige“ ist im übrigen der gewaltigste Stoff, den Meyer je behandelt hat, und die Darstellung von ergreifender Gewalt, in der „Hochzeit des Mönchs“ aber hat der Dichter eine so mächtige Leidenschaftsstimmung entfaltet, daß auch dieses Werk jeden Zweifel an der tieferen Berechtigung Meyerscher Kunst aufhebt. Ihm gleicht in der Stimmung

„Die Richterin“, ist jedoch vielleicht noch etwas unheimlicher und auch schwüler. In die Zeit der eigentlichen Renaissance – eine Art Renaissancecharakter haben alle diese Novellen – führt endlich „Die Versuchung des Pescara“, diese nun, wie auch schon „Die Richterin“, direkte Darstellung des Dichters, unglaublich sicher und fein, dabei durch das Schicksal des Helden auch ergreifend, freilich sich doch schon der reinen historischen „Relation“ an manchen Orten nähernd und somit die Klippe aufzeigend, an der die ganze Gattung dieser historischen Novelle scheitern kann. Sie wird, je mehr die Feinheit des Darstellers sich steigert, um so eher reiner Geist, die dichterische Unmittelbarkeit verliert sich völlig, ja, selbst die gerühmte Plastik entschwindet und macht geistreicher Causerie Platz. Das ist nicht in der „Versuchung des Pescara“, aber in dem letzten Werke Meyers, seiner „Angela Borgia“ denn in der Tat eingetreten, abgesehen von einer Verschiebung in der Komposition und bösen Gedächtnisfehlern, die die Altersschwäche des Dichters anzeigen. Man erkennt so übrigens auch, weshalb die Meyersche historische Novelle, obschon eine Verwandtschaft vorhanden ist und der Dichter selber daran dachte, Dramen zu schreiben, nicht Drama werden konnte: es ist in ihr der Geist eben über, nicht in den Dingen, die Leidenschaft ist zwar auch vorhanden, aber durch das künstlerische Bewußtsein festgelegt. In Dialog umgesetzt, würden die Meyerschen Novellen so etwas wie Landorsche „Imaginary conversations“ oder Gobineausche „Scènes historiques“, aber niemals wirkliche Dramen ergeben, obgleich ihr poetisch-plastischer Gehalt doch stärker ist als der jener Gattungen. Zum wirklichen Tragiker endlich hätte Conrad Ferdinand Meyer auch noch etwas anderes gefehlt: Mit Recht bemerkt sein Biograph, daß es fast nie die Hybris sei, die seine Helden vernichte, sondern, daß sie der gegebenen Situation nicht gewachsen seien.

Der Gedichtband, den Meyer zuletzt herausgegeben hat, gehört zu dem Dutzend unserer Literatur, dessen Aneignung für jede tiefere ästhetische Natur einfach Pflicht ist. Schon die Anordnung des Bandes ist etwas Wunderbares: Während die beiden ersten Abteilungen „Vorsaal“ und „Stunde“ sozusagen noch Häusliches und Heimatliches geben, führt uns „In den Bergen“ in die Alpenwelt und „Reise“ nach Italien hinüber; „Liebe“ ist dann so etwas wie eine nochmalige Heimkehr, in den späteren Abteilungen tritt darauf aber immer mächtiger die Geschichtswelt auf, in „Götter“ die Antike, in „Frech und fromm“ das Mittelalter, in „Genie“ die Renaissance, in „Männer“ die Neuzeit, ohne daß doch das Persönliche verschwände, das Reich des Dichters zeigt sich nur immer weiter, gewaltiger. Ich habe schon vorher auf die Verwandtschaft zwischen Lingg und Meyer aufmerksam gemacht: sie ist unzweifelhaft

nicht gering und zeigt sich vornehmlich in der Lyrik, dem Gehalt, der Gedankenphysiognomie nach und bisweilen auch in der Form. Freilich, Meyer ist ein unendlich viel sicherer Gestalter. Auch Leuthold mag man bei Meyer noch einmal nennen, wenn er auch nur äußerlich das mit den französischen Parnasiens gemein hat, was Meyer von ihrem Geiste, beispielsweise dem Leconte de Lisle, besitzt. Aber in der Hauptsache ist dieser eine durchaus selbständige Erscheinung, an plastischem Formgefühl fast allen übrigen deutschen Lyrikern überlegen. Auch hier haben wir wieder die merkwürdige Überlegenheit des denkenden Künstlers über den Phantasiemenschen festzustellen, auch die Gedichte Meyers sind meist wiederholt umgegossen und dabei in der Regel stark, oft zu stark konzentriert worden. Wiederum ist aber doch auch hier in den häufigsten Fällen das Beste zuletzt gekommen, Reinheit der Stimmung, ja, Stimmungsduft sind nicht verlorengegangen. — Man lobt vor allem die Balladen und historischen Gedichte Meyers, und ohne Zweifel, sie sind eine reiche Welt und Zeugnisse ungewöhnlich mächtiger Bildkraft. Ich ziehe aber doch die eigentliche Lyrik, wie sie die fünf ersten Abteilungen der „Gedichte“ Meyers füllt, vor. Es ist richtig, „wie Meyers Erzählungen, so besitzt auch seine Lyrik wenig Gegenwart, sondern wesentlich nur verklärende Rückblicke. Es fehlt ihr die Jugend, nicht bloß deshalb, weil der Dichter erst als ein Alternder das Geheimnis des eigenen Tons erlauschte, sondern weil es ihm versagt war, in der gegenwärtigen Situation aufzugehen. Das Erlebnis, das er im Augenblick des Geschehens nicht preiszugeben vermag, taucht, vielleicht erst nach Jahrzehnten ans Licht empor, vom Schimmer der Vergangenheit vergoldet, nachdem es sich im Lauf der Tage und Jahre im Empfinden und Anschauen des Dichters verschönt und vertieft hat.“ Jawohl, von Meyers „Gedichten“ gilt, was er den Michelangelo von seinen Statuen sagen läßt:

Ihr stellt des Leids Gebärde dar,
 Ihr meine Kinder, ohne Leid!
 So sieht der freigewordne Geist
 Des Lebens überwundne Qual.
 Was martert die lebend'ge Brust,
 Beseligt und ergötzt im Stein.

Selbst wo das Gefühl zu Reflexion geworden ist, ist es nicht die gewöhnliche Reflexion, es ist, wie es der Dichter selber ausspricht, „in seinem Wesen und Gedicht allüberall Firnelicht, das große stille Leuchten“, und das besitzt für uns einen wunderbaren Reiz. Die gewaltige Konzentration in Meyers Lyrik, die Klarheit und Tiefe eint, die Prägnanz des Ausdrucks, die immer auch Schönheit ist, zuletzt doch auch ein leiser, feiner Duft, Herbstduft kann man genauer

sagen, ersetzen uns die fehlende Stimmungsunmittelbarkeit, und für die mangelnde persönliche Gewalt (die freilich zuletzt vorhanden ist) tritt das Allgefühl ein. – Gewiß, wir haben hier den Übergang von der volksliederartigen Erlebnislyrik zur symbolischen Lyrik, aber wie lebensvoll Meyer zuletzt doch ist, zeigt die große Zahl der seither allgemein bekanntgewordenen Stücke zumal aus den beiden ersten Abteilungen: „Schillers Bestattung“ („Ein ärmlich düster brennend Fackelpaar“), „Die toten Freunde“ („Das Boot stößt ab von den Leuchten des Gestads“), „Lenzfahrt“ („Am Himmel wächst der Sonne Glut“), „Über einem Grabe“ („Blüten schweben über deinem Grabe“), „Hochzeitslied“ („Aus der Eltern Macht und Haus“), „Jetzt rede du“ („Du warest mir ein täglich Wanderziel“), „Schwüle“ („Trüb verglomm der schwüle Sommertag“), „In Harmesnächten“, „Eingelegte Ruder“, „Ein bißchen Freude“, „Erntegewitter“ („Ein jäher Blitz. Der Erntewagen schwankt“), „Schnitterlied“ („Wir schnitten die Saaten, wir Buben und Dirnen“), „Requiem“ („Bei der Abendsonne Wandern“), „Säerspruch“ („Bemeßt den Schritt! Bemeßt den Schwung“), „Begegnung“ („Mich führte durch den Tannenwald“), „Firnlicht“ („Wie pocht das Herz mir in der Brust“), „Vision“ („Als ich jüngst vom Pfad verirrt war“), „Tag, schein herein und, Leben, flich hinaus“, „Weihgeschenk“ („Heute deiner zu gedenken“), „Der Blutstropfen“ („Zur Zeit der Lese war's im Winzerhaus“), „Stapfen“ („In jungen Jahren war's. Ich brachte dich“), „Wetterleuchten“ („Im Garten schritt ich durch die Lenzesnacht“), „Am Himmelstor“ („Mir träumt', ich komm ans Himmelstor“), „Chor der Toten“ („Wir Toten, wir Toten sind größere Heere“). Kaum Keller hat diese höhere Volkstümlichkeit erreicht. Dabei kann noch eine ganze Anzahl anderer Stücke allen Deutschen vertraut werden, ich nenne nur das Goethe-Schiller-Gedicht „Schutzgeister“, das hier stehen mag:

Nahe wieder sah ich glänzen
Meiner Firne scharfe Grenzen,
Meiner Alpen weiße Bünde,
Wurzelnd tief im Kern der Schweiz;
Wieder bin ich dort gegangen,
Wo die graden Wände hangen
In des Sees geheime Gründe
Mit dem dunkelgrünen Reiz.

Nimmer war ein Tag so helle,
Niemals reiner meine Augen,
Erd und Himmel einzusaugen,
Meine Schritte gingen sacht;

Schauend pilgert ich und lauschte,
Weil ein guter Weggeselle
Heimlich Worte mit mir tauschte
Von der Berge Herzensmacht.

Traulich fühlt ich seine Nähe
Und mir ward, ob ich ihn sähe,
Und er sprach: „Vor manchen Jahren
Bin ich rüstig hier gereist,
Hier geschritten, dort gefahren!“
Und er lobte Land und Leute,
Daß sich meine Seele freute
An dem liebevollen Geist.

Und er wies auf ein Gelände:
 „Hier an einem lichten Tage
 Fand ich eure schönste Sage
 Und ich nahm sie mit mir fort.
 Wandernd hab ich dran gesonnen;
 Was zu bilden ich begonnen,
 Legt in Schillers edle Hände
 Nieder ich als reichen Hort.“

Da er seinen Bruder nannte
 Und mir drob das Herz entbrannte,
 Wars, als schlugen weite Flügel
 Sausend über mir die Luft,
 Schwingen, die den Raum besiegen,
 Wie sie nicht um niedre Hügel
 Flattern, Schwingen, die sich wiegen,
 Herrschend über Berg und Kluff.

Selig war ich mit den beiden,
 Dämmerung verwob die Weiden
 Und ich sah zwei treue Sterne
 Über meiner Heimat gehn.
 Leben wird mein Volk und dauern
 Zwischen seinen Felsenmauern,
 Wenn die Dioskuren gerne
 Segnend ihm zu Haupte stehn.

Die Welt der Balladen Meyers ist nicht weniger reich als die seiner Lyrik. Selbstverständlich, man darf bei ihnen nicht an die alte Uhlandsche Weise denken, man muß fast überall das Streben nach der plastischen Situation als vollwertig gelten lassen. „Fingerhütchen“ in der ersten Abteilung erinnert noch an Kopischs Manier, aber wie so ganz anders wirken schon „Der Kaiser und das Fräulein“ und „Bacchus in Bündeln“ in der dritten! Es ist unmöglich, hier alle eigenartigen Stücke aufzuzählen, da im Grunde jedes Stück diese Bezeichnung verdient. „Der tote Achill“, „Pentheus“, „Der Stromgott“, „Die Ketzerin“, „Auf dem Canal grande“, „Michelangelo und seine Statuen“, „Papst Julius“, „Camoëns“, „Conquistadores“, „Hugenottenlied“, „Die Karyatide“, „Die Rose von Neuyork“, „Der Daxelhofen“ mögen aber genannt sein. Wie frisch mutet doch z. B. das „Hugenottenlied“ an:

In die Schule bin ich gengan
 Bei dem Meister Hans Calvin,
 Lehre hab ich dort empfangen:
 Vorbestimmt ist alles ewighin!
 Jeder volle Wurf im Würfelspiele,
 Jeder Diebestritt auf Liebchens Diele,
 Jeder Kuß –
 Schicksalschluß!

Dann bin ich zu Roß gestiegen
 Mit dem Hauptmann Des Adrets,
 Der das Kindlein in der Wiegen
 Würgt und sich ergötzt an Qual und Weh!

Jeder First, der raucht und dampft und lodert,
 Jeder Tote, der im Graben modert,
 Jeder Schuß –
 Schicksalsschluß!

Man halte die vollplastische „Karyatide“ daneben, und man wird die Vielseitigkeit des Künstlers Conrad Ferdinand Meyer nicht verkennen. Er ist der deutsche (nicht bloß: Schweizer) Kulturmensch, der tiefwurzelnde – unsere Zukunft wird uns, wenn man sie uns nicht verdirbt, noch manche verwandte Erscheinungen bringen.

39. KAPITEL

LUDWIG ANZENGRUBER

Wenn man uns Deutsche fragt, was wir dem großen, immer noch modern-europäischen Kleeblatt der Wahrheitsdichter Zola, Ibsen und Tolstoi von zeitgenössischen Dichtern – denn unsere Großen Jeremias Gotthelf, Hebbel und Otto Ludwig gehören einer früheren Periode an – an die Seite zu stellen haben, so müssen wir mit Fontane zuallererst Ludwig Anzengruber und können dann auch noch Gerhart Hauptmann und W. v. Polenz nennen, die zwar alle vier auf europäische Berühmtheiten nicht gerade angelegt, aber als nationale Dichter doch so stark, wenn auch nicht so weit sind wie jene drei. Im besonderen hat man Anzengruber mit Ibsen schon hier und da verglichen, und jedenfalls wäre es sehr wünschenswert, wenn der Österreicher auf unseren Bühnen einmal dieselbe Rolle spielte, wie sie der Norweger bis zum Weltkrieg gespielt hat, doch ist ein zwingendes ästhetisches tertium comparationis zwischen Anzengruber und Ibsen im Grunde nicht vorhanden; denn dieser ist Problemdichter für die Gebildeten, jener aber ein richtiger Volksdichter, mögen immerhin bei Ibsen Volksfiguren episodisch auftreten und bei Anzengruber unter der Lebensdarstellung Probleme ihr Wesen treiben. Alle beide dienen freilich der Wahrheitskunst, aber das tut zuletzt jeder echte Dichter, und sie tun es sicher auf verschiedene Weise: Ibsen ist von Haus aus weit mehr schwarzgalliger Satiriker als Anzengruber, der trotz des ihm nachgesagten Pessimismus doch mit vollem Behagen an der Fülle des Lebens darstellt. Etwas wie ein ästhetisches Selbstbekenntnis hat er in der Vorrede zum zweiten Bande seiner „Dorfgänge“ niedergelegt: „Ein solcher (Autor, ein ‚Realistiker‘) glaubt der Wirkung seines Stoffes im vornhinein sicher zu sein, wenn er alle seine Gestaltungskraft an das Kleine und Kleinliche aufwendet, und er will es dabei eingedenk bleiben, daß selbst die schmutzige Scholle ein Stück der Allnährerin Erde sei. Von allem,

was ihm wohl oder wehe das Herz bewegt, von allem, was in seinem Gehirne stürmt oder gärt, trägt er nichts in den Stoff hinein, er will alles aus ihm herausarbeiten; denn alle herz- und hirnbewegenden Gedanken betrachtet er auch nicht als in ihn selbst hineingelegt, sondern durch Welt und Zeit, Sonne und Wetter aus ihm herausgereift, und er hält es für gewiß, daß er ihnen in tausend Herzen und Gehirnen wiederbegegnet, und daß bei einer jeden solchen Begegnung es in lohenden Funken aufsprüht, licht, klar, überzeugend! Er glaubt, daß von Menschenbrust zu Menschenbrust ein elektrischer Draht läuft, an dessen Ende, unbekümmert darum, ob er unter Kloaken, Gefängniszellen und Bordellen hinzieht, die Botschaft des Geistes sich in Lettern fertigstellt. Er erspart uns keinen Schrei wehen Jammers, er erspart uns kein Jauchzen wilder Lust. Er stößt das Elend, das um Mitleid bittelt, nicht von der Ecke, er jagt den Trunkenbold, der alle belästigt, nicht von der Straße, alles, was er bei solchen unangenehmen Begegnungen für euch tut, ist sie abzukürzen, nachdem ihr aber doch den Eindruck einmal weg habt. Tugend und Laster, Kraft und Schwäche führen bei ihm ihre Sache in ihrer eigenen Weise. Er will das Leben in die Bücher bringen, nachdem man es lange genug nach Büchern lebte. – Er führt niemand abseits des Lebens, jeden führt er inmitten der breiten Straße desselben, vorbei an wildromantischen Gegenden, an friedlichen Dörfern, an reichen Städten und armen Ansiedlungen, an traurigen Einöden und an lachenden Gefilden, er erspart euch keinen Stein des Anstoßes, keine Rauheiten des Weges, keine Krümmung; nicht um euch zu ermüden, sondern um euch die Erkenntnis aufzuzwingen, daß, ob nun mit leichter Mühe oder schwerer Arbeit, allen Wallern der Pfad gangbar gemacht werden könnte. Darum beugt er nicht aus, darum zeichnet er getreulich jede Wahrnehmung auf, die er an jenen macht, welche der Straße entlang forthasten. Er zeichnet alles auf, was er zu hören bekommt, von den ruchlosen Flüchen der Ungeduldigen bis zu den stillen Seufzern der Ergebenen, alles, was sich seinem Auge einprägt von der schweißbrieffenden Stirne des rastlos Ausschreitenden bis zu dem fahlen Antlitze dessen, der ziellos fortaumelt, um sterbensmüde an einem Grabenrande zusammenzubrechen. – Aber indem er auf solche Weise in die unbefangenen Gemüter den Keim der Unzufriedenheit mit aller himmlischen und irdischen Straßenpolizei streut, erscheint er auch révolutionär, und das ist ein Grund mehr, vor ihm zurückzuschrecken. Ihn selbst vermag das nicht zu rühren, und er setzt unbeirrt in alter Weise seinen Weg fort. Wenn er besonders gut gelaunt ist, so überrascht er vielleicht zeitweilig die Welt mit einer farblosen Konzession, mit einer jener lachenden Lügen, welche seine Freunde fürchten läßt, er habe sich urplötzlich verschlechtert, und die Lesescheuen hoffen macht, er

habe sich ebenso rasch, in ihrem Sinne, gebessert. Die lachende Lüge kennt er, aber auch nur diese, denn er betrachtet sich als Priester eines Kultus, der nur eine Göttin hat, die Wahrheit, und nur eine Mythe, die vom goldenen Zeitalter, doch nicht in die Vergangenheit gerückt, ein Gegenstand vergeblichen Träumens und Sehns, nein, aller Zukunft voraufleuchtend, ein einziges Ziel aller freudigen Ahnung und alles werktätigen Strebens. – Dort aber, wo der Weg sich unter Grabhügeln verliert, wo der Trost eines Paradieses, das erst werden soll, vor den Qualen des Todes zusammenbricht, dort steht er allein mit dem demütig stolzen Selbstbewußtsein, mit dem die Wahrheit all ihre Diener begnadet. Er bringt die Sterbenden aus dem Gelärm des Tages und bettet sie in heiliger Stille, er flüstert vertraut mit ihnen über alte Erinnerungen, damit sie dem Sonnenlichte nicht fluchen, zu dem sie einst erwachten, und er deutet ihnen leise all diese Schauer und Krämpfe als die letzten Anrechte allen und jeden Schmerzes an sie, damit sie die Nacht nicht fürchten, in welche sie jetzt eingehen sollen, langsam, mählich, wie die Pulse verrollen, der Atem stockt, das Herz stillesteht. – Es mag sein, daß ein Autor, der in (solcher) Weise seine Stoffe wählt und verwertet, einen Irrtum begeht, daß er das, was er Poesie nennt, fälschlich so nennt, aber ich denke, ihr habt keine Ursache, dem Manne gram zu sein. Laßt mir den Realistiker gelten. Laßt mich gelten.“

Man hat dieses im Jahre 1879 niedergeschriebene höchst charakteristische Bekenntnis einfach als Manifest des Naturalismus bezeichnet, und gewiß, es ist hier Naturalismus. Aber doch nicht der spätere deutsche Schulnaturalismus, der ja die unangenehmen Begegnungen niemals abkürzte, sie eher verlängerte, und der auch für die lachende Lüge keinen Sinn mehr hatte, sondern es ist hier ein gewissermaßen natürlicher Naturalismus, wie er sich längst bei Jeremias Gotthelf vorfand, der der Wahrheit nicht weniger treu diente als Anzengruber, nur daß er nicht ein goldenes Zeitalter der Zukunft am Ende seiner Darstellung aufleuchten ließ, sondern als gläubiger Christ den Himmel. Ja, Anzengruber ist, gegen Gotthelf gehalten, ein moderner Mensch, wenigstens scheinbar radikal und revolutionär, „der Ankläger einer gerichteten Staatsordnung, der Wortführer der Volksaufklärung“, wie sich sein jüdischer Biograph ausdrückt. Aber man kennt ihn doch nicht ganz, wenn man glaubt, daß er ohne weiteres jenem österreichischen Freisinn angehörte, der in blindem Haß gegen Bureaukraten und Pfaffen nicht merkte, daß die Herrschaft im Kaiserstaate von diesen inzwischen an die Juden übergegangen war, und seine Weltanschauung etwa in David Friedrich Strauß' „Altem und neuem Glauben“ wiederzufinden vermeinte – ebenso wie man ihn auch als Dichter zu eng fassen würde, wenn man sich allein an das mitgeteilte naturalistische Glaubensbekenntnis hielte.

Die feinen, tiefliegenden Gedankengänge und Charakterzüge, die Laube schon in Anzengrubers erstem berühmten Drama, dem „Pfarrer von Kirchfeld“, entdeckte, liegen überhaupt in der Person dieses Poeten, er ist ein viel persönlicherer Poet, als er selber meinte, nicht etwa bloß ein Produkt des Milieus in modernem Sinne, sondern ein echter Stammesdichter, in dem trotz der starken Beeinflussung durch die Zeitatmosphäre die angeborene Volksnatur ungebrochen ist und die bei den österreichischen Verhältnissen wohl verständlichen pessimistischen Stimmungen wie die rein negative Opposition siegreich überwindet. Wohl sehen Anzengrubers erste Stücke wie liberale Tendenzdramen aus, aber man schaue nur einmal genau hin, und man wird finden, daß es weder im „Pfarrer von Kirchfeld“ noch im „Meineidbauern“, weder in den „Kreuzelschreibern“ noch im „G'wissenswurm“ die modernen Gedanken sind, die über die finsternen, lebenzerstörenden Geister siegen, sondern die unzerstörbare Volkskraft. Und je weiter sich Anzengruber entwickelt, desto mehr treten soziale Gedanken an die Stelle der liberalen: Schon in den „Kreuzelschreibern“ meint der Sprecher des Dichters, der Steinklopferhans, daß es beim Glauben auf die „Paar Lot Zuweg“ (des Unfehlbarkeitsdogmas) auch nicht ankomme, und erklärt die Entlastung der kleinen Leute für viel wichtiger als die ängstlichen Kämpfe um die Gewissensfreiheit. Später aber, im „Vierten Gebot“ wendet er sich kräftig gegen die Dekadenzmächte des modernen Lebens, die ja wohl nicht gerade durch Schuld der „Pfaffen“ hineingekommen sind, und in „Heimg'funden“ predigt er geradezu den modernen Konservatismus, der ja nichts weniger als reaktionär ist, nur nicht will, daß man die ererbten heiligen Güter seines Volkes um die moderne Schwindelware aufgibt. Anzengruber war ein viel zu tiefer, metaphysischer Geist und wurzelte zuletzt viel zu fest in seinem Volkstum, als daß er in dem flachen Liberalismus der Volksaufklärung dauernd das Heil gefunden hätte. Ich zweifle nicht, daß er in den „völkischen“ Kämpfen des späteren Österreichs – er starb kurz vor ihrem Beginn – seine entschieden nationale Stellung bezeugt haben würde, wenn auch wohl, wie es Dichterpflcht, von einem etwas höheren Standpunkte aus als dem der politischen Partei.

Will man die dichterische Herkunft Anzengrubers feststellen, so muß man zu Raimund zurück, und man kann einfach sagen, daß, was bei diesem (in „Alpenkönig und Menschenfeind“, im „Verschwender“) noch Episode ist, nun zu selbständigem Kunstwerk erweitert erscheint. Die geschichtlichen Zwischenstufen kümmern uns nicht viel – ich habe nichts dagegen, wenn man außer Friedrich Kaiser auch Nestroy und Karl Haffner als solche bezeichnet. Den stärksten literarischen Einfluß dürfte Anzengruber von Auerbach her erfahren haben,

wenigstens seine ersten Dramen, „Der Pfarrer von Kirchfeld“ und „Der Meineidbauer“, liegen ungefähr auf dessen Niveau und keiner hat das letztgenannte Werk denn auch begeisterter begrüßt als der Verfasser des „Diethelm von Buchenberg“. Doch das blutvolle echte Talent, das kräftig populäre Naturell, um Laubes Ausdrücke zu gebrauchen, unterscheiden den österreichischen Bauernkenel von dem schwäbischen Juden, er ist ein geborener Dramatiker. Freilich, man soll in der Schätzung des Dramatikers Anzengruber nun auch wieder nicht zu weit gehen: Es ist ohne Zweifel sehr übertrieben, wenn man behauptet, als dramatischer Dichter rage er so nahe an Shakespeare heran wie kein anderer der Neueren, es ist auch einigermaßen töricht, wenn man ihm zuliebe die alte hohe „aristokratische“ Tragödie als abgestorben hinstellt oder die tragische Gesamtentwicklung auf ihn als den Schöpfer einer neuen Volks- und Bauertragödie zuschneidet. Nein, in der geraden Linie der tragischen Entwicklung liegt vielleicht Hebbel, aber Anzengruber schwerlich, trotzdem daß auch er das starke metaphysische Bedürfnis des Tragikers hatte; er hat das Volksstück in die künstlerische Sphäre emporgehoben oder, was dasselbe sagen will, es mit wirklichem Leben und echt dramatischen Charakteren erfüllt, aber eine Tragödie ist auch sein anerkannt mächtigstes Werk, der „Meineidbauer“, nicht, nur eine großartige dramatische Charakterstudie. Prüft man die Stücke Anzengrubers dramaturgisch genau, so findet man in ihnen allen ein stark theatralisches Element, nicht den rohen oder sensationellen Effekt, aber doch das Arbeiten auf die volkstümliche forttreibende Wirkung hin, die das Volksstück allerdings nicht entbehren kann, die aber auch wieder die volle Ausgestaltung tragischer Konflikte, die tragische Vertiefung ausschließt. Eben, weil er das empfand, gab dann Anzengruber seine „philosophischen“ Figuren als eine Art Ersatz, und da er diese menschlich glaubwürdig, ja, oft geradezu genial hinzustellen verstand, so kam er allerdings weiter als Raimund, der aus demselben Bedürfnisse heraus seine Allegorien schuf, aber doch eben nicht zur Form der Tragödie empor, die „Sprecher des Dichters“ ausschließt, bei der das Verhältnis der Gestalten redet. Eher läßt man sich solche „Sprecher“ in der Komödie gefallen, und formell sind denn auch Anzengrubers Komödien seine besten Werke. Über das spätere naturalistische Milieudrama stelle ich Anzengrubers Stücke ihrem dramatischen Werte nach auf jeden Fall, sie sind nicht bloß lebendiger und bewegter – ohne daß gerade der schlechte Theatralismus hervorträte –, sie sind vor allem in der Charakteristik weit eindringlicher und auch viel weniger einseitig. Anzengruber hatte noch das Gesamtbild seiner Menschen und die breite Lebensübersicht, ohne die man überhaupt keine Weltbilder – und ein solches soll jedes Drama sein – schaffen kann.

Von seinen älteren Dramen sind die Stücke, die er nach dem sich durch Äußerlichkeiten (Graf Finsterberg, Pfarrer Hell) als Tendenzstück verratenden, aber doch schon Kraft und Unmittelbarkeit in der Menschengestaltung aufweisen den „Pfarrer von Kirchfeld“ schrieb, die Bauertragödie „Der Meineidbauer“ und die Komödien „Die Kreuzelschreiber“ und „Der G'wissenswurm“ die hervorragendsten. Ja, gewiß, der „Meineidbauer“ hat Größe, in seiner Art ist er unvergleichlich, Gestalten wie der Titelheld, den man nicht ganz ohne Ursache mit Shakespeares „Richard III.“ zusammengestellt hat, und die alte Bürgerlies, Szenen wie die Heimkehr des Zuchthäuslers, das nächtliche Zusammenreffen zwischen Vater und Sohn, das Zusammenbrechen des Meineidbauers bei der Erzählung der Baumahn gehören unzweifelhaft zu den mächtigsten, die die neuere Dramatik geschaffen hat – nur die Motivierung ist zu äußerlich und das sensationell Kriminelle wird zu dicht gestreift, als daß ein rein tragischer Eindruck erreicht werden könnte. Bei der Komödie „Die Kreuzelschreiber“ bedauert man nur, daß die Voraussetzung des Ganzen einer späteren Zeit nicht mehr verständlich sein wird, im übrigen, welche Lebensfülle und -treue, welche sinnliche Keckheit, welcher ungezwungener Humor ist in diesem Stück! Da übertrifft es unzweifelhaft den „G'wissenswurm“, der aber dafür den Vorzug der größten szenischen Einfachheit und Natürlichkeit hat und immer noch köstlich-frisch und humoristisch-reich genug ist, um als das im ganzen beste Bauernstück unserer Literatur bezeichnet zu werden. Der Dialekt stört weiter nicht, mit Recht hat sich Anzengruber selber als einen halben Dialektdichter bezeichnet, er hat die Volksmundart immer nur zu Ton und Farbe benutzt. – Daß Anzengruber mit den bürgerlichen Schauspielen „Elfriede“, „Die Tochter des Wucherers“ und „Hand und Herz“ scheiterte, geben selbst seine unbedingten Verehrer zu, und die neue Komödie „Der Doppelselbstmord“ und die ernstesten Stücke „Der ledige Hof“ und „Der Faustschlag“ bezeichnen jedenfalls keinen Fortschritt, wenn man in den letzteren auch das Erstarken des sozialen Elements in Anzengrubers Dichtung verfolgen kann. Erst „Das vierte Gebot“ verdient wieder die höchste Aufmerksamkeit. Man hat es die Tragödie des Wienertums genannt, und in der Tat, der wahrhaft grauenhafte Wiener Leichtsinns hat nie eine ergreifendere Darstellung gefunden als hier, wo wir die Kinder eines verkommenen Ehepaares zuletzt als Dirne und Mörder erblicken. Technisch ist das Stück verhältnismäßig schwach, es ist höchstens als Milieudrama zu halten, aber als Lebensdarstellung muß man es gelten lassen, ja, ihm den Vorrang vor den meisten späteren Milieudramen einräumen; denn es trifft den faulen Fleck sicherer als diese, ist nicht einseitig gesehen, nicht forciert, sondern von unzweifelhafter Natürlichkeit und nicht

ohne die künstlerisch durchaus notwendigen Gegensätze zu der Fäulnis. Nach einer Reihe unterhaltender Volksstücke wie „Das Jungferngift“, „Die Trutzige“, „Brave Leute vom Grund“ gab Anzengruber dann noch die Weihnachtskomödie „Heimg'funden“, die nicht bloß formell zu dem Besten gehört, was er geschaffen, sondern auch den Weg zeigt, auf dem ihm eine Gesundung möglich schien. Zuletzt arbeitete er noch ein paar seiner Erzählungen zu wirkungsvollen Dramen um, den „Einsam“ zu der Tragödie „Stahl und Stein“ und „Wissen macht Herzweh“ zu dem „Fleck auf der Ehr“ – namentlich das letzte Stück, in dem der Dieb Hubmayr den philosophischen Sprecher abgibt, dürfte Aussicht haben, mit seinen Hauptdramen lebendig zu bleiben.

Wie die meisten Dramatiker hatte Anzengruber auch ein bestimmtes lyrisches Talent, aber es ist, vielleicht durch Schuld der journalistischen Betätigung, nicht recht zur Entfaltung gelangt. In der großen Gesamtausgabe finden sich nun zwar mehr als 200 Seiten mit Gedichten, aber es ist nicht allzuviel unter ihnen, was volle Lebenskraft und lyrischen Reiz hat, wenn auch vor allem die verhältnismäßig zahlreichen Stücke aus den Jahren 1887 und 1888 für die Erkenntnis des Dichters schon ihren Wert haben. Leidlich bekannt sind immer schon die beiden „Volkswesen“ Anzengrubers gewesen, „Was ist es mit dem Leben doch für 'ne arge Not“ und „Wie vieler deiner Freuden hab' ich umsonst geharrt“, ferner hat man gelegentlich auch noch die ernste Mahnung an die besitzenden Klassen „Nach blutigen Wochen“ (am 27. Januar 1884) mit der Frage „Seid ihr denn blind?“ am Schlusse jeder Strophe gelegentlich abgedruckt:

Was man von Lieb, der ihr berühmt euch heute,
In dieser Zeiten dürftge Scholle streute,
Das faßt sich zwischen zweien Fingerspitzen,
Manch Korn bleibt noch an feuchter Pore sitzen –
Doch Haß, den streuet man mit vollen Händen!
Was fraget ihr, wie solches Tun mag enden,
Und wie der finstre Dämon Macht gewinnt?
Seid ihr denn blind?

Ergreifend wirkt dann noch eins der letzten Gedichte Anzengrubers, das an seine Gattin, die ihn verließ:

Du flohst von mir in frevlem Glauben:
Du brauchtest nur mit Diebes Schlich
Mich meines Glückes zu berauben,
So hättest du es dann für dich!

Du wählst, dir hätt das Glück gewunken,
 Das dir gefehlt an meiner Seit'?
 Du bist nur in den Traum versunken,
 Der mich betörte lange Zeit.

Auch dir, auch dir droht ein Erwachen,
 Wo vor der Wahrheit flieht der Schein.
 Du kannst ja niemand glücklich machen,
 Wie willst du selber glücklich sein?

Die für die Wiener Witzblätter geschriebenen humoristischen und satirischen Gedichte haben natürlich örtliche Bedeutung.

Schon früh war Anzengruber auch als Erzähler aufgetreten und hatte als solcher die nämliche realistische Gestaltungskraft bewährt wie als Dramatiker. Freilich, ein so frischer und liebenswürdiger „geborener“ Erzähler wie Rosegger ist er nicht, man spürt, auch wo er sich auf epischem Gebiete bewegt, den Dramatiker, der Konflikte herausarbeitet und den Charakterzügen nachgräbt, vielfach auch den Tendenzmann, der etwas beweisen will. Immerhin sind unter den meist sehr zusammengehaltenen kleineren Erzählungen eine ganze Anzahl Prachtstücke, und vornehmlich als Kalendererzähler, der ja auch ein Stück Denker sein muß, hat sich Anzengruber vortrefflich bewährt. Ich habe in die von mir herausgegebenen „Meistererzählungen“ des Dichters „Die Polizze“ von 1868, das umfangreichere „Diebs-Annerl“ von 1875, fast schon naturalistisch, den von Turgenjew sehr geschätzten „Gottüberlegenen Jakob“, die Humoreske „Treff-Ab“, die Detektiv-Erzählung „Der Verschollene“, die beiden Liebesgeschichten „Hartingers alte Sixtin“ und „Der starke Pankraz und die schwache Eva“ von 1880, „Der Einsam“, die Geschichte eines eifernden Pfarrers, die späteren Humoresken „Wenn einer es zu schlaun macht“ und „Der Schatzgräber“ und endlich die Kriminalgeschichte „Die Heimkehr“ von 1886 aufgenommen – einigermaßen genügt dieses Dutzend, um die Vielseitigkeit des Erzählers Anzengruber zu erkennen. – Als er nun am Ende der siebziger und zum Anfang der achtziger Jahre in Wien buchstäblich kein Theater fand – man kann die nämlichen Leute, die den Ruin des Wiener Theaters verschuldet, heute bitterlich darüber klagen hören –, da schrieb er auch zwei große Romane, zuerst den „Schandfleck“, der später durch Ausscheidung eines in der Stadt spielenden Teils umgestaltet wurde, und dann den „Sternsteinhof“. In dem „Schandfleck“ – es ist ein armes Mädchen damit gemeint, das einem Ehebruch mütterlicherseits sein Leben verdankt – steckt noch ein gut Teil der Lebensfreude des Dichters, die uns in seinen Volksstücken so mächtig anzieht, er ist wohl überhaupt sein poetischstes Werk, trotz der bedenklichen Voraus-

setzung eine herzerfreuende Entwicklungsgeschichte. Eine Entwicklungsgeschichte ist auch der zweite Roman, aber weniger erfreulicher Natur: Wir sehen den kalten Egoismus auf seinem Wege zum Ziel und sehen ihn auch da anlangen und alles erreichen, was sonst nur als Preis tadelloser Lebensführung gilt. Aber dieser Roman ist mit bewunderungswürdiger psychologischer Kunst durchgeführt, ist ein Werk, das man den großen psychologischen Romanen der modernen europäischen Berühmtheiten an Bedeutung recht wohl an die Seite stellen kann, und so wollen wir es uns als Spiegel des Weltlaufs, als Produkt jener Zeittendenzen, die bei Nietzsche zu einer Umwertung aller Werte führten, gefallen lassen, aber doch nicht vergessen, daß es auch noch andere Lebensmächte gibt als die egoistische Klugheit, daß der Dichter des „Schandflecks“, des „G'wissenswurms“ und von „Heimg'funden“ jederzeit gegen den des „Sternsteinhofs“ ins Feld zu führen ist.

Er steht überhaupt zwischen zwei Zeiten, dieser echte deutsche Volksdichter, der auch das Los eines solchen gründlich erfahren hat – hier das versinkende Humanitätszeitalter, dort die aufgehende neue Zeit, in der Mitte eine trübe götter- und glaubenslose Zeit, die Zeit der protzenden Mittelmäßigkeit und der scheinbar rettungslosen Fäulnis. Und er steht dazu noch auf dem Boden der Wiener Stadt, deren Volksleben vielleicht nie mehr entartet war als in seinen Tagen. Ein Wunder, daß seine Dichtung trotzdem so viele gesunde und kräftige Elemente enthält – es muß doch etwas an der Lehre von der unzerstörbaren Kraft echten Volkstums sein, das muß auch diesen Wiener Autodidakten und wandernden Komödianten, diesen Volksaufklärer und zeitweiligen Pessimisten zuletzt getragen haben.

40. KAPITEL

PETER ROSEGGER

Rosegger ist alles in allem der natürlichste Volksschriftsteller, den unsere Literatur seit J. P. Hebel aufzuweisen hat, diesem auch dem Wesen nach am engsten verwandt. Der pädagogische Zug in ihm stört weiter nicht, gehört sogar notwendig mit dazu. Man wird, wenn man den steirischen Dichter mit seinen berühmten Genossen vergleicht, diesen allen bestimmte Vorzüge vor ihm einräumen: Jeremias Gotthelf ist eine um vieles gewaltigere Natur, Auerbach hat eine tiefere Bildung, Stifter, der doch halb und halb hierher gehört, mehr reine Poesie, Anzengruber, der nächste Nachbar Roseggers, ist ein viel größerer Psychologe und auch ein besserer Künstler – aber die menschliche Liebenswürdige-

keit und die unerschöpfliche volkstümliche Erzählergabe Roseggers werfen ein so schweres Gewicht für ihn in die Waagschale, daß man die nähere Vergleichung ohne weiteres aufgibt. Ganz und gar Heimatdichter, steht er auch dem Volke am nächsten von allen, der „Bruch“, der bei Gotthelf und selbst bei Anzengruber noch zu entdecken ist, der beiden Dichtern unbeschadet der Treue ihrer Darstellung einen tragischen Zug und damit freilich wieder ihre Größe verleiht, fehlt bei ihm, obschon auch er immer nach Höherem gestrebt hat. Ja, ich möchte sagen, die unausrottbare Sehnsucht hinauf, die schon den Schneiderbuben erfüllte, und die den reifen Mann zu immer kühneren Schöpfungen trieb, hat gerade verhütet, daß ein schmerzlicher Zwiespalt in seine Seele getreten ist: Auch im Volke selber lebt ja jene Sehnsucht, und wenn sie im Dichter gesteigert ist, so braucht er darum den Zusammenhang mit dem Volke noch nicht zu verlieren. So war denn auch Roseggers Pessimismus, der ihn an den Zuständen seiner Heimat in späteren Zeiten verzweifeln ließ, keine persönliche Krankheit, sondern sozusagen auch nur die zu vollem Bewußtsein gelangte Angst, die sich in der Volksseele regte. Man verkennt diesen Volksdichter ganz und gar, wenn man ihn, einzelne Geständnisse über die Art seines Schaffens mißverstehend, eine nervöse Natur nennt, er ist gesund durch und durch, aber sein Herz war immer bei seinem Volke und duldet dessen Leiden alle mit. Heißt denn Schmerzen fühlen schon krank sein? Zu ähnlichen Anschauungen wie ich ist auch Adolf Stern gelangt, wenn er schrieb: „Warmblütig, rasch empfänglich, mit freiheitlichen Antrieben in der eigenen Seele, maß Rosegger die Lehren, die auf ihn eindringen, die Anschauungen, die sich ihm neu eröffneten, doch immer an seiner mitten unter dem Volke verbrachten Vergangenheit. Unbewußt schied ihn seine warme Liebe für die ländlichen Lebenskreise [ich möchte lieber sagen, sein Zusammengehörigkeitsgefühl], sein aus der Volksseele selbst stammendes Gefühl von dem, was dem Volke not tut und leiblich wie geistig unentbehrlich ist, von jener Art des Fortschrittes, die den Wald zu Boden schlägt, um das Holz in Gold zu verwandeln, und die beim Untergange des Bauern, des Handwerkers eiskalt bleibt, weil sie das freie Spiel der Kräfte nicht hemmen will. Rosegger muß gewaltige innere Kämpfe durchlebt und siegreich durchgestritten haben, ehe er klar erkannte, daß seinen ursprünglichen Gedanken und instinktiven Anschauungen ein weit höheres Recht innewohnte als den Gedanken, für die man ihn zu gewinnen trachtete.“ Gewiß, diese Kämpfe haben sicher nicht gefehlt, aber die qualvolle Empfindung, dem eigenen Volke fremd geworden oder gar von Natur fremd zu sein, ist Rosegger jedenfalls erspart geblieben.

Wir haben es zunächst mit dem Geschichtenerzähler Rosegger zu tun. Dieser

ist ungemein fleißig gewesen, es gibt wohl niemanden, der die Gesamtheit seiner Erzählungen klar vor Augen hätte, aber es genügt auch, wenn man eine Anzahl Bände kennt, wobei man den älteren naturgemäß den Vorzug geben wird. Die Jugend des Dichters und vor allem seine Lehrjahre, wo er mit seinem Meister als Lehrling und Geselle von Bauernhof zu Bauernhof „auf die Ster“ zog, haben ihm, wie man sich denken kann, eine schier unerschöpfliche Fülle des Stoffes zugeführt, und auch als Schriftsteller hat er ja immer in der Heimat gelebt, wenigstens des Sommers auf dem Lande. Doch ist es natürlich nicht der Stoffreichtum und auch nicht die Treue der Beobachtung, die Rosegger seine ungeheure Beliebtheit eingebracht hat, sondern seine Weise: Wenn *ein* Volkserzähler, so steckt er in seinen Geschichten selber mitten drin, auch in denen, wo er sich nicht, wie es häufig geschieht, selber einführt. Aus jeder Geschichte blickt uns der Mann mit den klugen Augen, mit dem duldsamen Sinne, mit der echten Religiosität, mit dem liebenswürdigen Humor entgegen; man merkt stets, wie ihm seine Menschen selbst ans Herz gewachsen sind, und vermißt die künstlerische Objektivität, die jeden Augenblick durch ernste oder lustige Zwischenbemerkungen unterbrochen wird, auch nicht im geringsten. Rosegger erzählt, wie das Volk selbst erzählt, er hat zwar seine Manier, aber die haben die echten Volkserzähler auch. Dabei weiß er doch seine Gestalten plastisch herauszuarbeiten, ein großer Teil seiner Erzählungen ist überhaupt auf die Charakteristik bestimmter Volkstypen gestellt, die er zwar nicht so psychologisch fein wie Anzengruber, aber in Gehaben und Wesen außerordentlich treu und überzeugend herausbringt. Freilich, die eigentliche Geschichte vom tragischen Ereignis bis zum lustigen Schwank verschmäht er auch nicht, dagegen taucht das Problem zwar bei ihm auf, wird aber selten, wie bei Anzengruber, ausgeschöpft – das liegt seiner echt epischen Natur nicht so ohne weiteres, jedenfalls vermeidet er es in der kleineren Erzählung. Eine große Rolle spielt in seinen Erzählungen die Natur, wie es bei Alpengeschichten auch nicht anders sein kann, aber den Stifterschen Naturquietismus kennt Rosegger kaum, er entwirft seine Naturbilder mit wenigen charakteristischen Zügen, macht sie aber dadurch nur um so eindrucksvoller. Es kommt ihm unter Umständen gar nicht darauf an, ausdrücklich zu sagen, daß, was er sieht und empfindet, seinen Menschen entgeht, aber auch das ist echte Volkserzählerweise – eben, weil er mehr sieht, empfindet und denkt, wird ja einer zum Volkserzähler. Dem Stoff nach mögen die erotischen Geschichten bei Rosegger fast vorwiegen, und das uralte Thema wird mit der ganzen freien Natürlichkeit behandelt, die uns Norddeutschen bei den Süddeutschen so sonderlich gefällt – wir können's leider nicht –, doch steckt in der Regel auch noch ein tieferer

menschlicher Gehalt oder doch etwas Natürlich-Lehrhaftes in den Liebesgeschichten des Dichters, sie sind selten Erotik an sich. Neben den erotischen kommen dann freilich auch die anderen Dorfsünden an die Reihe, überhaupt ist kein Gebiet des Volkslebens diesem Erzähler verschlossen, kaum eine ländliche Existenz ihm unbekannt, und er weiß über alles und jedes auch sein Sprüchlein zu sagen, die „Lehre“ zwanglos zu entwickeln, ohne daß das Ganze ein Tendenz-Gesicht bekäme. Auch in die Stadt hinein, zumal unter deren Arbeiterbevölkerung, hat er sich gelegentlich gewagt, und darauf selbst Geschichten von Gebildeten geschrieben, die, mögen sie von unserer Kunstinovelle weit abstehen, doch zur Charakteristik österreichischer Kulturzustände manchen bedeutenden Zug beitragen. Hier und da unter die Erzählungen aus dem Leben verstreut finden sich dann auch sozusagen „symbolische“ Erzählungen, manche an die Art der „Sieben Legenden“ Gottfried Kellers erinnernd, andere tiefernst und erhaben, den Dichter des „Gottsuchers“ ankündigend.

Es ist der schon erwähnte Zug nach oben, der aus dem Volkserzähler Rosegger dann einen großgestaltenden Dichter gemacht hat. Bei Anzengruber war's umgekehrt ein Zug nach unten, der wollte immer schärfer und tiefer blicken und kam so zu seinem naturalistisch-psychologischen Roman, wie Rosegger zum symbolistischen kam. Das erste große Werk des Dichters, die „Schriften des Waldschulmeisters“, hat zwar nur erst vereinzelte symbolische Elemente, Natursymbolik, wie sie sich in der Hochalpennatur ungezwungen ergibt, im wesentlichen ist es die Darstellung des Eindringens der Kultur in eine Waldöde und also Lebensdarstellung, die zwar von einer Idee beherrscht wird, aber noch nicht zur Darstellung der Idee symbolische Vorgänge frei erfindet. Es kann wohl kein Zweifel sein, daß Stifters „Mappe meines Urgroßvaters“ das unmittelbare Vorbild der „Schriften des Waldschulmeisters“ gewesen ist; die Geschlossenheit und Gleichmäßigkeit seines Vorbildes hat Rosegger nicht erreicht, aber ein inhaltreiches, in manchen Teilen mächtig packendes Buch hat er doch zustande gebracht, eines von denen, aus welchem uns die Größe und Allgewalt der Natur und die tiefe Resignation, die das Schlußresultat des Menschenlebens ist, herzergreifend entgegentritt. – „Der Gottsucher“, Roseggers zweites größeres Werk und wohl sein dichterisches Hauptwerk, trägt ausgeprägt symbolistischen Charakter. Wir haben hier (und in Spittlers „Prometheus und Epimetheus“) wahrscheinlich das erste Auftreten des Symbolismus in der modernen deutschen Literatur, und es wäre sehr lehrreich, genauer nachzuforschen, wie gerade dieser Volkserzähler zum Symbolismus gelangte. Man darf vielleicht sagen: Als echt epische Natur wich Rosegger dem Problem, wo es ihm nackt entgegentrat und bei der Darstellung im modernen Leben nicht bloß

der tiefeindringenden Psychologie, sondern auch des philosophischen Rasonnements bedurft hätte, weise aus, aber da nun doch ein starker metaphysischer Drang in seiner Natur war und er bei dem Zuge nach oben zur großen Kunst empor mußte, so verfiel er, natürlich nicht bewußt, auf den Weg, das Leben, das ihm bekannt war, symbolistisch zu erhöhen. Er verlegte also, vielleicht an eine Sage anknüpfend, seine Geschichte von der Gemeinde, die ihren Priester erschlägt, deshalb dem Interdikt verfällt und nun ohne Gott ein wüstes Sinnenleben lebt, bis ihr ein anderer Priester eine neue Religion bringt und sie durch den Feuertod entschült, in eine ferne, unbestimmt gelassene Vergangenheit, gab ihre Menschen aber im ganzen so, wie die seiner steirischen Heimat jetzt sind, und führte nur eine Reihe an sich nicht unglaublicher Erfindungen ein, die ihr ganzes Los symbolisch erscheinen lassen. Schon durch den Gegensatz der unbestimmten Vergangenheit und der modernen Menschen, dann aber auch durch die Symbolik der Vorgänge erhielt der Roman etwas Schweres und Dunkles, das sich auch der Sprache mitteilte, die Wirkung aber entschieden verstärkte. Der „Gottsucher“ ist jedenfalls eines der bedeutendsten Werke, in denen das religiöse Problem der Gegenwart behandelt wird, vielleicht das selbständigste und poetisch mächtigste, wenn man es auch nicht für vollgelungen erklären kann. – Sein Seitenstück erhielt es später in „Martin der Mann“, in dem das Staats- und Königsproblem und zugleich das Verhältnis zwischen Mann und Weib dargestellt wird, auch sicher nicht ohne Größe, aber doch durchweg nicht so glücklich wie das religiöse im „Gottsucher“. – Der kleine Roman „Heidepeters Gabriel“ erscheint als poetische Selbstbiographie des Dichters und ist unzweifelhaft sein liebenswürdigstes Werk. Er wird, wie erwähnt, durch mehrere wirklich autobiographische Schriften ergänzt. Wichtige soziale Probleme behandelt Rosegger in „Jakob der Letzte“, der die Vernichtung eines Walddorfes der Aufforstung halber schildert, und in „Das ewige Licht“, das ein Seitenstück zu den „Schriften des Waldschulmeisters“ ist und in ähnlicher Tagebuchform den Untergang einer einsamen Gebirgssiedlung durch die moderne Kultur, den Fremdenverkehr und die Industrie darstellt. Der Roman ist von fast niederwuchtender Tragik, pessimistisch durch und durch, aber er war doch nicht Roseggers letztes Wort, wie dies auch die späteren „Weltgift“ und „Das Sünderglöckle“ noch nicht waren: Es kamen dann noch die beiden tüchtigen Zeitromane „Die Försterbuben“ und „Die beiden Hänse“, die durchaus gesunde Lebensfassung sind und den Dichter auch dem städtischen Leben gewachsen zeigten. Inzwischen hatte er auch noch einen historischen Roman aus dem Freiheitskampfe der Tiroler: „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr“ geschrieben, der viele rührende und erhabene Situationen

aufweist, wenn er auch den großen Fluß, den der Geschichtsroman nicht gut entbehren kann, vermissen läßt, und es war auch das sein Lebenswerk gewissermaßen abschließende Werk „J. N. R. J., frohe Botschaft eines armen Sünders“ hervorgetreten, der Christus-Roman, den angeblich ein wegen eines politischen Attentats zum Tode Verurteilter geschrieben. Es war eine Tat, daß der Katholik Rosegger den lebendigen Glauben und den lebendigen Jesus wieder in die Mitte des modernen Lebens stellte. Daß der Pessimismus Roseggers Sache nicht war, zeigt auch eine größere Zahl seiner in bestimmter Hinsicht religiösen Gedichte, wie das folgende:

Gute Nacht, ihr Freunde,	Ach, wie möcht' ich einmal
Ach, wie lebt' ich gern!	Noch von Bergeshöhn
Daß die Welt so schön ist,	Meine süße Heimat
Dankt' ich Gott dem Herrn.	Sonnbeleuchtet sehn!
Daß die Welt so schön ist,	Und den Herrn umarmen
Tut mir bitter weh,	In des Himmels Näh',
Wenn ich schlafen geh'.	Eh' ich schlafen geh'.

Wie man abends Kinder
 Ernst zu Bette ruft,
 Führt der Herr mich schweigend
 In die dunkle Gruft.
 Meine Lust ist Leben,
 Doch sein Will' gescheh',
 Daß ich schlafen geh'.

Mit seinen sämtlichen Werken wird Rosegger, der treueste Heimatkünstler seiner Zeit, schwerlich auf die Nachwelt kommen, aber sie erfüllten ihre Aufgabe in der Zeit, und eine schöne Auswahl der kleinen Geschichten, dann die „Schritten des Waldschulmeisters“, „Der Gottsucher“, „Jakob der Letzte“ und „Das ewige Licht“ dürften bleiben als Zeugnis, wie sich auch in unseren Tagen ein armer Sohn des Volkes zum Höchsten aufrang, Tausende durch die frische Liebenswürdigkeit seines Wesens erquickte, die schwersten Sorgen seines Volkes treu mitlebte – und doch zuletzt die Hoffnung festhielt, daß ein Volk wie das deutsche niemals, daß auch keiner seiner Stämme durch fremden Andrang und durch die „Kultur“ „umzubringen“ ist.

FERDINAND VON SAAR

„Ich bin ein Freund der Vergangenheit. Nicht, daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte – oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat, nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht, und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht loswerden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühl' ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt, und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampfe der Industrie zum Opfer gefallen; mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden; mit Aristokraten, welche, kümmerlich genug, von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden und war eine Macht des Lebens, wie so manches, das heutzutage besteht, wirkt und trägt. Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben und verblühten Gouvernanten, brotlosen Schreibern oder ähnlichen Jammergestalten in lichtscheuer Kleidung tagsüber gewissermaßen als Versteck dienen. Selbst mein Mittagmahl pflege ich zumeist in Speiselokalen einzunehmen, die sich einst eines besonderen Rufes erfreuten, jetzt aber durch moderne Restaurants in den Schatten gestellt und nur mehr von einer kleinen Schar treuer Anhänger besucht werden.“

Diese Ausführungen finden sich am Eingang einer Novelle von Ferdinand von Saar und dürfen wohl ohne weiteres als Selbstgeständnisse aufgefaßt werden. Friedrich Nietzsche hätte in ihnen eine Bestätigung seiner Anschauung von der Unbrauchbarkeit des Poeten für die Entwicklung der Menschheit gesehen – und doch einen schweren Fehler gemacht, wenn er ihnen die Allgemeingültigkeit zugesprochen hätte. Zunächst einmal haben wir allerdings den Dichter Saar in ihnen: Fast alle seine Novellen wurzeln in der Vergangenheit, auch in persönlichen Erinnerungen des Dichters und erhalten daher ihren starken Stimmungsgehalt und den Resignationscharakter, der die Vergleichung mit

dem Norddeutschen Theodor Storm so nahelegt. Auch spielt die *perduta gente*, das köpfereiche Volk der Enterbten des Glücks, ja der Verkommenen eine große Rolle bei Ferdinand von Saar, und da das Leben den Starken und Gesunden gehört, so erscheint der Dichter allerdings zunächst als Spezialist und beispielsweise gegen seine Landsmännin, die Ebner-Eschenbach, die ja freilich auch starkes Sozialgefühl, aber doch auch den freudigen Glauben an die Zukunft, an den Sieg des Guten und Schönen hat, einseitig und trübe. Bis man dann in diesem Novellisten durch die äußerst schlichte, manchmal fast unbeholfene Form hindurch – ein Kritiker fand bei ihm sogar Buch- und Zeitungsdeutsch, man denke! – den ungewöhnlich starken Poeten, der so mächtig in seinen Bann zwingt wie wenig andere, entdeckt und den scharfen modernen Geist dazu, der dem klugen Theodor Fontane beinahe in nichts nachsteht, ihm ja übrigens dichterisch sogar vorausgeschritten ist, bis man in fast jeder Novelle plötzlich das typische Weltbild sieht – „ist doch das Leben eines jeden einzelnen ein Stück Weltgeschichte!“ sagt der Dichter selber – und uns aus der Gesamtheit der Novellen das Österreich von gestern und heute fast noch klarer und lebendiger entgegentritt als aus den Werken der Ebner-Eschenbach, die alle „Verhältnisse“ dargestellt hat, während Ferdinand von Saar nur hier und da etwas aufgriff, was ihn reizte. Aber er ist der Dichter, wo seine aristokratische Landsmännin nur die große Erzählerin ist.

Saars Anfänge liegen in den ersten sechziger Jahren – er war Offizier gewesen und ziemlich weit herumgekommen, ehe er zur Feder griff. Seine ersten beiden größeren Werke, das Trauerspiel „*Tempesta*“ und das Volksschauspiel „*Eine Wohltat*“ sind erst in weit späterer Zeit veröffentlicht worden, aber gleich charakteristisch für den Dichter. „Ich halte dafür“, sagt der Maler Peter Moly, genannt *Tempesta*, „daß jetzt in der Kunst Beschränkung nottut. Die Zeit der großen Maler, die alles darstellen durften, weil sie es konnten, ist vorüber. Wir Späteren müssen froh sein, wenn wir uns ein Stückchen dieser Welt erobern, aber es bis ins kleinste beherrschen.“ „Ich halte dafür“, sagt Theodor Fontane ein Vierteljahrhundert später, „daß jetzt Originalität um jeden Preis nottut . . . Zunächst muß wieder etwas da sein, ein Stoff in Rohform, aus dem sich weiter formen läßt.“ Da haben wir den Unterschied der beiden Männer – und auch ihre Verwandtschaft. Der „*Tempesta*“, die Leidenschaftsgeschichte des italienisierten Niederländers, die etwa in der Form der Hebbelschen „*Julia*“ behandelt ist, weist übrigens auch schon auf die spätere Stoffwelt Saars hin, und das tut auch das Volksschauspiel „*Eine Wohltat*“, das Anzengrubers Dramen bis zu einem gewissen Grade Vorbildet. Namen und Ruf gewinnt Saar mit seinem Doppeldrama „*Kaiser Heinrich IV.*“, wohl der bedeutendsten Be-

handlung dieses beliebten Stoffes, in Charakteristik und Situationsgestaltung unzweifelhaft gelungen, wenn auch nicht Drama und Tragödie im höchsten Sinne – der jüngere Österreicher ist zuletzt doch Resignationstragiker wie sein älterer Landsmann Grillparzer. Er hat darauf in „Die beiden de Witt“ noch ein sehr gut gebautes Geschichtsdrama, dem nur ein bestimmter subjektiver Reiz oder vielmehr überhaupt die lebenbringende persönliche Beziehung zum Stoffe fehlt, und dann die Tragödie „Thassilo“ gegeben, in der jene Beziehung vorhanden ist, so daß dieses vornehme und edle Werk in der Tat das charakteristischste Saars ist: Nimmt er als Dramatiker auch neben den zeitgenössischen Realisten wie Franz Nissel und Albert Lindner eine respektable Stellung ein, neben Grillparzer und Hebbel erscheint er freilich doch als Epigone. Aber wer Saars Entwicklung kennenlernen will – und das lohnt sich – darf seine Dramen nicht beiseite schieben.

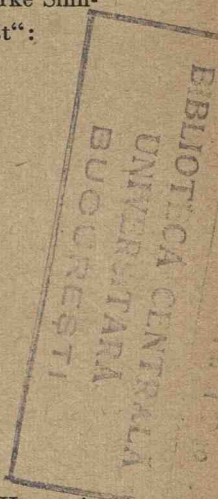
Noch weniger seine Lyrik, ja, der Band „Gedichte“, der zum siebenzigsten Geburtstage Saars in dritter Auflage erschien, hat Anspruch darauf, unter den drei Dutzend lyrischen Bänden vertreten zu sein, die der Kenner und Schätzer deutscher Lyrik immer zur Hand hat. Es ist in der „metaphysischen“ und auch in der erotischen Lyrik Saars vielleicht ein bestimmter Einfluß von Hebbel her, den der Dichter sehr schätzte, aber ohne daß die persönliche Note dadurch irgendwie beeinträchtigt würde. Bei ziemlich ausgeprägtem reflektiven Charakter hat Saars Lyrik doch meist geschlossene innere Form und starken Stimmungsreiz, viel Feinheit im einzelnen und hier und da auch eine starke Sinnlichkeit. Eines seiner besten Gedichte ist „Landschaft im Spätherbst“:

Über kahle, fahle Hügel
Streichet der Dämmerung kühler Flügel;
Dunkel, wie erstarrte Träume,
Stehn im Tal entlaubt die Bäume.

Tiefe Stille, tiefes Lauschen:
Keine Welle hörst du rauschen,
Keine Stimme hörst du klingen,
Dir des Lebens Gruß zu bringen.

Nur als stummes Bild der Gnade
Siehst du dort am stein'gen Pfade,
Von des Kreuzes Holz getragen,
Durch die Nacht den Heiland ragen.

„Stadtsommer“, „Winterabend“, „Errungenschaft“ („Wenn mein Herz mit raschem Schläge“), „Herbst“ („Der du die Wälder färbst“), „Alter“ („Das



aber ist des Alters Schöne“) sind weitere gelungene Stücke. Die in „Aus dem Tagebuche der Liebe“ gesammelte erotische Lyrik Saars ist unzweifelhaft weit bedeutender als die Heines in den „Verschiedenen“ usw. Besondere Erwähnung verdienen auch die gehaltvollen Sonette, die durch glückliche sprachliche Bildkraft ausgezeichneten freien Rhythmen, vor allem eine Anzahl moderner Balladen, in denen Saar fast einzig ist. Es möge hier noch eines der politischen Sonette Saars stehen, das, 1861 gedichtet, wie eine Prophezeiung auch noch für die Zeit des Weltkriegs wirkt:

Östreich! Du hast versäumt an deinen Söhnen
Dir groß zu ziehen kräftige Vertreter,
Die, nicht entschlummernd auf dem Ruhm der Väter,
Mit neuen Siegen die Geschichte krönen.

Sich deines kargen Busens zu entwöhnen
Zwangst du die Besten früher oder später:
Denn ihren Taten warst du ein Zertreter
Und wußtest selbst Gedanken zu verpöhen.

Nun dein Verhängnis ist hereingebrochen
Und deine Macht allmählich geht zu Scheiter,
Besinnst du dich und willst die Schuld vergüten.

Ja, du bereust! Und rasch jetzt im Entjochen,
Suchst du mit heißem Auge Retter, Streiter –
Und findest keine... Mag dich Gott behüten!

Dichterisch stehen die unpolitischen selbstverständlich meist höher. – Von den freien Rhythmen und Rhapsodien seien „Den Starken“, „Beati possidentes“, „Selig sind die Armen im Geiste“, „An die Frauen“, „Nänie“, „Die Pappeln“, „An den Tod“, die Ode „Grillparzer“, von den modernen Balladen „Arbeitergruß“, „Die Kuh“, „Das junge Weib“, „Die alternde Magd“, „Stella“, „Der Eisenbahnzug“, „Wohltätigkeits-Redoute“, „Das Judenweib“, „Nachtbild“ genannt – es ist sehr viel Verständnis der Zeit in ihnen. – Einzeln herausgegeben hat Saar die „Wiener Elegien“, stimmungumflossene Erinnerungen an das alte Wien, die an Goethes „Venezianische Epigramme“ gemahnen, die „Pincelliade“, den Liebesroman eines Militärschneiders in „Don Juan“-Stanzen, endlich „Hermann und Dorothea“, ein im Anschluß an Goethes Werk geschaffenes idyllisches Epos aus Mähren, das in den heutigen Nationalitätenkampf sehr hübsch einführt. So ist auch hier große Vielseitigkeit bei Saar, die mir früh den jetzt erfüllten Wunsch nach „Gesammelten Werken“ nahelegte. Seine größte Bedeutung hat er zweifellos als Novellist; als solcher kommt er

für das ganze deutsche Volk, für jedermann in Betracht und reiht sich den ersten deutschen Namen auf diesem Gebiete an. Man weiß das heute immer noch nicht in Deutschland, man glaubt es vielleicht auch nicht, aber wer die „Novellen aus Österreich“ gelesen hat, wird es, falls er überhaupt lesen kann, nicht bezweifeln. Es ist dies eine Sammlung von vierzehn Novellen, deren Entstehung sich über dreißig Jahre verteilt, und die doch alle so ziemlich denselben Charakter tragen. Eigentliche Probleme wie die Storms haben die Novellen Saars nicht, es fehlt auch die scharfe Silhouette, die die Novelle nach Paul Heyses „Falken“-Theorie haben muß, aber jede ist ein Stück Leben, das eine ganz bestimmte Stimmung an sich trägt und erweckt. Das Geschehen in den Novellen ist meist sehr gering, aber die Erzählung an und für sich, das „Was“ spielt bei Saar auch nicht die Hauptrolle, sondern das „Wie“, die Verbindung zwischen Milieu und Menschenschicksal, die Entwicklung der Charaktere aus oder doch mit den Zuständen. Mit Recht tragen die Novellen den Titel „Aus Österreich“, sie ruhen sicher auf dem Grunde österreichischer Verhältnisse, wenn sie diese auch nicht breit und allseitig schildern, und der Eingeweihte mag in den Gestalten, den Ministern, Beamten, Offizieren, Dichtern, Musikern usw., auch manchen Frauen, die Saar vorführt, leicht ganz bestimmte Personen erkennen. Doch aber sind es keine Modellgeschichten, der Dichter gibt alles aus der tiefsten Kenntnis der Natur und aus „Mitleidenschaft“ heraus und weiß auch die Zustände so sicher hinzustellen, daß nichts zu raten und zu deuten übrigbleibt. Ein etwas herber, trüber Hauch liegt über den meisten der Novellen, Saar ist eben Resignationspoet, aber, wenn die Sonne einmal scheint, welches Leuchten, welche zarte Poesie, wenn auch meist nur der Erinnerung! Ich wünschte wohl, daß ich Raum hätte, die Stimmung für jede der vierzehn Novellen zu umschreiben. Sie ist nicht etwa Allgemeinstimmung aus der Dichterseel heraus, wie bis zu einem bestimmten Grade die Stimmung bei Eichendorff, Stifter, selbst Storm, sondern an ganz konkrete Situationen gebunden, deren jede Novelle von Saar eine Fülle bringt. Man sehe sich daraufhin einmal den „Innocens“ an, die priesterliche Entsagungsgeschichte, die sich in der Wyschegrader Zitadelle Prags abspielt – wie ist da alles geschaut, wie reiht sich eins ans andere, wie prägt sich einem jeder Zug ein! Oder man lese die so überaus schlichte Novelle „Marianne“, wie da dem jungen Schriftsteller die Geliebte in einem reizenden Bilde nach dem anderen entgegentritt, bis ein Herzschlag das grünunwogte und lichtgesättigte Sommeridyll abschließt. „Die Steinklopfer“ erinnern ein wenig an Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, trotzdem sie in ganz anderer Sphäre (in der Sphäre des grauen Arbeitstages) liegen, und sind wohl die erste neuere soziale Novelle. Welch düsteres Winterbild ergibt

dann die Geschichte von dem unglücklichen Dichter mit seinem Hunde „Tambi“! So müßte ich alle Novellen durchgehen und überall auch auf die wunderbare „Ausnutzung“ des Örtlichen, Wiener Vororte, mährischer Schlösser und Dörfer usw., hinweisen, auf die trotz sehr einfacher äußerer Technik fast stets erreichte „innere Form“, die nicht bloß typische Bedeutung, sondern oft sogar symbolische Größe ergibt. Da ist z. B. die sehr einfache Geschichte „Vae victis“, kaum mehr als eine Szene, und doch zeigt sie uns das ganze Österreich nach Magenta und Solferino, den in seiner inneren Sicherheit erschütterten Militarismus, den aufstrebenden Parlamentarismus, das die Intelligenz vertretende Judentum – und wir ahnen beim Lesen dieser in den siebziger Jahren geschriebenen Novelle das heutige Ende mit Schrecken. Bei aller Stimmung ist aber doch wieder die höchste realistische Bestimmtheit in den Novellen Saars und eine sehr klare Charakteristik, der Dichter vermag die Seele seiner Menschen fast ohne Reden, eben durch die Situationen- und Umständefolge zu offenbaren und hat dadurch sowohl vor den älteren Novellisten, die viel mehr Erzählerisches brauchten, wie auch vor den jüngeren Seelenanalytikern einen großen Vorzug. Die bestimmte Physiognomie erhalten seine Novellen in der Regel durch die Stellung der Personen zueinander, die sich meist nicht ändert. Und da auf der Welt diese Stellung in der Tat meist gegeben ist, da zuletzt jeder Mensch bleibt, was er ist, da jeder allein steht, so erklärt sich auch der Resignationscharakter der Saarschen Novellen weit tiefer heraus als etwa aus persönlichen Anlagen und Schicksalen des Dichters. Daß dieser ein schweres Leben gelebt, ist freilich auch sicher: so viel menschliche Milde, so tiefes Verstehen ist anders nicht denkbar. Aber ein Pessimist ist Ferdinand von Saar doch nicht geworden und hat sich auch nicht ganz in seine Stimmungswelt eingesponnen: eben die weiteren Horizonte, die frischere Luft, die schärferen Umrisse unterscheiden seine Novelle von der Storms und Heyses. Wenn der Dichter zuletzt den Tod gesucht hat, so war es nicht Verzweiflung am Leben, sondern einfach die unheilbare Krankheit, die ihm – das Unerträglichste – die Arbeit unmöglich machte.

Er hat nach den „Novellen aus Österreich“ noch drei weitere Novellenbände, „Herbststreigen“, „Camera obscura“, „Tragik des Lebens“, herausgegeben, und namentlich die beiden letzteren tun dar, daß er dem Leben immer näher gekommen ist, ähnlich wie Fontane. Ja, bei den acht Geschichten der „Camera obscura“ können einem wohl gar die Maupassants einfallen, die ein Stück Leben blitzartig erhellen, so einfach, selbstverständlich und dabei oft so häßlich und grausam sind, und bei den vieren der „Tragik des Lebens“ ist noch Trüberes als bei Maupassant, zum Teil wohl allerdings im Gefolge der Krankheit

des Dichters. Eine Beeinflussung Saars durch Maupassant darf man nicht annehmen, das verbieten die „Novellen aus Österreich“, der deutsche Dichter ist selbständig zu seinen Geschichten, die ihre düsteren Titel mit Recht führen, gekommen, es fehlt auch das Pikante, das der Franzose hat, die Behandlung ist schlichter, fast unbeholfener, aber der Lebensgehalt ist beim Deutschen eher noch größer und der Eindruck darum stärker – zuletzt immer wieder der trübe: „So ist das Leben!“, aber doch auch zuletzt noch die Überwindung des Lebens durch die Liebe (vgl. „Die Pfründner“). Soziale Anklagen und Erklärungen, sittliche Entrüstung, wohlfeile Rührung, alles das kennt Saar nicht, er ist objektiver Darsteller. Wer tiefer zu dringen versteht, spürt freilich doch das Dichterherz, die tiefe Ergriffenheit, die Saar zwang, gerade diese Gestalten emporzurufen, und stößt sich am Häßlichen nicht. Die letzte der Camera-obscura-Geschichten, „Dissonanzen“, übrigens nur eine Skizze, läßt auch Saars Humor hervortreten, einen feinen, überlegenen Humor, der mit Situationen wirkt. Da stehen sich in einem aristokratischen Salon der moderne Volksbeglückter und der gebildete Aristokrat gegenüber und tauschen ein wenig gereizt ihre Weltanschauungen aus – als sie dann jeder in seinem Zimmer allein sind, da sagt der eine „Aristokratischer Hohlkopf!“ und der andere „Moderner Esel!“, und der Dichter entscheidet nicht, wer recht hat. Aber man weiß doch, wie er denkt, und der Ausdruck „vorbedachte Züchtung des sogenannten Kunstsinns“, zu einer Zeit geschaffen, wo man erst mit vollen Segeln in die moderne (nun freilich doch zum Teil als gescheitert erkannte) ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts hineinsteuerte, läßt uns die Vermutung, daß noch der siebzigjährige Dichter ein viel modernerer Geist war als manche Leute, die sich auf der „höchsten Höhe der Zeit“ glaubten, nicht völlig von der Hand weisen.

42. KAPITEL

THEODOR FONTANE

Obschon man Theodor Fontane jetzt in der Regel zu den Modernen zählt und er ohne Zweifel so etwas wie der erwählte Häuptling der jungen Generation der achtziger und neunziger Jahre gewesen ist, wurzelt doch auch er im Blütezeitalter des Realismus, in den glücklichen fünfziger Jahren. Er ist eben ein richtiger „Neunzehner“ von Geburt, steht seinen Altersgenossen Gottfried Keller und Klaus Groth der menschlichen und dichterischen Artung nach viel näher, als man gemeinhin annimmt, und wird denn auch nach hundert Jahren, wenn die Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts mehr im ganzen ge-

sehen wird, mit ihnen und nicht mit Hauptmann und den anderen Modernen genannt werden. Ein liberaler Bourgeoispoet wie Auerbach und Freytag war er nicht, auch mit dem Künstler Storm hat er, so sehr er dessen Gedichte bewunderte, und obgleich er wenigstens bei einer seiner Erzählungen dessen Schaffen vor Augen gehabt zu haben scheint, wenig gemein, Keller aber gleicht er in der Eigenwilligkeit, die zwar nicht ganz so barocke Formen annimmt wie bei dem Schweizer, und Klaus Groth in der mit jener wohl verträglichen Schlichtheit und Gradheit seiner Natur, auch in der Vorliebe für die Anekdote, von der bei dem Dithmarscher freilich nur die persönlichen Bekannten wissen, kaum die Leser seiner Werke. Man darf im allgemeinen sagen: Die drei Männer waren aus demselben tüchtigen Holze gehauen; im besonderen finden sich natürlich die Unterschiede der Stammeseigenart. Fontane ist der ausgeprägte Märker; gehörte er auch zur französischen Kolonie und hat er in seinen Eltern sogar rein französische Typen – in dem Vater den Gascogner, in der Mutter die Cevennen-Rasse – zu erkennen geglaubt, es scheint doch ein starker Zuschuß deutschen, märkischen Blutes (die in Betracht kommende Familie führte den Namen „Mumme“) gerade in ihm mächtig geworden zu sein, und natürlich hat auch die Anpassung eine Reihe von Generationen hindurch nicht wenig getan. Französisch ist in Fontane nur das kulturelle Element: Er ist bei tüchtiger märkischer, d. h. wesentlich verstandesmäßiger Anlage milder, ausgeglichener, überlegener, als es ein reiner Deutscher auch unter günstigen Umständen sein könnte, und hat als Schriftsteller das wundervolle Plaudertalent, das die deutsche Schwerfälligkeit nur selten zur Ausbildung gelangen läßt. Etwas hat dabei aber auch die eigentümliche und ungewöhnlich langsame Entwicklung des Dichters und weiter die Berliner Atmosphäre mitgewirkt.

In der Tat, die Entwicklung Fontanes, von der er uns selbst in drei Büchern, „Meine Kinderjahre“, „Zwischen Zwanzig und Dreißig“ und „Kriegsgefangen“, berichtet hat, ist sehr eigentümlich. Der Schule verdankt er nach eigenem Eingeständnis fast nichts und preist auch die Erziehung im Elternhause als Nichterziehung (die natürlich den starken und günstigen Einfluß der Eltern nicht ausschließt); dann hat er, als Apotheker, sehr lange im praktischen Leben gestanden und ist darauf Journalist geworden. Dies letztere glücklicherweise nicht in dem Sinne, daß er gezwungen gewesen wäre, die geisttötende Arbeit auf der Redaktion zu tun, vielmehr ist er als Berichterstatter nach England gekommen und hat darauf als Kriegsberichterstatter auf den Schlachtfeldern Schleswig-Holsteins, Böhmens und Frankreichs sogar Schicksale gehabt. Der englischen Kultur ist er stark verpflichtet: Aus Percys „Reliques“ und Walter Scotts „Minstrelsy“ erwuchs ihm zunächst die eigene

Dichtung, und auch die großen englischen Erzähler haben stark auf ihn eingewirkt. Weiter ward er schon in England zum Wanderer und hat die „Wandertätigkeit“, d. h. das gründliche Einleben in das Natur-, Geschichts- und Volksleben später auf dem heimischen Boden der Mark fortgesetzt. Endlich ward er in Berlin Theaterkritiker und als solcher, soweit es überhaupt noch nötig war, ein scharfsinniger Beobachter der Gesellschaft. Es versteht sich ganz von selbst, daß Fontane bei solcher Entwicklung alles andere werden mußte als einer unserer üblichen Buchpoeten, und es ist ferner auch kein Wunder, daß er erst im ruhigen Alter zu geschlossener und folgerecht fortschreitender Produktion kam. Möglich, daß seine Dichtung, wenn er im jungen, im kräftigsten Mannesalter sorglos hätte schaffen können, eine etwas andere Physiognomie tragen würde; wahrscheinlicher aber ist, daß sein nicht auf elementare Selbstentäußerung, sondern auf ruhige und gleichmäßige Lebenspiegelung angelegtes Talent der Altersreife bedurfte, um ganz es selbst zu sein. Wir können uns keinen großen Poeten, auch den großen Erzähler nicht, ohne Leidenschaft denken, Goethes „Werther“ ist ebenso ein subjektiv-leidenschaftliches Produkt, wie es Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde“ ist, aber mag man Fontane das Epitheton des Großen versagen, zu den Freien und Weiten gehört er unbedingt, als Menschenkenner steht er in erster Reihe, und wir Deutschen dürfen uns glücklich preisen, in seinen Werken etwas zu besitzen, was denen der Beyle-Stendhal und Thackeray an die Seite zu stellen ist. Die Parallele mit dem Engländer scheint mir die treffendste zu sein, unsere deutschen Dickens-Nachemiferer (ich habe bestimmt genug erklärt, daß die Freytag, Reuter, Raabe sehr selbständig neben dem Engländer stehen) erhielten in Fontane die notwendige Ergänzung.

Begonnen hat Fontane als Balladendichter, und das scheint zu unserer Auffassung, als ob er kein Mann der Leidenschaft gewesen sei, in Widerspruch zu stehen; denn von den kleineren Gattungen der Poesie ist es wohl gerade die nordische Ballade, die den ausgeprägtesten Leidenschaftscharakter trägt. Man soll aber nicht übersehen, daß sich Fontane als Balladendichter zunächst nur als Aneigner erweist, er übernimmt Stimmung und Ton von der englischen und schottischen Ballade und bildet in der Hauptsache nur nach, freilich meisterhaft wie kein anderer. Noch am wenigsten englisch, mehr an die ältere deutsche Ballade anklingend ist der Romanzenzyklus „Von der schönen Rosamunde“, und auch der Zyklus „Maria Stuart“ und „Lady Essex“ scheinen mir nicht ganz auf der Höhe, während „Hastingsfeld“, „Bannockburn“ und „General Sir John Moores Begräbnis“ englische Vorbilder haben (wie denn Fontane eine große Anzahl englischer Lieder und Balladen übersetzt hat). Aber „Archibald

Douglas“, durch die Löwesch Vertonung überall bekannt, ist ein wahres Fontanesches Meisterstück, das er nur noch einmal, mit dem „Lied des James Monmouth“ wieder erreicht:

Es zieht sich eine blutige Spur
 Durch unser Haus von alters,
 Meine Mutter war seine Buhle nur,
 Die schöne Lucy Walters.

Am Abend war's, leis wogte das Korn,
 Sie küßten sich unter der Linde,
 Eine Lerche klang und ein Jägerhorn –
 Ich bin ein Kind der Sünde.

Meine Mutter hat mir oft erzählt
 Von jenes Abends Sonne.
 Ihre Lippen sprachen: Ich habe gefehlt!
 Ihre Augen lachten vor Wonne.

Ein Kind der Sünde, ein Stuartkind,
 Es blitzt wie Beil von weiten:
 Den Weg, den alle geschritten sind,
 Ich werd ihn auch beschreiten.

Das Leben geliebt und die Krone geküßt
 Und den Frauen das Herz gegeben,
 Und den letzten Kuß auf das schwarze Gerüst:
 Das ist ein Stuart-Leben.

„Der letzte York“, „Johanna Gray“, „Marie Duchatel“, „Die Stuarts“ (Puritanerlied), „Hamiltons“ dürfen auch als echte Balladen gelten. Dagegen sind „Sir Walter Raleighs letzte Nacht“, „Puritanerpredigt“, „Cromwells letzte Nacht“, „Walter Scotts Einzug in Abbotsford“ und „Walter Scott in Westminster-Abtei“ mehr rein erzählerischen Charakters. Bei dem „Trauerspiel von Afghanistan“ ist es Fontane trotz des modernen Stoffes gelungen, wieder das Balladenmäßige durchzuführen, und dasselbe kann man vom „Tower-Brand“, der „Brücke am Tay“, „John Maynard“ sagen, auf die vielleicht auch Tennysons von Fontane übersetztes „Balaklawa“ etwas mit eingewirkt hat. – An die englisch-schottischen Balladen erinnern ja doch die nordischen, von denen Fontane ein halbes Dutzend geschaffen hat: „Gorm Grymme“, „Harald Harfager“, „Olaf Kragebeen“, „Swend Gabelbart“, „Waldemar Atterdag“, „Admiral Herluf Trolles Begräbnis“. Auch der „Wettersee“ ist balladenmäßig,

während der „Wenersee“ und „Guldbrandsdal“ mehr Naturbilder sind. Wo Fontane dann deutsche Stoffe behandelt, da zeigt er auch noch die große Gabe der Prägnanz in Stimmung und Ausdruck, aber das dämonische Element tritt stark zurück, macht oft sogar einem ironischen Platz – ich erinnere an die „Wackerbarte“ in dem Hemmingstedt-Gedicht, die gewiß nicht hineingehören. Die Lieder und Balladen aus der brandenburgischen Geschichte freilich haben mit der englisch-schottischen, mit der eigentlichen Ballade kaum etwas gemein. Lieder wie „Joachim Hans von Ziethen“ und „Herr Seydlitz auf dem Falben“ sind wirkliche Lieder, „Die Schlacht am Cremmer-Damm“, „Der Quitzowen Fall und Untergang“, „Die Gans von Putlitz“, „Der Tod des letzten Grafen von Ruppin“ schließen sich an alte deutsche Lieder an, und die modernen Stücke, selbst „Alte Fritz-Grenadiere“, „Herr von Ribbeck“, der „Tag von Düppel“, „Berliner Landwehr bei Langensalza“, „Die Gardemusik bei Chlum“ und die berühmten Einzugs-, Bismarck- und Kaiser-Friedrich-Gedichte, sind formell zum Teil behagliche Plaudereien, inhaltlich Moment-Photographie, allerdings mit starker Stimmung. Hier möge das wenig bekannte „Adlig Begräbnis“ stehen, das einen modernen Stoff in guter alter Balladenweise gibt:

Ein Zugwind ging durch die Stuben,
Auf standen Hall' und Tor,
Als die Mittelmärkschen begruben
Ihren alten Otto von Rohr.

Sechs Rohrsche Vettern ihn tragen,
Sechs andre nebenher,
Dann folgen drei von der Hagen
Und drei von Häseler.

Ein Ribbek, ein Stechow, ein Zieten,
Ein Rathenow, ein Quast,
Vorüber an Scheunen und Mieten
Auf den Schultern schwankt die Last.

Um den Kirchhof her ein Blitzen
Von Herbstessonnenschein,
Die roten Berberitzen
Hängen über Mauer und Stein.

Eine dreizehner Landwehrfahne
Der alte von Bredow trug,
Und Hans Rochow von Rekahne
Schloß ab den Trauerzug.

Auch Fontanes eigentliche Lyrik erscheint, von einigen schlicht ergreifenden Stücken abgesehen, als Plauder- und Betrachtungslyrik, zunächst für seine Privatbedürfnisse geschaffen, namentlich die spätere reich an sozialen Streiflichtern und origineller Lebensweisheit, scheinbar höchst salopp in der Form und doch voll feinberechneter Wendungen. Einzelnes von Goethe („Der Narr epilogiert“) und Mörike ist freilich auch schon in der Art, und man kann nicht gerade sagen, daß das Gereimte bei Fontane in der Wirkung über das verwandte Prosaische in den Romanen bedeutend hinausgehe. Für Fontanes bestes lyrisches Gedicht halte ich das schlichte „Glück“:

Sonntagsruhe, Dorfesstille,
Kind und Knecht und Magd sind aus,
Unterm Herde nur die Grille
Musiziert durch das Haus.

Tür und Fenster blieben offen,
Denn es schweigen Luft und Wind,
In uns schweigen Wunsch und Hoffen,
Weil wir ganz im Glücke sind.

Felder rings – ein Gottesseggen
Hügel auf- und niederwärts,
Und auf stillen Gnadenwegen
Stieg auch uns er in das Herz.

Ein sehr charakteristisches Plaudergedicht Fontanes ist „Wüрд' es mir fehlen, wüрд' ich's vermissen?“:

Heute früh nach gut durchschlafener Nacht
Bin ich wieder aufgewacht.
Ich setzte mich an den Frühstückstisch,
Der Kaffee war warm, die Semmel war frisch,
Ich habe die Morgenzeitung gelesen
(Es sind wieder Avancements gewesen).
Ich trat ans Fenster, ich sah hinunter,
Es trabte wieder, es klingelte munter,
Eine Schürze (beim Schlächter) hing über dem Stuhle,
Kleine Mädchen gingen nach der Schule –
Alles war freundlich, alles war nett,
Aber wenn ich weiter geschlafen hätt'
Und tät von alledem nichts wissen,
Wüрд' es mir fehlen, wüрд' ich's vermissen?

Es sind eine ganze Reihe dieser Fontaneschen Plaudergedichte nach und nach bekannt geworden: „Lebenswege“, „Was mir fehlte“, „Fester Befehl“, „Er-

folganbeter“, „Was mir gefällt“, „Brunnenpromenade“, „Ikarus“, „Ja, das möchte ich noch erleben“, „Die Alten und die Jungen“, „An meinem Fünfundsiebzigsten“ (mit der Schlußwendung: „Kommen Sie, Cohn“) und „Summa Summarum“ – ja gewiß, große oder hohe oder tiefe Lyrik ist das nicht, und die müde Resignation und der gelegentliche feine Spott können das leidenschaftliche Lieben und Hassen, Sehnen und Entbehren nicht ersetzen. Aber wir sehen doch immer das feine Antlitz des alten Dichters und hören ihn gerne reden. – Auf die „Wanderungen“ Fontanes soll hier nicht näher eingegangen werden, weder auf die englischen, noch auf die märkischen, und ebensowenig auf seine Kriegsbücher. Es genügt zu sagen, daß nur ein Dichter solche Wanderbücher zu schreiben vermochte, daß die englischen und daß die märkischen sozusagen die Vorschule des späteren Romandichters Fontane bilden, weshalb sie auch jeder, der den Dichter ganz genau kennenlernen will, studieren muß. Fontane gewann sich durch sie seine Landschaft und seine Menschen.

Als er dann seinen ersten Roman „Vor dem Sturm“ herausgab, war er fast sechzig Jahre alt und lieferte selbstverständlich sofort ein Meisterwerk, nicht mehr und nicht minder als den ersten vollendeten deutschen Milieuroman. Karl Gutzkow mochte so etwas vorgeschwebt haben, als er seine Romane des Nebeneinander zu schaffen begann, aber er war viel zu sehr jungdeutscher Parteischriftsteller und Romantiker im schlechten Sinne, „Romanmensch“, als daß es ihm hätte gelingen können. Da war Wilibald Alexis in seinen historischen Romanen dem Ideale, nicht bloß eine Geschichte, sondern auch Zeit und Menschen zu geben, schon viel näher gekommen, und an ihn, an seinen „Isegrimm“ im besonderen knüpfte Fontane denn auch unmittelbar an, gab nun aber überhaupt keine Geschichte mehr, sondern eben nur Zeit und Menschen auf märkischem Boden beim Anbruch der Befreiungskriege, sicher alles bis in die kleinsten Züge so getreu, wie es menschen-, dichtermöglich, aber allerdings der Natur der Aufgabe und seiner eigenen Natur gemäß ohne die künstlerische gravitas, die Gestalten wie aus dem Felsen meißelt, und ohne den mächtigen Fluß, durch den das echt epische Talent alle Elemente der Welt und des Lebens in Bewegung setzt. Ich kann nicht leugnen, daß ich den alten historischen Roman dem historischen Milieuroman, wie er hier für uns Deutsche erstand, vorziehe, aber das Lebensrecht gestehe ich auch diesem zu, ja, ich bin der Ansicht, daß auch eine starke, leidenschaftliche Natur sich in ihm ausgeben kann – wie denn beispielsweise Tolstois „Krieg und Frieden“, das Gemälde Rußlands im Jahre 1812, zwar unbedingt etwas Größeres ist als Fontanes „Vor dem Sturm“, aber doch im ganzen derselben Gattung angehört. – „Vor dem Sturm“ ist das umfangreichste Werk seines Dichters geblieben, aber seine Produktion hat nun

einen steten und mächtigen Verlauf genommen, in den zwanzig Jahren, die er noch lebte, sind nicht weniger als fünfzehn selbständige größere Werke hervorgetreten, die alle das umfangreiche und ungemein bewegliche Charakterisierungstalent ihres Schöpfers erweisen. Das nächstfolgende, „Grete Minde“, eine historische Novelle aus der Reformationszeit, ist das Werk, mit dem Fontane sich der üblichen deutschen Novelle, im besonderen Storm am meisten nähert, wahrscheinlich seine beste Komposition und auch keineswegs konventionell, aber eben keine Eroberung von Neuland und daher von den Modernen meist übersehen. Mit der im Harze spielenden Dorfgeschichte „Ellernklipp“ betrat er das kriminalistische Gebiet, für das er eine besondere Vorliebe hatte. Mit dem Berliner Roman „L'Adultera“ erwuchs er darauf zum ersten Schilderer der modernen Gesellschaft und fand er auch den Stil, dem er seitdem im allgemeinen treu blieb.

Ich habe das wichtige Geständnis Fontanes über die Notwendigkeit einer Auffrischung unserer Literatur durch die Originalität um jeden Preis in der historischen Übersicht dieser Periode angeführt – man muß sich denn auch, wenn man die späteren Werke Fontanes beurteilt, zunächst auf den von ihm selbst gegebenen Standpunkt stellen: „Originelle Dichtungen sind noch lange nicht schöne Dichtungen.“ Und auch das Vermeiden jedes Pathos aus Furcht vor dem falschen ist nicht ohne weiteres ein Vorzug, wie man sich denn überhaupt stets vor Augen halten muß, daß die Welt Fontanes nicht *die* Welt ist, auch nicht die moderne, die der wahrhaft starken Naturen noch keineswegs entbehrt. Eine Anzahl von denspäteren Erzählungen kann man bei der Betrachtung ohne weiteres ausscheiden, da sie nur bedingt moderne sind, so „Schach von Wuthenow“, der in der Hauptsache ein historisches Zeitbild wie „Vor dem Sturm“ ist, dann freilich auch das Gemälde eines dekadenten Charakters früherer Zeit, der uns nicht allzustark fesselt – in den Einzelheiten ist dies Buch allerdings eines der feinsten Fontanes –, so weiter „Graf Petöfy“ und „Unwiederbringlich“, interessante aristokratische Leidenschafts- oder besser vielleicht Nichtleidenschaftsgeschichten, endlich die späteren Mordgeschichten „Unter dem Birnbaum“ und „Quitt“. Sie beweisen alle die ungemaine Welt- und Menschenkenntnis des Dichters und im besonderen seinen vorzüglichen „ethnographischen“ Blick, bedeuten aber doch für seine Kunst im allgemeinen nicht viel. Diese steht vielmehr vor allem in den modernen märkischen Romanen auf ihrer Höhe, hier ist nicht bloß der echte, auch der beste Fontane, das, was von ihm mit „Vor dem Sturm“ am längsten leben wird. „L'Adultera“, „Cécile“, „Irrungen, Wirrungen“, „Stine“, „Frau Jenny Treibel“, „Effi Briest“, „Die Poggenpuhls“, „Der Stechlin“ heißen die hierher gehörigen

Werke, und man möchte keines von ihnen entbehren. Am ersten noch „L'Adultera“, eine Berliner Ehebruchsgeschichte, die in Finanz- oder richtiger jüdischen Kreisen spielt, und zwar treffliche Milieuschilderung, aber kaum eine sympathische Gestalt aufweist. Ergreifend wirkt dagegen „Cécile“, die Geschichte einer an einen Jeu-Obersten verheirateten armen Schönheit, zum Teil im Harz lokalisiert – es ist klar, daß in Fontanes Zeit die Tragödien, mögen es immerhin keine echten sein, sich am leichtesten auf dem Boden abspielten, der von der Gesellschaft zur Halbwelt hinabführt, und Fontane war der Mann, die eigentümliche Wirkung zugleich schreiender wie gebrochener Farben lebhaft wachzurufen. „Irrungen, Wirrungen“ dann ist eine der einfachsten Erzählungen des Dichters und vielleicht die poetischste; ich glaube nicht, daß das Liebesverhältnis eines adligen Offiziers und eines Mädchens aus dem Volke je reiner dargestellt worden ist: jede Situation ist ebenso plastisch wie stimmungsvoll und die Resignation zum Schlusse geradezu überwältigend. Dagegen kommen wir mit „Stine“ in eine bedenklichere Sphäre, wenn auch das Hauptverhältnis dieses Buches fast so ergreifend wirkt wie das in „Irrungen, Wirrungen“. Immerhin wäre es falsch, dem Dichter, weil er böse Dinge getreu darstellt, Frivolität vorzuwerfen, er gibt eben nur das Menschliche, Allzumenschliche. – Als humoristisches Hauptwerk Fontanes muß „Frau Jenny Treibel“ gelten, eine Geschichte, die in den Fabrikanten- und Gymnasiallehrerkreisen Berlins spielt und in ihrem Hauptcharakter einen köstlichen weiblichen Typus des Emporkömmlingtums der Spreestadt festlegt. Bedeutet die eigentliche „Geschichte“ auch in den früheren Erzählungen Fontanes schon sehr wenig, so fehlt sie hier beinahe ganz, aber doch wimmelt das Buch von charakteristischem Leben. „Effi Briest“ darauf, abermals eine Ehebruchsgeschichte, ist das feinste psychologische Werk des Dichters, nicht eben „erfreulich“, denn auch hier wird ohne Leidenschaft gesündigt und im Grunde ganz zwecklos gebüßt, aber jedenfalls ernst und wahr, ein Stück Wirklichkeit, das zum Nachdenken über den Weltlauf zwingt – wer wollte es dem modernen Dichter verwehren, so etwas hinzustellen! Während die „Poggenpuhls“, das nächste Werk Fontanes, nicht viel mehr als eine amüsante Skizze sind, kam es in seinem letzten, dem „Stechlin“, noch einmal zu einem Weltbilde, einem modernen Seitenstück zu „Vor dem Sturme“: vermochte auch der alte Dichter nun erst recht nicht, eigentliche Handlung zu geben, er wußte doch alle Fäden aufzuzeigen, die eine schlichte märkische Edelmannsexistenz mit der großen und weiten Welt und mit unserer Zeit verbinden, er gab in Dubslav von Stechlin das Idealbild seines eigenen Wesens und plauderte sich vor allen Dingen herzhaft aus. Der Kreis, kann man sagen, war nun geschlossen, und nachdem er noch in seinem Gedicht

„Bismarcks Grab“ seiner nie zweifelnden Verehrung für den größten Märker in seiner schlichten und treffenden Weise zum letztenmal Ausdruck gegeben, starb Fontane, fast 79 Jahre alt – der deutsche Dichter, der den ehrenden Beinamen eines Alterspoeten vor allen verdient.

Ob sein Lebenswerk ein dauerndes Besitztum des deutschen Volkes ist? In dem Sinne wie das Goethes oder Schillers, Hebbels oder selbst Gottfried Kellers wohl kaum. Es ist, wie ich das früher einmal ausgedrückt habe, ein mehr naturwissenschaftliches als ein poetisches Interesse, was uns zu Fontane zieht. Auch fehlen ästhetisch die festen Linien, die ein dichterisches Werk dauernd dem Gedächtnis einer Nation einprägen, alles „Raisonnement“ (das Wort hier natürlich im weiteren Sinne), und gäbe es sich auch in der liebenswertesten Plauderform, und erwüchse es auch zum lebendigsten Dialog, veraltet nach und nach. Zwar märkische Landschaft, märkisches Volk, vom Adeligen bis zum Tagelöhner hinab, auch die moderne Berliner Gesellschaft hat niemand besser gekannt und niemand besser dargestellt als Theodor Fontane, aber eben doch „anekdotisch“, auch künstlerisch-anekdotesch, um nicht zu sagen skizzenhaft. Daß es Freilicht-Skizzen sind, macht die Sache nicht besser. Man vergleiche Fontane und Keller: Auch dieser hat gewiß eine subjektiv-eigenwillige Manier, und ich bin weit entfernt, alles, was er geschrieben hat, unbedingt zu bewundern, nicht einmal alle Seldwyler Geschichten kann man gerade bedeutend nennen. Aber jede seiner Geschichten hat festumrissene Konturen und gibt ein Bild. Es ist doch wohl nötig, daß das dem Leben abgewonnene dichterische Material eine Art Kristallisationsprozeß in der dichterischen Phantasie durchmacht, wenn es dauernde Gestalt erhalten soll; die virtuose Beobachtung und „zwanglose“ Wiedergabe, selbst wenn diese zugleich eine so kluge und vielerfahrene Persönlichkeit spiegelt, wie es Fontane unzweifelhaft war, genügt nicht. Schillers Satz „Was sich nie und nirgends hat begeben, das allein veraltet nie“ ist wahrscheinlich falsch, aber ebenso falsch wäre es zu behaupten, daß das jeden Tag Geschehende das Ewige sei – die Wiedergeburt des Realen durch die Phantasie ergibt das Dauernde. Doch genug des ästhetischen Raisonnements! Einstweilen haben wir in Fontanes Erzählungen nicht bloß den neuen Stoff des modernen Lebens, sondern unzweifelhaft bereits einen großen Reichtum wahrhaft künstlerischer Skizzen, in dem Besten, wie sich das bei einem so großen Talente von selbst versteht, auch wahrhafte Poesie, und können die Entscheidung, was davon leben wird, ruhig unseren Kindeskindern überlassen. Der Franzose Lesage, ein verwandter Geist, lebt nun schon dreihundert Jahre. Ist Fontane kein großer Poet nach alter deutscher Anschauung, ein echter Poet ist er und als solcher natürlich auch eine notwendige Persönlichkeit. In der

Tat, einer wie er mußte einmal kommen; denn wenn auch 'Gottfried Keller bereits ein neues Buch menschlicher Torheit mit dem weitgehendsten Verständnis und Mitgefühl zustande gebracht, völlig frei vom Romantischen einerseits und vom Lehrhaften andererseits war er doch noch nicht, und die Welt hatte sich seit den Blütetagen Seldwylas bedeutend verändert.

Trotz des Zuges zu den weichen und gebrochenen Charakteren und den bedenklichen Verhältnissen ist Fontane eine von Haus aus konservative, „preußische“ Natur, deren strenge Grundanschauungen aber durch Humor, Heiterkeit, Gelassenheit, Unbefangenheit gemildert sind. So weit geht seine Milde freilich nicht, daß er sich Ironie und Spott versagte, im Gegenteil, er hatte es „hinter den Ohren“, wie man zu sagen pflegt, und verstand sehr sicher zu treffen. Sein Humor ist nicht der spezifisch deutsche Jean Pauls und Wilhelm Raabes, obwohl immerhin noch deutsch: er hat keine starke Resonanz, keine Untertöne, ist mehr Schalkhaftigkeit, Drolligkeit, liebt auch Pointen, die aber nicht sehr scharf hervortreten, gleichsam nur empfunden werden dürfen. Aber er ist so gut, wie er ist, was man auch von dem ganzen Manne sagen kann, der, wie er selber gemeint hat, eine ausgesprochen nichtsüdliche Natur, doch das Dämonische des Germanentums nicht besitzt, dafür aber alles Liebenswürdige, was sich je in ihm verraten hat, außerdem sehr viel Kultur, und wenn er auch seinem ganzen Volke nie leben wird, doch noch auf Generationen hinaus mehr Liebhaber finden kann als irgendeiner.

43. KAPITEL

DETLEV FREIHERR VON LILIENCRON

Die neueren deutschen Kritiker haben sehr viel Tiefsinniges über Detlev von Liliencron geschrieben, u. a. haben sie ihn als den „Ergänzer“ Friedrich Nietzsches hingestellt, aber die Hauptsache haben sie dabei größtenteils übersehen: Der Dichter ist der glänzende Beweis dafür, daß die poetische Kultur in Deutschland über die Natur nicht Herr zu werden vermag, daß in der deutschen Seele immer noch „Unland“, Wald, Heide, Moor, vorhanden ist, das der Pflug nicht zwingt, und an dem die chaussierte Landstraße ganz fern vorüberführt. Was W. H. Riehl einst für die Landschaft und weiter für die Gesellschaft aussprach, das gilt auch für die Poesie: „Freuen wir uns, daß es noch so manche Wildnis in Deutschland gibt. Es gehört zur Kraftentfaltung eines Volkes, daß es die verschiedenartigsten Entwicklungen gleichzeitig umfasse. Ein durchweg in Bildung abgeschlossenes, in Wohlstand gesättigtes Volk ist ein totes Volk,

dem nichts übrig bleibt, als daß es sich mit seinen Herrlichkeiten selber verbrenne wie Sardanapal . . . Rottet den Wald aus, ebnet die Berge und sperrt die See ab, wenn ihr die Gesellschaft in gleichgeschliffener, gleichgefärbter Stubenkultur ausebnen wollt! . . . Ein Volk muß absterben, wenn es nicht mehr zurückgreifen kann zu den Hintersassen in den Wäldern, um sich bei ihnen neue Kraft des natürlichen, rohen Volkstumes zu holen.“ Ich brauche die nähere Anwendung auf die Poesie wohl nicht zu machen. Was war alles im besonderen auf dem Gebiete der Lyrik vorübergegangen, ehe Liliencron auftrat! Nach Eichendorff und Heine, nach Lenau und der Droste, nach Mörike und Hebbel, nach Keller und Storm schien ursprüngliche deutsche Lyrik kaum noch möglich, und Geibel und seine Nachfolger hatten bereits die gleichgeschliffene, gleichgefärbte poetische Stubenkultur gebracht. Und doch kam Liliencron, an Talent den Größten der Genannten wohl nicht vergleichbar, aber ein Hintersasse aus den Wäldern, ein lebendiges Zeugnis für die zähe Verjüngungskraft unserer Nation. Daß er ein aristokratischer Poet und nicht gerade ein Vertreter des rohen Volkstums ist, hebt die Richtigkeit unserer Grundanschauung nicht auf. „Der Wald stellt ein aristokratisches Element in der Bodenkultur dar“, sagt W. H. Riehl, man kann also im Bilde bleiben. Wir wissen aber alle, daß unsere Aristokratie, die landsässige vor allem, eben weil sie sich der bürgerlichen, gleichmachenden Kultur entgegenstellt, so gut ungebrochener Boden ist wie das niedere Volk, soweit sich dieses in alter Tüchtigkeit erhalten hat, und es ist gut so. Liliencrons Kraft kommt sogar aus beiden Quellen; denn, stammt er väterlicherseits von dänischen Baronen ab, seine Großmutter war eine schleswig-holsteinische Leibeigene.

Nun ist es freilich in unserer Zeit schwer, die angeborene Kraft ungebrochen zu erhalten – gar zu gewaltig ist der Andrang des Bildungsstromes. Liliencron hatte Glück: Von der Schule brachte er nach eigenem Eingeständnis wenig mit, und dann ward er Offizier und als solcher viel hin- und hergeworfen, machte auch den österreichischen und den französischen Feldzug mit und kam darauf als Verwaltungsbeamter in die Heimat zurück. Erst in der Mitte seiner dreißiger Jahre schrieb er sein erstes Gedicht. Dabei ist denn allerdings eine andere dichterische Entwicklung möglich als die landläufige deutsche, die mit Gedichten und womöglich schon Tragödien auf dem Gymnasium beginnt und nach vollendeten Studien sofort in die papierne Welt, in der Regel als Feuilletonredakteur, hineinführt. Aus dem Offiziers- und Jägerleben, selbst aus seiner amtlichen Tätigkeit, die ihn auf die Insel Pellworm und auf den schleswig-holsteinischen Landrücken führte, wuchs Liliencron eine Menge nationalen, volksmäßigen Ur- und Grundstoffs zu, wie er nach Kellers Ausdruck dem Menschen-

geschlecht angeboren und nicht angeschustert ist, und bis zuletzt hielt dieser Ur- und Grundstoff, mit scharfen Augen geschaut, mit schlichtem Sinn empfunden, bei ihm vor. Man muß jedoch nicht glauben, daß Liliencron ein sogenannter Naturdichter oder ein sogenanntes ursprüngliches Genie geworden wäre, nein, es steckte ein wirklicher Künstler in ihm, und dieser Künstler eroberte sich nicht bloß sehr rasch die formale Technik bis in ihre letzten Feinheiten, sondern prägte sich auch einen durchaus individuellen, keineswegs volksmäßigen Stil. Der „Hintersasse aus den Wäldern“ gab den großen Fonds von Natur und wahrhaft erlebter Poesie her, der in Liliencrons Dichtungen enthalten ist, aber eine so starke Begabung wie die Liliencrons mußte natürlich zur Künstlerschaft gedeihen, der Volksdichter des Reformationszeitalters ist in unseren Tagen nicht mehr möglich. So kann man Liliencron denn auch recht wohl literarisch sehen, und man wird am ersten an die Droste-Hülshoff und an Lenau denken, wenn man ihn vergleichen soll: Mit der ersteren hat er das unmittelbare Verhältnis zur Natur, die impressionistische Sehfähigkeit und Ausdrucksweise, sowie den balladesken Zug, mit dem letzteren bestimmte poetische und persönliche Allüren und das naive metaphysische Bedürfnis bei geringer philosophischer Begabung gemein. Pessimist wie Lenau ist er freilich nicht, sondern ausgesprochener Optimist, man darf vielleicht sagen, ein großes Kind mit dem Egoismus, dem starken Spieltrieb, aber auch den scharfen Sinnen und der Verstellungsunfähigkeit des Kindes. Keine große Intelligenz, hat er starke Instinkte, auch den für das Große und Echte in der Kunst, ist aber doch wieder leicht bestimmbar und läßt sich seine Instinkte verwirren. Das leuchtet vor allem klar aus seinem Verhältnis zur Moderne hervor: Otto Julius Bierbaum und Richard Dehmel sind auf ihn von entscheidendem Einfluß gewesen, nicht eben zum Heil seiner Poesie. Es liegt freilich in unserer Zeit überhaupt die Gefahr nahe, daß ein naives Talent wie das Liliencrons, das bei aller realistischen Anlage eines starken romantischen Elements bedarf, um sich wohl zu fühlen, dekadent wird oder doch wenigstens so scheinen muß – unser Leben hat im ganzen keine Romantik, und so umkleiden solche Talente die „Sünde“ (ich spreche hier nicht als Moralist) mit ihr und spielen den Übermenschen. Doch tut Liliencron dies mit guter, oft sehr kindlicher Manier, und wir lassen uns dadurch die Freude an ihm nicht verderben.

Wer seine Gedichte liest, dem fällt zunächst zweierlei auf: Die Neuheit der dichterischen Vorstellungen, die nur durch Assoziation verbunden erscheinen, und die Ungezwungenheit des Ausdrucks. Die erstere verdankt er natürlich dem Umstande, daß er ein Naturmensch, kein Kulturmensch ist. „Liliencrons Domäne“, schreibt einer seiner Kritiker, „ist die Außenwelt; und gerade, weil

er einseitig ist, weil sein Geist sich nur selten in die Zusammenhänge seines eigenen, und noch seltener in fremdes Innenleben verstrickte, deshalb ist seine Weltanschauung im eigentlichsten sinnlichsten Sinn, eben seine Weltwahrnehmung von einer selbst für Künstler phänomenalen Schärfe. Dieses künstlerische Organ ist ihm auf Kosten anderer zu einer abnormen Vollendung ausgebildet: sein größter Vorzug und sein tiefster Mangel! Seine Sinne arbeiten wie der feinste Momentapparat. Ihnen entgeht nichts in der Weite und in der Nähe: alles kommt klar auf die Platte dieses außergewöhnlichen Gehirns, wird „entwickelt“ und bleibt zu gelegentlichem Gebrauche bereit.“ Dem ist ohne weiteres zuzustimmen. Als zweite Gabe schreibt der nämliche Kritiker Liliencron die Fähigkeit zu, „die Kraft der Suggestion von seiner Person abzulösen und seinem Werke als Mitgift zu geben“ – gut, das ist das, was wir sonst gestaltende Kraft nennen, und ohne sie wäre Liliencron überhaupt kein Dichter. Wenn ihm dann aber auch die Begabung zugestanden wird, „scharf reproduzierte Erinnerungsbilder auf ganz neuen, eigenen Bahnen zu verknüpfen, die Kraft der schöpferischen Phantasie“, so müssen wir freilich eine starke Einschränkung machen: die Verknüpfung geschieht bei ihm nicht mit jener hohen Notwendigkeit und zu jener Vollendung, die das Kennzeichen des wirklichen Genies ist, sondern mehr zufällig (der Begriff der reinen Assoziation reicht jedoch nicht ganz zur Erklärung), es ist nicht ein Kristallisationsprozeß, der eintritt, sondern nur ein Assimilationsprozeß. Ich weiß, daß ich mich hier auf einem dunkeln und schwierigen Gebiete bewege, aber ungefähr werde ich das richtige wohl getroffen haben. Was aber den Assimilationsprozeß mehr oder weniger vollendet ausfallen läßt, das ist das starke dichterische Temperament Liliencrons, die Kraft, mit der er sich dem Augenblicke hingeben kann, nicht die höchste dichterische Gabe – diese möchte ich als harmonische, sehende Leidenschaft oder so ähnlich bezeichnen –, aber eine Art Ersatz für sie. Das Temperament allein ist blind und unrein, steckt im Blute, die sehende Leidenschaft erfüllt die ganze Seele, aber Leben verleiht auch das Temperament. Und dieses ist es nun, was Liliencrons Gedichten die Ungezwungenheit und in glücklichen Fällen die außerordentliche Prägnanz des Ausdrucks gibt: Weit entfernt, sich einer angelernten Schulsprache zu bedienen, greift der Dichter im Augenblick des Schaffens nach dem nächsten besten, findet aber auch oft genug einen neuen charakteristischen Ausdruck, ja, nicht bloß der einzelne Ausdruck, seine ganze Form kommt über das Konventionelle hinaus. Das ist überhaupt, so simpel es klingt, Liliencrons Hauptverdienst: Die Überwindung des Konventionellen der deutschen Lyrik sowohl im Stoff (der bei der Lyrik selbstverständlich etwas anderes ist wie beim Roman und beim Drama, nämlich nie

gegeben) wie im Stil. Will man von Impressionismus reden, ich habe nichts dagegen, ich lasse mir selbst Naturalismus gefallen in dem Sinne des Liliencron'schen Epigramms:

Ein echter Dichter, der erkoren,
Ist immer als Naturalist geboren.
Doch wird er ein roher Bursche bleiben,
Kann ihm in die Wiege die Fee nicht verschreiben
Zwei Rätsel aus ihrem Wunderland:
Humor und die feinste Künstlerhand.

Man kann jedoch auch von jeder Richtungsbestimmung absehen und einfach sagen: Nicht die Welt, aber Natur und Leben hat Liliencron mit eigenen Augen, mit wunderbarer sinnlicher Frische gesehen und sie lyrisch entsprechend hinzustellen gewußt. Seine Schwächen aber sind die Schattenseiten seiner Stärke: Eben weil alles auf die Platte kommt, entgeht er der unkünstlerischen Buntheit und Zusammenhangslosigkeit nicht, sein Temperament reißt ihn trotz der feinen Künstlerhand (die noch nicht feiner Künstlersinn ist) zur Geschmacklosigkeit hin, unter die nebenbei bemerkt auch alle seine moralischen Sünden fallen, und endlich wird die Ungezwungenheit der Form gelegentlich Trivialismus.

Als die Gattungen, auf denen Liliencron Meister ist, hat man das lyrische Stimmungsgedicht, die epische Ballade und die einzelne dramatische Szene angegeben, mit Recht, wenn man unter Stimmungsgedicht stimmunggebendes lyrisches Situationsgedicht versteht; denn das konzentrierte reine lyrische Stimmungsgedicht (das, was ich sonst wohl „spezifische“ Lyrik genannt habe) ist selten bei diesem Dichter, wie es auch nicht anders zu erwarten. Liliencrons Balladen, von denen ein gut Teil in seiner ersten Gedichtsammlung, den „Adjutantenritten“, enthalten war, haben ihn vornehmlich bekanntgemacht. Sie entstammen stofflich meist der schleswig-holsteinisch-dänischen Geschichte und haben schon dadurch den Vorzug der Originalität; denn dieses weite Gebiet war vorher kaum oder doch nur von schleswig-holsteinischen Lokalpoeten ausgenutzt und erfreut sich eines ausgeprägt besonderen Charakters, da es nicht mehr deutsch und noch nicht ganz nordisch ist. Liliencron fand aber auch seinen eigenen Ton, der weder an den englisch-schottischen, noch an den der Kämpfe-Viser, noch an Goethe, Uhland oder Heine (obgleich dieser doch manchmal durchblickt und hier und da auch nachgeahmt wird) anklingt, am ersten noch mit dem der Droste-Hülshoff zu vergleichen ist, freilich nicht das Visionäre der Balladen der Westfälin, sondern dafür eine derbe Realität hat. Seine Balladen sind breit und fast etwas „tappig“, aber auch ungemein ener-

gisch und plastisch, nur daß man dabei nicht an griechische Plastik, sondern etwa an die nordische Holzbildhauerkunst denken muß. Durch die Balladen findet man am leichtesten den Zugang zu Liliencrons Poesie. Ich muß freilich gestehen, daß mein Verhältnis zu ihnen nach und nach immer weniger günstig geworden ist, und daß ich jetzt beinahe schon in Versuchung gerate, Börries von Münchhausens Ansicht über den Balladendichter Liliencron, er sei als solcher trotz der *vestigia leonis* nur ein kleines Licht, anzunehmen. Im ganzen hat der Dichter etwa 40 Balladen geschaffen, die meisten, wie gesagt, der schleswig-holsteinisch-dänischen Geschichte entnommen. Das Spezifisch-Germanische der Stoffe, das ich sehr stark empfinde, kommt bei Liliencron, wie mich jetzt dünkt, doch nicht voll heraus, er wirkt, auch wo er ernst sein will, fast parodistisch. „König Ragnar Lodbrok“, „Die Kapelle zum finstern Stern“, „König Abels Tod“, „Herzog Knut der Erlauchte“, „Die Schlacht bei Bornhöved“, „Wiebke Pogwisch“, „Die Hochzeit in Windbergen“, „Hartwig Reventlow“, auch die späteren „Pidder Lyng“, „Der Brand von Altona“, „Nis von Bombell“, „Martje Flors Trinkspruch“, „Ei das war ein Spaß“ (Erich Emun), „Isern Hinnerk“, „Wiben Peter“ sind für mich alle keine wahren Gestaltungen der mächtigen Stoffe, ob ich auch die „schlagenden“ Einzelheiten nicht verkenne; die alten Volksballaden, die uns erhalten sind, stehen viel höher, und auch die Fontanesche Weise ziehe ich vor. Da scheint mir Münchhausen allerdings zu weit zu gehen, wenn er behauptet, Liliencron sei als Balladendichter stets „ganz Heine“, nur etwa „Das Opfer“ („Bei den Mohawk-Indianern“) weist für mich unmittelbar auf Heine zurück. – Für die beste Liliencronsche Ballade halte ich „Trutz, Blanke Hans“, und auch „Das Schlachtschiff Temeraire“ lasse ich mir gefallen. Am unerträglichsten sind mir die direkt parodistischen wie die „Ballade in U-Dur“ und „Der Hunger und die Liebe“ („Tunkomar und Teutolinde“). Von dem Balladen-Verwandten schätze ich „Wer weiß wo?“ und „Der Genius“ (Friedrich der Große) sehr – das letztere Gedicht möge hier stehen:

Gewitter drückt' auf Sanssouci;
Ich stand im Park und schaute
Zum Schloß hinan, das ein Genie
Für seine Seele baute.

Und Nacht: Aus schwarzer Pracht ein Blitz,
Vom Himmel jäh gesendet,
Und oben steht der alte Fritz,
Wo die Terrasse endet.

Ein Augenblick! Grell, beinernblaß,
Den Krückstock schräg zur Erde;
Verachtung steint und Menschenhaß
Ihm Antlitz und Geberde.

Einsamer König, mir ein Gott,
Ich sah an deinem Munde
Den herben Zug und Stolz von Spott
Aus deiner Sterbestunde.

Denselben Zug, der streng und hart
 Verrät die Adelsgeister,
 Der aus der Totenmaske starrt
 Bei jedem großen Meister.

Den Balladen verwandt, aber alle meist mit einem stark subjektiven Empfindungsgehalt ausgestattet sind seine Kriegs- und militärischen Bilder, teils knappe strophische Stücke, teils breitere Momentaufnahmen, aber auch diese von „Weh und Wonne“ der Erinnerung umflossen. Man kennt die ersteren, „Kleine Ballade“ („Hoch weht mein Busch“), „Tod in Ähren“ („Im Weizenfeld, in Korn und Mohn“), „In Erinnerung“ („Wilde Rosen überschlugen“), „Siegesfest“ („Flatternde Fahnen und frohes Gedränge“), „Mit Trommeln und Pfeifen“, „Die Musik kommt“, auch wohl „Rückblick“ („Eh' mir aus der Scheide schoß“) von den Dichtungen Liliencrons wohl am meisten, doch haben auch die breiter erzählenden oder schildernden wie „Inscription“ („Nach raschem Ritt im Regen waren wir“), „Die Attacke“ („Platz da, und Ziethen aus dem Busch“), vor allem „Es lebe der Kaiser“ („Es war die Zeit um Sonnenuntergang“) und „In einer Winternacht“ („Viel Tausende haben sich aufgemacht“), das unsterbliche Gedicht von der Beerdigung Kaiser Wilhelms I. mit der Erinnerung an Gravelotte, von vornherein ein begeistertes Publikum gefunden. Ganz verlieren sich die Kriegserinnerungen bei Liliencron nie, auch in die erotischen Gedichte ist manchmal eine eingeflochten, und noch in seinem letzten Bande findet sich in dem an Theobald Nöthig gerichteten „Gedenken“ ein wahrhaft ergreifendes Stück dieser Art. Daneben stehen dann auch zwei Gedichte über Ereignisse des südafrikanischen Aufstandes, „Der Kampf um die Wasserstelle“ und „Treue um Treue“. Es ist ein gewaltiger Beweis für die wahre Lebenskraft preußischen Offiziertums, daß sich auch der Dichter und Lebensgenießer Liliencron nie aus seinem Banne gelöst hat.

Unter der Stimmungsliryk Liliencrons ragt die erotische hervor, wie gesagt, meist an eine sehr bestimmte Situation angeschlossen, oft wehmütig, noch öfter von liebenswürdigem Leichtsinne erfüllt. Man kann wohl an fünfzig Gedichte zusammenbringen, die alle das flüchtige Verhältnis des Dichters zu einem Mädchen aus dem Volke darstellen, und alle fünfzig, mit Ausnahme von „Bruder Liederlich“, der auch hierher gehört, finden sich in den späteren Gedichtbänden – ich nenne nur „Sommertag“, „Auf einer Brücke“, „Kurz ist der Frühling“, „Sehnsucht durch den Tag“, „Ich war so glücklich“, „Die kleine Bleicherin“, „Zwiegespräch“, „Beppi“, „Das eine Kleid“, „Die händeringende Mutter Gottes“, „Rasse“, „Im Hochgebirge“. Selbstverständlich haben diese Stücke sehr oft heftige Angriffe erfahren, aber ästhetisch natürlich nur dann

mit Recht, wenn sie allzu lotterig ausgefallen waren. Moralisch will auch ich sie hier nicht beurteilen, obgleich ich durchaus nicht zu der Ansicht schwöre, daß bei der Poesie die Moral einfach aus dem Spiel zu bleiben habe und mir Liliencrons Selbstverteidigung in dem „Haidegänger“, wie überhaupt seine Abwehr der Moralisten und Philister, meist etwas komisch erscheint.

Ich zitterte in Himmelslust,
Sank ich der Liebsten an die Brust.
Und hatt' ich eine Gunst genossen,
Ist Tinte alsbald meiner Feder entflossen.

Ja ja, Liebe und Tinte! Im übrigen steckt des Dichters ganzes Leben in dieser Stimmungslyrik, das, das er wirklich führte, und das, das er hätte führen mögen. Denn der „Aristokrat“ regt sich auch immer wieder einmal in dem Dichter, er tut „feudal“ und statt des Mädchens aus dem Volke taucht die „süße Lady“ auf („Nach dem Balle“, „Der Handkuß“, „Fastnacht und Frühgang“, „Die Birke“, „Der Tod“, „Hochzeitsreise“, „Kleine Winterlandschaft“, „Das Paradies“, „Kleine Marquise“, „Begegnung“). – Sehr umfangreich ist die realistische Naturlyrik, in der Regel an den Heimatboden des Dichters geknüpft, dessen Poesie er, wenn nicht entdeckt, doch zuerst impressionistisch ausgebeutet hat – Storm und Groth typisieren noch. Sehr oft kommt der stille Knickweg in Liliencrons Gedichten vor („Der stille Weg“, „Über ein Knicktor gelehnt“ „Sehnsucht“), ferner Wald („Waldgang“), Moor („Kleine Legende“), Heide („Haidebilder“), einzelne Bäume („Die Birke“, „Mitten im Feld stehende einsame alte Eiche“), der „unheimliche“ Teich, die Mühle in der Ferne („Vergiß die Mühle nicht“), auch Kirchhöfe („Kirchhof“), Gärten und Parks, die Kleinstadt („Aussicht vom Schlosse“), dazu ganz bestimmte Gegenden wie das Wattenmeer („Auf dem Deiche“), das Elbufer („Am Strande“) und selbst süddeutsche Bilder, die Umgebung Münchens („Die händeringende Mutter Gottes“), alles natürlich auch im Charakter der verschiedenen Jahreszeiten („April“, „In einem Frühlingsgarten“) und des Wetters („Das Gewitter“). Und meist haben wir nicht bloße Schilderung, sondern auch Handlung oder doch Bewegung:

Heut trieb mich ein Septembertag hinaus.
Die Hitze lag, ein schwerer, dumpfer Alb,
Auf Blatt und Zweig und Ast der hohen Knicks,
Die sich zu grüner Mauer undurchdringlich
Verwachsen und zum Korb verflochten hatten.
Im Schlendern pflück ich reife Brombeerfrucht,
Hör hinterm Zaun ein Rebhuhnvolk aufstehn,

Guck einem Käfer zu, in dessen Flügel
 Sich hundert Schillerfarben eingefunktelt,
 Lach einem Mäuschen nach, das vor mir floh,
 Verfall in Sinnen endlich und in Träume
 Und geh so meinen Schritt baß für mich hin.

Dabei ist er jeder Form gewachsen:

Es ebbt. Langsam dem Schlamm und Schlick umher
 Enttauchen alte Wracks und Besenbaken,
 Und traurig hüllt ein graues Nebellaken
 Die Hallig ein, die Watten und das Meer. —

Das ist der Anfang eines Sonetts. Selbst zu den Johann Heinrich Voßschen Distichen findet er sich zurück („Die Drossel“, „Versöhnung“, „Aussicht vom Schlosse“). — Einen hübschen Kontrast, oft einen künstlerisch beabsichtigten, bilden zu der ländlichen Szenerie in Liliencrons Gedichten die Großstadtbilder, auch diese in der Regel impressionistisch und gelegentlich ein bißchen forciert. Wir sehen da das Volk am Samstagabend aus der Fabrik strömen, sehen das Getriebe des großstädtischen Marktes („Sommertag“) und des Bahnhofs („Ich war so glücklich“), weiter die Straße von brutaler Vornehmheit („Zwiegespräch“), aber daneben auch die der Vorstadt und selbst die Hurengasse („Eine Drehorgel zieht vorüber“). Manche volkstümlichen Gestalten werden uns vorgeführt, das Blumenmädchen, der Turmbläser, die Insassen eines Armenstiftes, dann auch Kinder, das „Kind mit dem Gravensteiner“, das tanzende Kind („Macht der Musik“), das für die Schwester flehende Kind („Du sast ni vun min söte Swester laten“). Sicherlich, Liliencron hat das Volk gesehen und mit ihm gefühlt, freilich doch zuletzt in einer etwas spielligen Weise, nicht im Sinne der heute von uns erstrebten Volksgemeinschaft.

Eine dritte Art von Gedichten Liliencrons möchte ich Räsonnementgedichte nennen — sie stehen zum Teil stark unter dem Einfluß von Byrons „Don Juan“ und sind äußerst zwanglos, manchmal kaum noch Poesie. Ihre Zahl ist verhältnismäßig groß, und manche von ihnen sind in freien Rhythmen geschrieben, die bei diesem Dichter oft sehr lotterig ausgefallen sind. Ich nenne „Cincinnati“, „Unter einer Buche“, „Verbannt“, „Hunger“, „Einsamkeit und Manneskampf“, „Notturmo“, „Der Haidegänger“ (die längere, dramatische Form gewinnende Dichtung), „An Otto Julius Bierbaum“, „An meinen Freund, den Dichter“, „Über ein Knicktor gelehnt“, „Ich war so glücklich“, „Zueignung an Gustav Falke“, „Stupor“, „Der souveräne Herr“, „Ich und die Rose warten“, „Der Kartäusermönch“, „Betrunken“ (dies das humorvollste), das zweite Gedicht „An Otto Julius Bierbaum“, „Und so bleibt's denn halt beim alten“

(ganz bewußt Heine), „Bellevue“, „Einmarsch in die Stadt Pfahlburg?“, „Vor einem Bilde“ (eines seiner Ahnen), „Wandlungen“, „Die Königin Vernunft“, „Durch die Nacht“, „Mach es auch so“, „Armut, Einsamkeit und Freiheit“, „Novemberabend“, „Des Großen Kurfürsten Reitermarsch“, „Der blutgetränkte Handschuh“, „Der gütige Empfänger“ – in der Tat, eine lange Reihe, und ich fürchte, sie wird spurlos versinken, da sie im ganzen über das Otto-Julius-Bierbaum-Niveau nicht hinausgelangt. Am glücklichsten ist der Dichter doch da, wo er sich nicht gehen läßt, sondern, soweit es ihm möglich ist, konzentriert; da entstehen Natur- und Liebesgedichte von eigener Kraft und Feinheit, von jener Süßigkeit, die ich früher einmal dem deutschen Norden als Ersatz für die Anmut des Südens vindiziert habe. Hier weist Liliencron über Bürger hinaus. Wie schön sind beispielsweise gleich die mit der Amerika-Reise des Dichters zusammenhängenden Stücke „Abschied und Rückkehr“ und „Du mein Vaterland“, wie ergreifend wirken „Glückes genug“ und „Das Herz“. Die „Haidebilder“ erinnern zwar an Lenaus „Teichlieder“, sind aber farbenkräftiger. „Abendgang“, „Tote See“, „Schrei“, „Auf dem Kirchhof“, „In einer großen Stadt“, „Zu spät“, „Liebesnacht“, „Vergiß die Mühle nicht“, „Herbst“ sind auch alle in ihrer Art vollendete Gedichte – „Herbst“ möge hier abgedruckt sein:

Astern blühen schon im Garten,
Schwächer trifft der Sonnenpfeil
Blumen, die den Tod erwarten
Durch des Frostes Henkerbeil.

Brauner dunkelt längst die Heide,
Blätter zittern durch die Luft,
Und es liegen Wald und Weide
Unbewegt im blauen Duft.

Pfirsich an der Gartenmauer,
Kranich auf der Winterflucht.
Herbstes Freuden, Herbstes Trauer,
Welke Rosen, reife Frucht.

Auch die späteren Bände enthalten noch manche vollgelungene Stücke: den ergreifenden „Maibaum“, das allbekannte „Einen Sommer lang“, das „Wiegenlied“ für sein Söhnchen, „Heimgang in der Frühe“, „Ist das alles?“, „Lockung in die Ferne“, „Märztag“, „Die letzte Rose“, „Nach der Trauung“, den letzten Zyklus „Sonette“, die Schlußgedichte „Hinüber“ und „Begräbnis“. Eines der Sonette, „Rastlos“, möge hier noch stehen:

Rastlos von Land zu Land, von Stadt zu Städten,
Im Lebenskampfe Unterkunft zu finden,
Im Regen heute, morgen in den Winden,
Ohn Unterlaß, mit Fluchen und mit Beten.

Auf großen Meeren bis in Abendspäten
 Weit Umschau haltend nach den Heimatlinden,
 Nach stillen Inseln, die, enttaucht, verschwinden;
 Die Wellen schlugen, und die Wimpel wehten.

Umsonst. Schon wollen sich die Haare färben,
 Der Gang wird schwerer, und die Freunde sterben;
 Noch immer will sich nicht die Hütte zeigen.

Die kleine Hütte: blaue Wölkchen steigen
 Um Mittagszeit, der Friede träumt im Garten,
 Wo Weib und Kind sehnsüchtig mich erwarten.

Nun, dies Ziel hat Liliencron erreicht. – Eine Spezialität des Dichters sind die Sizilianen, teils Momentbilder, teils auch Räsonnement, oft von glücklicher Prägung, oft stark maniert. Er hat deren etwa hundert geschaffen. Am wenigsten glücklich erscheint er, wenn er eigentliche Gedankendichtung (die noch etwas anderes ist als das, was ich Räsonnementdichtung nannte) versucht, da reicht seine geistige „Länge“ nicht, wie denn beispielsweise seine Auffassung des Dichterloses von großer Naivität zeugt und die an Goethe, Keller, Storm, Klaus Groth gerichteten Gedichte kein volles Verständnis dieser Dichternaturen zeigen. Seine meist unter fremdem, Dehmels und Falkes, Einfluß geschaffene symbolistische und Visionendichtung erhält auch meist nur durch einzelne realistische Bilder Wert, wenn sie auch über die Räsonnementdichtung hinauskommt. „Auf dem Aldebaran“ (doch nur eine Liebesgeschichte), „Die Sündenburg“, „Der schwermütige König“ (dem Ahasver in den Mund gelegt), „Die heilige Flamme“, „Pieta“, „Golgatha“, „Aufschwung“, „Der Friedensengel“ sind wohl die bemerkenswertesten Dichtungen dieser Art.

Überblickt man die ganze lyrische Entwicklung Liliencrons, so kann es einem nicht entgehen, daß er in den späteren Sammlungen doch schwächer und manierter geworden ist. Und die Persönlichkeit wird einem auch nicht sympathischer. Ein Dichter mit der großen erzieherischen Kraft aller wahrhaft Berufenen, ein Kulturdichter im höchsten Sinne war Liliencron überhaupt nicht, und für die heutige Bewegung zum deutschen Volkstum bedeutet er kaum etwas, obgleich er öfter gute vaterländische Gedichte geschrieben hat – man macht sich nicht wie er über das „Teutschtum“ lustig, ein ernster Deutscher nimmt das Wort „teutsch“ einfach nicht in den Mund und brüstet sich auch nicht damit, frei von Rassenhaß und Klassenhaß zu sein. Zuletzt ist das Gedicht „Das Glück“ für Liliencron vielleicht das bezeichnendste:

Der Rauch meines Herdes
 Umzieht meine Linden,
 Die von Schwalben umzwitschert sind.
 Das ist das Glück.
 Wünschst du noch mehr?
 En gode Sigarr.

Ja, die „gode Sigarr“ ist für diesen Dichter, wenn man den Gesamtcharakter seiner Lyrik sprechen läßt, vielleicht das Bezeichnende. Wir wollen ihn deswegen nicht verdammen, der Typus Bellman (um ihn nach seinem bekanntesten Vertreter zu nennen) hat unzweifelhaft sein dichterisches Lebensrecht. Aber wir wollen auch auf unser Recht und unsere Pflicht zu unterscheiden nicht verzichten. Im übrigen bleibt die Bedeutung der liebenswürdigen Natur und des impressionistischen Künstlers Liliencron, wie wir sie oben entwickelt haben, bestehen.

Als das charakteristischste Werk Liliencrons hat man sein „kunterbuntes Epos in zwölf Kantussen“ – später sind's neunundzwanzig geworden, und es hätten fünfzig werden können – „Poggfred“ gepriesen, ja, man hat es sogar ein einheitliches Kunstwerk genannt. Es ist aber doch nur insofern einheitlich, als es ein Mann geschrieben hat, im übrigen tritt hier der assoziative Charakter der Liliencronschen Dichtung schärfer als anderswo hervor. Die einzelnen Bilder sind oft von greifbarer Deutlichkeit, aber das Ganze ist künstlerisch doch nur eine Zusammenstoppelung des Heterogensten. Den Ruhm wird man dem Dichter freilich lassen müssen, daß er (mit dem kaum noch bekannten Reinhold Solger) die kühnsten Stanzas in der Art von Byrons „Don Juan“ gebaut hat, aber ein subjektives Epos, wie es der Brite unzweifelhaft geschaffen, hat der Deutsche nicht zustande gebracht. – Die Dramen Liliencrons haben einzelne schlagkräftige Szenen, bedeuten aber als Dramen nichts, ebenso sind seine Romane keine Romane, seine Novellen aber weisen alle Vorzüge auf, die ein lyrischer Skizzist dieser Gattung verleihen kann, Natur- und auch Volksleben kommen in oft wahrhaft frappanten Zügen heraus, und hier und da, namentlich in den „Kriegsnovellen“ tritt noch eine realistische Phantastik hinzu, die man dichterisch nicht unterschätzen soll. – Um noch einiges über die einzelnen Werke zu sagen: Die Stoffwahl der Dramen Liliencrons ist durchaus nicht übel. „Knut der Herr“ (Knut Laward) ist so etwas wie ein Siegfried-Stoff, wie ja auch der Sang von Siegfrieds Ermordung in ihm eine geschichtliche Rolle spielt; „Die Ranzau und die Pogwisch“ hätten etwas wie ein nordisches „Romeo und Julia“-Drama ergeben können, in „Der Trifels und Palermo“ läßt die Gestalt Kaiser Heinrichs VI. die Möglichkeit einer gewaltigen Charaktertragödie auf-

dämmern, und ebenso tut dies in den „Merowingern“ die Gestalt der Brunhilde, während das Indianerdrama „Pukahontas“ ein tragisches „Käthchen von Heilbronn“ nahelegt. Aber Liliencron kam nicht über Ansätze hinaus, ihm fehlte die dramatische Zucht und weiterhin wohl auch die Veranlagung, die dramatische Handlungen entwickeln und dramatische Charaktere gestalten kann. Der üblichen Jambendramatik ist er freilich entgangen, da seine Sprache (wenn auch nicht überall) kräftig und manchmal bis zum Manierismus eigen ist. – Von den Romanen ist der erste, „Breide Hummelsbüttel“, der viel aus der eigenen Familie und dem eigenen Leben übernimmt, der „holsteinische“ und hat dadurch einige Aussicht zu dauern. „Die Mergelgrube“ und „Der Mäcen“, die man in den „Gesammelten Werken“ unter die Romane gestellt hat, sind kaum als solche zu fassen, sind „Konfessionen“ – der „Mäcen“ mit seinen breiten literarischen Ausführungen immerhin nicht ohne Zeitbedeutung. Dem üblichen Roman am nächsten kommt Liliencron in „Mit dem linken Ellbogen“, der Geschichte einer Münchner Kellnerin – ganz ohne die üblichen „Subjektivitäten“ geht es auch hier nicht ab. „Leben und Lüge“ endlich ist Liliencrons autobiographischer Roman: er machte auf mich einen sehr matten Eindruck. Vielleicht ist es das Alter des Dichters, das das verschuldet hat. – An die Novellen Liliencrons darf man natürlich die Stormschen Forderungen nicht stellen. Am meisten Beifall haben mit Recht die „Kriegsnovellen“: „Adjutantentritte“, „Eine Sommerschlacht“, „Unter flatternden Fahnen“, „Der Narr“, „Portepeefähnrich Schadius“, „Der Richtungspunkt“, „Das Wärterhäuschen“ gefunden: hier ist der Dichter eben Spezialist. Für die unter „Könige und Bauern“ und „Aus Marsch und Geest“ vereinigten Geschichten und Skizzen habe ich als Schleswig-Holsteiner natürlich auch etwas übrig, doch bin ich freilich nicht der Ansicht, daß Liliencron z. B. „Die Dithmarschen“ voll herausgebracht habe – er machte sich solche Dinge ein bißchen zu leicht. Die schlichtesten Geschichten des Dichters sind die letzten, „Späte Ernte“. Man liest alles von ihm mit einem gewissen Vergnügen, ein wirklicher Erzähler oder gar ein großer Menschengestalter ist Liliencron aber nicht, sondern eine ganz in sich gebundene lyrische Natur wie Byron und Lenau. Wir betrachten ihn, wie gesagt, vor allem als Eroberer, der unsere lyrische Dichtung aus Stube und Garten wieder in die jungfräuliche Wildnis hinausgeführt hat und wenn auch keinen neuen lyrischen Stil, doch eine neue Weise aufbrachte. Es wird der Zukunft schwerfallen, seine ganze lyrische Hinterlassenschaft – und er blieb ja bis zuletzt ein Schaffender – zu übernehmen, aber sein Bestes, alles das, wo Reingeschautes sich mit schlichter und feiner Empfindung verknüpft, wird bleiben. Nach ihm wird nun hoffentlich einer kommen (Dehmel war es noch

nicht), der so tief und sicher aus der Welt des Innern herausholt wie Liliencron aus der Außenwelt, der nicht weniger selbständig schaut, aber das Geschaute nicht bloß mit Empfindung verknüpft, sondern durch die tiefste Empfindung zu höherem Leben wieder gebiert. Zu höherem *nationalen* Leben – etwas anderes kenne ich nicht.

44. KAPITEL

HERMANN LÖNS

Hermann Löns ist aus dem Journalistendasein im Grunde nicht herausgekommen, hat aber meiner Anschauung nach die ihm gestellte Lebensaufgabe doch gelöst, und zwar nicht, trotzdem, sondern weil er Journalist war. Man darf da freilich nicht an den jüdischen Journalistentyp denken (dem leider auch viele Deutsche nachgeraten sind), sondern an einen echtdeutschen, der, in Heimat und Volkstum wurzelnd, die große Aufgabe hat, seine Leserschaft und weiterhin sein Volk bei sich selbst heimisch zu machen, aus Natur und Leben alles herauszuholen und deutlich aufzuzeigen, was dem Volksgenossen wahrhafte, wertvolle Erkenntnis, Freude und Stolz werden kann. Das hat Hermann Löns getan, ein echter Niedersachse auf niedersächsischem Boden, und ich stehe nicht an, sein Lebenswerk als außerordentlich viel wertvoller hinzustellen als beispielsweise das Gustav Frenssens, des Verfassers von „Jörn Uhl“, der die großen Erfolge gehabt hat, aber im Vergleich zu Löns doch nur ein Theatermensch ist. Einen Halbdichter hat ihn dieser denn auch selber genannt. Gewiß, auch bei Löns ist eine bestimmte Aufmachung, aber es ist doch nur eine harmlose, etwa die des Wandervogeltums, ohne die wohl auch die Durchführung seiner Aufgabe kaum möglich war – Frenssen predigt immer und schneidet auch das Leben auf seine nicht eben deutsche und christliche Predigt zu.

In den „Sämtlichen Werken“ von Hermann Löns steht die ziemlich umfangreiche Lyrik voran. Ich halte Löns für keinen der großen deutschen Lyriker – er selber tat es auch nicht –, aber unbedingt ist er ein berufener Nachfolger Wilhelm Müllers und Hoffmanns von Fallersleben. Es sind denn auch viele seiner Gedichte volkstümlich geworden und in den neuen Liederbüchern zu finden. Die Jugendgedichte von Löns sind in den „Sämtlichen Werken“ als „Junglaub“ zusammengestellt. Sie sind zum kleinen Teil zu Deutsch-Krone in Westpreußen, wo Löns seine erste Jugend verbrachte, die Mehrzahl aber in Münster i. W. entstanden und verraten schon die große Naturschilderungsgabe des Dichters, man vergleiche „Kartoffelfeuer“, „Die Nebelkrähe“, „Am

Galgenberge“. Die „Nebelkrähe“ zeigt, daß er sich zunächst noch in Westpreußen heimisch fühlte:

Sei mir begrüßt, lieb Heimatkind
In schwarz und grauem Gefeder,
Ich höre lieber dein rauhes Wort
Als Nachtigallenlieder.

Du zauberst vor mich hin ein Bild:
Schwarzbraune Kiefernwälder,
Ein blauer, rohrbesetzter See
Und weite Roggenfelder.

Einige Gedichte wie „Den Alltagsmenschen“ und „Blut und Eisen“ sind scharfe Absagen, die man wohl mit dem jüngstdeutschen Sturm und Drang zusammenbringen kann. Hier und da merkt man auch den heinischen Einfluß, doch ist schon der junge Löns natürlich realistischer als der jüdische Dichter. – Die erste lyrische Veröffentlichung Löns', „Mein goldenes Buch“ zeigt schon starke lyrische Konzentration, ist aber auch noch nicht ganz heinefrei. Es möge hier das ziemlich bekanntgewordene „Alle Birken grünen“ stehen:

Alle Birken grünen in Moor und Heid,
Jeder Brahmusch leuchtet wie Gold,
Alle Heidlerchen dudeln vor Fröhlichkeit,
Jeder Birkhahn kullert und tollt.

Meine Augen, die gehen wohl hin und her
Auf dem schwarzen, weißflockigen Moor,
Auf dem braunen, grünschäumenden Heidemeer
Und schweben zum Himmel empor.

Zum Blaubimmel hin, wo ein Wölkchen zieht
Wie ein Wollgrasflockchen so leicht,
Und mein Herz, es singt sein leises Lied,
Das auf zum Himmel steigt.

Ein leises Lied, ein stilles Lied,
Ein Lied, so fein und lind,
Wie ein Wölkchen, das über die Bläue zieht,
Wie ein Wollgrasflockchen im Wind.

Das „Blaue Buch“ von Löns enthält Balladen, die doch zum Teil noch die Erinnerung an Annette von Droste wachrufen – ich nenne nur „Die schöne

Marie“, „Die Prinzessin von Ahlden“, „Das Osterfeuer“, „Jeduch“, „Die Varusschlacht“, „Sophie von Mandelsloh“, „Heidgespenster“, „Das Natternhemd“. – Am bekanntesten sind von Löns' Gedichten die ‚Volkslieder‘ „Der kleine Rosengarten“ geworden, und sein Biograph Friedrich Castelle spricht denn auch von der „seltsamen Begabung des Dichters für das Volkslied“. Nun leugne ich selbstverständlich nicht, daß Löns' Lieder dem wirklichen Volksliede sehr viel näher stehen als beispielsweise die bekannte Butzenscheibenlyrik, aber als etwas gemacht empfinde ich sie, wie ja auch schon bemerkt, doch noch, so sehr mich die nicht zu leugnende Frische erfreut. „Auf der Lüneburger Heide“, „Husarenlied“ („Heiß ist die Liebe, kalt ist der Schnee“), „Auf Feldwache“ („Ich weiß einen Lindenbaum stehen in einem tiefen Tal“), „Verloren“ („Rosmarienheide zur Maienzeit blüht“), „Heckenkind“ („Und als mein Vater die Mutter freit“), „Das Wahrzeichen“ („Die Sommervögel singen“), „Der Reitersmann“ („Es blühen die Rosen, die Nachtigall singt“), „Matrosenlied“ („Heute wollen wir ein Liedlein singen“), „Winter“ („Über die Heide geht mein Gedenken, Annemarie“), „Tanzlied“ („Der Kuckuck und der Piederwitt“), „Das Hederitt“ („Die Finken und die schlagen“) sind wohl die bekanntesten Stücke, alle nicht ohne Anklänge an das alte Volkslied, aber doch keine Buchpoesie, wirklich lebendig geworden, wie es ja auch die Vorliebe unserer Jugend für Löns zeigt. Einiges von ihnen wird bleiben.

Höher als der Lyriker steht für mich der „Skizzist“ Löns – so will ich einmal sagen, zumal er sich selber zum Journalismus bekannt hat: „Es ist mit dem Journalismus wie mit der Luft. Ohne ihn kann ich nicht leben, und allein davon mag ich nicht.“ Wie er über den gewöhnlichen Journalismus hinauskam, hat er selber geschildert: „Schließlich war wohl die Jagd meine Rettung, Suche und Treibjagd langweilten mich; die heimliche Pirsch in Heide, Moor, und Wald brachte mich wenigstens einige Stunden zum Nachdenken. Ich sah, während ich an Bock und Fuchs dachte, die Natur in ihren großen Umrissen; ich lernte, daß mir das Landvolk mehr bot als das der großen Stadt. Ganz urplötzlich entstand mitten zwischen den journalistischen Arbeiten ein Gedicht, das sich sehen lassen konnte, eine Skizze, die Form besaß; ein paar tüchtige Männer, hier ein Volksschullehrer, da ein Maler, die mir Freunde wurden, boten mir mehr als die flachen Salonbekanntschaften, aber die beste Lehrerin war mir doch die Heide. Ich durchstreifte sie, die Büchse über das Kreuz geschlagen, nach allen Richtungen, wohnte wochenlang in der Jagdbude, lebte monatelang unter Bauern, und dann, wenn ich wieder im Stadtrubel war, formte sich das, was mir der Wind, der über die Heide ging, erzählt hatte, zu fester Gestalt.“ Die Jagdschilderungen und Heidebilder Löns' füllen in den

„Sämtlichen Werken“ nicht weniger als fünf Bände, und es ist kaum möglich, hier von ihrem Reichtum eine Anschauung zu geben. Landschaft, Pflanzen- und Tier-, dann auch Menschenleben, auch das Historische kommen voll zu ihrem Recht. Aus den ‚heimatlichen Naturbildern‘ „Da draußen vor dem Tore“ nenne ich als besonders interessant „Die Gefolgschaft des Menschen“, die aufweist, welche Tiere mit den Menschen heimisch wurden, im „Bunten Buche“ („Naturschilderungen“) stieß mir „Der Eisenbahndamm“, ein Stück neuer Welt, besonders auf. Die vierzig Tiernovellen „Aus Forst und Flur“ zerfallen in die Abschnitte: „Im Bruch und in den Bruchwiesen“, „Feldmark“, „In Risch und Rohr“, „Nachbarn“, „Am öden Ort“, „Heidewald“, „In der wilden Wohld“, „Im heimlichen Tal“, „Bruchwald“. Ihnen sind dann noch die ‚Geschichten von Sommerboten und Sonnenkündern‘ „Wasserjungfern“ angeschlossen. Wundervollen Humor birgt das Buch von dem alten Hasen „Mümmelmann“, und auch das Buch „Widu“, das nach dem Zigeunerhunde dieses Namens benannt ist, aber auch Geschichten von Blitz, dem Kiebitz, Schlohwitzen, dem Wiesel, Murrjahn, dem Dachs, enthält, ist reich daran. „Mein grünes Buch“ schildert im besonderen auch die Jahreszeiten („Heidfrühling“, „Im grünen Maienwald“, „Ein goldener Heidherbsttag“, „In weißen Wäldern“). „Kraut und Lot“ ist im Untertitel als „ein Buch für Jäger und Heger“ bezeichnet, und solche sind auch die Jagdschilderungen „Auf der Wildbahn“ und „Ho Rüd' hoh“. Es schließt sich dann diesen beiden Büchern noch „Was da krecht und fleucht“ an. Spezifisch hannoverisch, stadt-hannoverisch sind „Der zweckmäßige Meyer“, „ein schnuriges Buch“, und die humoristisch-satirischen Plaudereien „Frau Döllmer“, doch auch bei ihnen fehlt das Naturgeschichtliche, um es kurz auszudrücken, nicht. Im „Niedersächsischen Skizzenbuch“ lernen wir endlich den Kulturhistoriker Löns gründlicher kennen – es sei im besonderen auf die Skizze „Münsterische Luft“ hingewiesen. – Zu den Skizzenbüchern von Löns kann man auch noch „Die Häuser von Ohlenhof“ rechnen, welches Werk er als „Roman eines Dorfes“ bezeichnet hat. Da jedes Haus seine besondere Geschichte hat, kommt es natürlich nicht zu einem wirklichen Roman, man muß das Buch zu den „Kleinen Erzählungen“ von Löns rechnen, von denen außerdem (mit den „Sagen und Märchen“) noch über zwei Dutzend vorhanden sind.

Der erste wirkliche Roman, den Löns – in zwölf Tagen, „freilich mit den halben Nächten“ – geschrieben hat, ist „Der letzte Hansbur“, die Geschichte eines Bauern der Lüneburger Heide, von der er selber sagte: „Gar keine Naturschilderung, gar keine Stimmung, alles Erzählung und doch wirksam“. Das stimmt schon, wir erhalten ein festumrissenes Bauernleben dargestellt, das stark fes-

selt, weil der Hansbur eben, trotz gelegentlicher erotischer „Abwegigkeit“, ein Charakter- und Rasse-mensch ist. Man bedauert, daß er die zu ihm passende Kusine Meta Dettmer erst so spät findet. – Von seinem zweiten Roman, „Dahinten in der Heide“, den er in vierzehn Tagen schrieb, meinte Löns: „Was Großartiges ist es ja nicht; mehr gute Lektüre als Literatur.“ Ich halte diesen Roman, der die gesunde Aufentwicklung eines schon halb und halb verlorenen Stadtmenschen zu einem tüchtigen Bauern zeigte, für Löns' gesündestes Werk und traue ihm noch eine sehr bedeutende Wirkung zu. – Der psychologisch am meisten fesselnde Roman von Löns ist „Das zweite Gesicht“, dessen Held der Maler Helmold Hagenrieder ist. Castelle warnt davor, in dem Buche einen Abklatsch von Löns' persönlichem Leben zu sehen, doch braucht man ja nur die Swantje zu nennen, um das starke Mitspielen der eigenen Geschicke darzutun. Das starke erotische Element in diesem Buche ist eben auch spezifisch-Lönsisch, man kann aber nicht bestreiten, daß es außerordentlich starken Zeitwert hat. – Die Höhe und den Abschluß erreichte Löns' Schaffen mit dem Roman aus dem Dreißigjährigen Kriege „Der Wehrwolf“. Ich unterschreibe die Äußerungen Castelles über ihn: „Heute wächst dieses Buch mehr und mehr zu einem gewaltigen deutschen Volksbuch in sein Volk hinein. Es ist das Sinnbild jener urgewaltigen germanischen Kraft, die sich gegen alle Fremdtümelei, gegen alle rohe Gewalt mit den Zähnen wehrt. Und es ist mehr noch das Schicksalsbild des deutschen Volkes, das, eingekeilt und eingekreist von allen Seiten, von Jahrhundert zu Jahrhundert immer wieder durch Nöte und Niederungen hindurchgehen muß, wenn es wieder kraftvoll und gesund werden will.“ Man kann bei diesem Roman vielleicht an Meinholds „Bernsteinhexe“ erinnern, aber national bedeutet er unendlich viel mehr.

Die Gesamtpersönlichkeit Löns' ist nicht so leicht auf eine Formel zu bringen. Man hat von seinem krankhaften Wesen gesprochen, das zu einem völligen Niederbruch getrieben habe, aber sein Schaffen ist doch im ganzen gesund. Literarisch kann man bei ihm an den menschlich freilich ganz anders gearteten Adalbert Stifter und sein Werk erinnern; vielleicht auch noch an Bret Harte, der ja auch ein großer Skizzist war. Im ganzen haben wir Ursache, uns Löns' zu freuen: Er ist eine der wenigen wirklich sympathischen Gestalten der Vorkriegszeit. Worauf es ankam, wußte er ganz genau: „Der Held dieses Jahrhunderts ist der Philister; sogar ein Bismarck strich sich demgemäß an, um sich in dieser halbseidenen Zeit durchsetzen zu können. Wir müßten einmal wieder einen Krieg bekommen und gründliche Keile, das ist das einzige, was uns helfen kann, damit wieder Männer oder bessere Kerle an die Spitze kommen, statt dieser Knechte, die sich Herren schimpfen.“ Leider haben's der

Krieg 1914–1918 und die ihm folgende Revolution ja auch noch nicht geschafft. Ich bin immer überzeugt gewesen, daß es ein Deutscher sein muß, der seinem Volke die notwendigen Keile erteilt.

45. KAPITEL

WALTER FLEX

Der junge Friedrich Hebbel hielt bekanntlich im Hamburger „Wissenschaftlichen Verein“ einen Vortrag „Über Theodor Körner und Heinrich von Kleist“, in dem er sich gegen den Körner-Enthusiasmus seiner Zeit wandte und dem großen Dichter und echten Deutschen Heinrich von Kleist sein Recht zu verschaffen suchte. Ich würde es verstehen, wenn sich heute ein junger Deutscher gegen den Walter-Flex-Enthusiasmus wendete, der dem alten Körner-Enthusiasmus wenig nachgibt. Freilich, ein Heinrich von Kleist ist heute schwerlich da oder vielmehr im Weltkriege nicht dagewesen – Hermann Löns und Gorch Fock sind bedeutende Spezialisten, aber keine Großen – und so können wir es verstehen, wenn man sich an Flex, den vielseitigsten der gefallenen Dichter, hält. Aber man soll andererseits auch nicht übertreiben: Es ist doch noch die Frage, ob Flex als Kriegsdichter Körner gleichzustellen ist – das gewaltig Fortreißende dieses jungen Schillerschülers hatte er zweifellos nicht –, und wenn sein sonstiges Schaffen auch ein gutes Können verrät, die besondere, ganz persönliche Stärke fehlt doch. Die Literaturgeschichte soll jedoch an der sympathischen Gestalt nicht flüchtig vorbeigehen – in unserer bösen Zeit hat alles Anständige hohen Wert.

Wie Theodor Körner seine „Knospen“, hat auch Walter Flex schon vor seinen Kriegsdichtungen lyrische Gedichte veröffentlicht. Der Band hieß „Im Wechsel“ und wurde zum Teil in die Sammlung „Sonne und Schild, Kriegsgesänge und Gedichte“ wieder aufgenommen. Auch in den „Gesammelten Werken“, in der Abteilung „Gedichte aus der Stille“ steht ein Teil von ihnen. Es sei hier das „Abendgebet an die Nacht“ abgedruckt:

Laß deine dunkle Stille tiefer fluten,
 Ersehnte Nacht, und sauge all mein Sein
 Erlösend wesenlos in dich hinein
 Und löscht' in Herz und Hirn die müden Gluten!
 Du Grab und Mutterschoß der Erdensproßnen,
 Du tilgst, was heut allmächtig in uns lebt,
 Du bindest, wie du willst, was in uns webt,

Und hebst uns aus dem ewig unerschloßen
 Abgrund des Unbewußten neues Wesen!
 Gut oder schlecht gebierst du uns dem Licht.
 Üb' auch an mir die dunkle Mutterpflicht:
 Laß mich vom Heut und von mir selbst genesen!

Fast alle „Gedichte aus der Stille“ haben etwas Schweres, Metaphysisches, nur zwei oder drei sind liedartig geraten. – Bedeutender als die Jugendgedichte sind doch die Kriegsgedichte „Im Felde zwischen Nacht und Tag“. Es sind 39 Stück, auch längere dabei, und fast alle geben Bilder, meist aus dem Osten: „Wächterlied im Osten“, „Sturm über Gräbern in Polen“, „Frühling am Narotschsee“, „Herbstabend in Polen“ usw. Ein Gedicht „Hindenburg“ ist auch dabei, dann eins, „Dem Kaiser zum Geburtstag 1917“, eins auf „Prinz Ernst von Meiningen“, weitere auf Hermann Löns, Hauptmann Boelcke, Oberleutnant Rauch. Einige gewinnen erzählerischen Charakter. Als Probe möge hier das liedartige „Nachtposten im März“ stehen:

Wildgänse rauschen durch die Nacht
 Mit schrillum Schrei nach Norden –
 Unstäte Fahrt! Habt acht, habt acht!
 Die Welt ist voller Morden.

Rausch' zu, fahr' zu, du graues Heer!
 Rauscht zu, fahrt zu nach Norden!
 Fahrt ihr nach Süden übers Meer –
 Was ist aus uns geworden!

Fahrt durch die nachtdurchwogte Welt,
 Graureisige Geschwader!
 Fahlhelle zuckt, und Schlachtruf gellt,
 Weit wallt und wogt der Hader.

Wir sind wie ihr ein graues Herr
 Und fahr'n in Kaisers Namen,
 Und fahr'n wir ohne Wiederkehr,
 Rauscht uns im Herbst ein Amen!

An die Kriegsgedichte schließen sich dann „Der Wanderer zwischen zwei Welten, ein Kriegerlebnis“, „Vom großen Abendmahl, Verse und Gedanken aus dem Feld“ und das Fragment „Wolf Eschenlohr“ an. Dieses letztere, zwei Romankapitel, gibt erst noch ein Stück Erlanger Studentenleben – Flex war ein leidenschaftlicher Burschenschaftler, und auch seine Kriegsgedichte haben ein „Akademisches Intermezzo“ – und dann eine Schilderung der Ausbildung der Kriegsfreiwilligen. Das Bestreben Eschenlohrs, an die Arbeiter heranzukommen, und dann ein Gespräch mit dem Rawitscher Juden Moritz Hirschberg sind für Flex sehr charakteristisch. Es ist zu bedauern, daß das Werk nicht weitergediehen ist. Doch bietet das „Kriegerlebnis“ „Der Wanderer zwischen zwei Welten“, das die Geschichte des trefflichen Soldaten, ehemaligen Theologiestudenten und Wandervogels Ernst Wurche bringt, dafür einen gewissen Ersatz: es spielt von Frankreich nach Rußland (Gegend des Simnosees im Gouvernement Suwalki) hinüber und zeichnet sich außer durch die feste

Charakterschilderung auch durch packende Stimmungen aus. Auch hier ist das Streben zum Volke: „Nur wer beherzt und bescheiden die ganze Not und Arm-seligkeit der Vielen, ihre Freuden und Gefahren mit trägt, Hunger und Durst, Frost und Schlaflosigkeit, Schmutz und Ungeziefer, Gefahr und Krankheit lei-det, nur dem erschließt das Volk seine heimlichen Kammern, seine Rumpel-kammern und Schatzkammern. Wer mit hellen und gütigen Augen durch diese Kammern hindurchgegangen ist, der ist wohl berufen, unter die Führer des Volkes zu treten.“ Dieses Kriegserlebnis von Walter Flex dürfte mit die meis-ten Aussichten haben, von der gewaltigen Kriegliteratur zu bleiben.

Schon vor dem Kriege hervorgetreten waren Flex' sieben Novellen „Zwölf Bismarcks“, die von den Ahnen des großen Reichskanzlers Abraham († 1589), Valentin Busse (1613–1670), Christoph Friedrich (1652–1704), Ludolf August (1683–1750), August Friedrich (1695–1742), Bernd August (1725–1758), Alex-ander Wilhelm (1704–1793), August Friedrich (1753–1813), Karl Alexander (1727–1797), Ernst (1763–1820), Leopold (1770–1813) und Ferdinand (1771 bis 1845) behandeln. Die erste Novelle, „Der Hugenottenkornett Abraham Bis-marck“, spielt 1569 in Frankreich und ist im Grunde eine etwas sentimentale Liebesgeschichte, doch nicht ohne feinere Charakteristik, man vergleiche die Gestalt des jungen Gaspard de Pluzeau. „Zwei Bismarcks unter schwedischen Fahnen“ gibt ein grausiges Bild aus dem Dreißigjährigen Kriege. In den „Sibi-rischen Tagen des Herrn Ludolf August von Bismarck“ stehen die Unterhal-tungen zweier Verbannter im Vordergrund, doch tun wir auch einen Blick in das Rußland der Kaiserin Anna. Am wenigsten ausgeglichen erscheint „August Friedrich von Bismarck und der Feldprediger vom Regiment Prinz Leopold“, das sich um die Schlacht von Chotusitz gruppiert: der auf „Gott und König“ schwörende August Friedrich, der Feldprediger Sengebart und sein verbum-melter Bruder gehen doch nicht recht zusammen. Von den „Zwei Tagen aus dem Leben des Herrn Carl Alexander von Bismarck“ ist der erste, „Das Abend-gebet an die Mutter“ betitelt, recht stimmungsvoll, der zweite, „Empfindsame Reise zweier Vettern Bismarck“, erscheint mir ziemlich ungläubhaft, humo-reskenartig. „Die Lützower in Schönhausen“, das die Eltern Bismarcks und Theodor Körner vorführt, ist so etwas wie eine Gespenstergeschichte (die Er-scheinung Schills). Wenn Flex schreibt: „Der junge Körner war dem schön-geistigen Berliner Diplomatenkreise, dem sie (Wilhelmine, Bismarcks Mutter) entstammte, kein Fremder, und sie zog ihn gewandt in ein munteres Gespräch über das Wiener Theater und seine Beziehungen zur Hofburg“, so bin ich doch etwas skeptisch. Die letzte der sieben Novellen „Hans Leerkamp und die Hu-sarenschwadron des Majors Bismarck“ bringt lebensvolle Bilder aus dem Be-

freiungskriege, aber die seelische Entwicklung des Helden ist, wie mich dünkt, zu sehr Konstruktion. Überhaupt lassen alle Erzählungen das Frischerzählerische durchweg vermissen, so gut die Stimmungen auch meistens sind. – Flex' künstlerisch höchste Leistung auf dem Gebiet der Erzählung bilden ohne Zweifel die „Gesichte und Geschichten vom Dreißigjährigen Krieg“ „Wallensteins Antlitz“, die sich alle um die Belagerung Nürnbergs durch Wallenstein gruppieren. Es sind acht Stück, auch nicht eigentliche Erzählungen, aber die umfangreicheren doch mehr als Skizzen, fast etwas an die historischen Novellen Paul Heyeses erinnernd, wie denn die der Heyeseschen Falkentheorie entsprechende starke, deutliche Silhouette, ob sie sich auch meist aus einem Einfall ergibt, in der Tat vorhanden ist. Da haben wir in dem „Blut der Almuth Petrus“ die Taufe aus dem mit dem Blut der Mutter gefüllten Abendmahlskelch in der von feindlichen Dragonern umzingelten Kirche, in „Wallensteins Antlitz“ den durch einen Blick in das Antlitz des Feldherrn völlig umgewandelten Jungen, in dem „Gewitter“ die während des Regens im Walde ausgelassen tanzenden Mädchen, arme Flüchtlinge, in der „Trommelbude des Todes“ den schwind-süchtigen Knaben, der mit seiner Trommel die Krieger in den Tod führt, in dem „Ring mit den blauen Steinen“ die Marketenderin, die dem verwundeten Liebhaber den Ring trotz Mordabsicht vergeblich zu rauben strebt und später, als sie ihn wieder sieht, wie von Geißeln gepeitscht, ins Wasser stürzt, im „Armesünderwürfeln“ den jungen Kerl, der, zum Tode verurteilt, den Verstand verliert und trotzdem um sein Leben würfeln muß – alles seltsame „Ideen“, gewiß, aber sozusagen mit großer Bravour durchgeführt. – In den „Gesammelten Werken“ schließen sich an diese Erzählungen noch weitere an, über deren Entstehung nichts berichtet wird: „Werner, eine Studentennovelle“, die den „Wanderer zwischen zwei Welten“ und „Wolf Eschenlohr“ in bestimmter Beziehung ergänzt, aber in der mit Selbstmord endenden, leider auch sinnlichen Liebe des schwind-süchtigen Helden doch etwas Abstoßendes hat, die ergreifende „Spur im Schnee“, die mich etwas an Schönherr's (spätere) „Kindertragödie“ erinnert, die an Scheffel oder Dahn gemahnende historische Erzählung „Waidwund“ mit dem Sohne Thassilos von Bayern als (nicht ganz natürlichen) Helden, die Skizze „Der Überläufer“ (das Erlebnis eines sächsischen Hauptmanns in der Schlacht bei Leipzig), „Das Gebet für Jérôme“ (in einem Dorfe der Magdeburger Börde wird das Kirchengebet für Jérôme durch das Orgelspiel des Hohenfriedberger Marsches totgemacht) – gewiß, alles, was Flex versucht hat, ist interessant und mit Geschick durchgeführt. Das Elementare freilich vermisste ich.

Als Dramatiker ist Walter Flex sehr früh aufgetreten: Schon im Jahre 1905

führte ein Eisenacher Gymnasiastenverein seine dramatische Skizze „Die Bauernführer“ auf, deren Held Thomas Münzer ist (wie auch der der Erzählung „Der Schwarmgeist“). Dann folgte der „Demetrius“, der als erstes Drama in die „Gesammelten Werke“ aufgenommen worden ist. Es knüpft an die Version an, daß der entlaufene Mönch Grigorii Otrepief der falsche Demetrius gewesen sei – bei Hebbel ist dieser Mönch nach der anderen Version Demetrius' Helfershelfer – und läßt Otrepief, einen tüchtigen Menschen, der eben hundert Räuber mit zwanzig Knechten verjagt und den auf ihn eifersüchtigen Pan Poniatowsky wegen einer ihm erteilten Ohrfeige erschlagen hat, zum Tode verurteilt sein. Da erscheint dessen ehemaliger Klosterbruder Powadin (der weder bei Schiller noch bei Hebbel vorkommt) an der Spitze eines Haufens Russen, in dem sich auch der schon altersblöde Vater Otrepiefs befindet, verkündet, daß Otrepief der vor dem Mord durch den Zaren Boris Godunof gerettete Sohn Iwans des Schrecklichen und der Marfa Napoi sei, und fordert ihn auf, nach Rußland zurückzukehren und den Thron seiner Väter zu besteigen. Der Woiwode von Sandomir Mnischek und seine Tochter Marina, die Grigorii liebt, sowie der Kardinal-Legat von Krakau sind dafür, aber Otrepief-Demetrius zögert lange, dem Ruf zu folgen, und nimmt den Genossen Powadin gehörig her, tadelt auch seinen Vater; dann aber packt ihn doch nach und nach der Ehrgeiz. Sein letztes Wort im ersten Aufzug ist:

Das war ein schlechtes Spiel, ihr Menschen, alles,
Alles in mir zu töten.

Der zweite Aufzug zeigt die Gegenmaßregeln, die Boris Godunof nach dem erfolgreichen Einbruch in Rußland trifft. Durch und durch mißtrauisch, hetzt er seinen Neffen Iwan Godunof gegen den Feldherrn Basmanof und diesen gegen seinen Neffen auf. Den Fürsten Schuiskoj, der Rußland vielleicht retten könnte, läßt er im Kerker. Im dritten Aufzug bereiten sich die entscheidenden Dinge vor: Demetrius, zu dem bereits der Kosakenhetman Korela gestoßen ist, soll Jesu Kreuz küssen, zum Beweise, daß er der echte sei. Sein Bruder Feodor warnt ihn und wird durch seine Schuld getötet, auch Marina hat Angst, aber Demetrius schwört. Man sieht in diesem Akt deutlich durch die Kulissen, daß die Polen und Rom den Prätendenten benutzen wollen. Der vierte Aufzug führt den Feldzug vor, der durch den Übergang Basmanofs entschieden wird. Im fünften Aufzug sehen wir das Wirken der griechisch-katholischen Geistlichkeit gegen Demetrius, die Zarin Marfa lehnt ihn, der schon lebenssatt ist, ab, er erklärt dann Schuiskoj gegenüber, daß sie die Wahrheit spreche, und wird von dem revoltierenden Volkshaufen niedergestoßen. – Es ist alles ein bißchen zu

unruhig in dem Drama, aber eine starke Talentprobe ist es. In seiner Doktor-dissertation über die Entwicklung des tragischen Problems in den Demetrius-Dramen kam Flex dann auch auf Hebbel und seine tragische Idee und meinte, daß dieser die einzige Versöhnung im Tragischen darin sehe, daß über dem Leichnam des Helden die große Harmonie, die er im Guten oder Bösen gestört hatte, wiederhergestellt werde. Nein, Hebbel hat in der Welt einen großen berechtigten Dualismus und nicht etwa bloß eine nivellierende Gesamtheit dem Individuum gegenüber angenommen und würde sich mit Flex' Anschauung von der Gesellschaft als Ziel des Subjekts schwerlich einverstanden erklärt haben. — Das zweite der in die „Gesammelten Werke“ Flex' aufgenommenen Dramen ist „Lothar, ein deutsches Königsdrama“. Der Dichter hat es mir s. Z. im Manuskript mitgeteilt, und ich habe es für ein sehr kräftiges, wirkungsvolles und stark aufgebautes Drama erklärt, das zweifelsohne eine dramatische Hoffnung darstelle. Dies Urteil halte ich auch jetzt noch aufrecht: Wenn man Flex' Werk mit Wildenbruchs denselben Stoff behandelnden „Karolingern“ vergleicht, so kann einem die stärkere Konzentration bei dem jüngeren Dichter und sein Versuch, in Lothar einen wahrhaft großzügigen Charakter zu gestalten, nicht entgehen. Freilich, so ganz scheint er mir nicht gelungen, er bedient sich doch der Mittel kleinlichen Betrugs, und das konvulsivische Schluchzen am Ende („O Menschen, Menschen“) ist bei wahren Heldennaturen wohl unmöglich. Das wahrscheinlich doch auf Erfindung Flex' beruhende Verhältnis Lothars zu dem Poeten Engelbert von Centula will mir auch nicht recht eingehen und ebensowenig die Motivierung, daß das Verschweigen eines Geständnisses der Judith durch Engelbert Lothars Pläne zerstört. Ziemlich gelungen erscheint mir die Charakteristik der Brüder Lothars, des bössartigen Pipin, des ehrlichen Ludwig, auch des Jünglings Karl, und die Gestalt des Erzkaplans Drogo, des Oheims der Brüder, halte ich sogar für vortrefflich. Kaiser Ludwigs Tod wirkt immerhin ergreifend, für Judith, seine Gemahlin, habe ich aber nichts übrig, sie kommt mir beinahe (siehe vor allem das Gespräch mit Drogo) wie eine Jüdin vor. — Vielleicht als Flex' dichterisches Hauptwerk wäre dann die Kanzlertragödie „Klaus von Bismarck“ zu bezeichnen, die auch einen ziemlich großen Bühnenerfolg hatte. Sie ist unzweifelhaft „gemütlich“ aus der modernen Bismarck-Tragödie emporgewachsen und wirkt als Ganzes stark ergreifend. Die stärksten Akte sind die beiden ersten, die den Kampf der Geschlechter und Zünfte in der Bismarckstadt Stendal darstellen. Es ist zwar in ihnen ein gewisser Widerspruch zwischen dem die Handwerker zuerst verspottenden und dann den Ausgleich bringenden Klaus von Bismarck da, aber man spürt dann doch das Einheitliche. Sehr sympathisch erscheint die Gestalt des

Markgrafen Ludwig von Wittelsbach. Die späteren Akte, in denen von dem falschen Waldemar berichtet wird und der leichtsinnige Markgraf Otto eine Rolle spielt, sind sozusagen flüchtiger, aber der Ausgang packt doch wieder mächtig:

Dem gehetzten Hirsch
Kommt einmal eine Stunde, wo er sich
Der Meute selber stellt und stumm und trotzig
Sich und sein Leben vor die Hunde wirft.

Vielleicht wäre Walter Flex, der Dramatiker, so etwas wie ein neuer Wildenbruch für uns geworden. Auf die schönen Redereien über ihn, beispielsweise, daß die drei Grundgedanken seiner Dramatik der nationale, der soziale und der ethische seien, und die eigene Äußerung „Nicht nationale, sondern sittliche Forderungen sind's, die ich aufstelle und vertrete“, lege ich nicht allzuviel Gewicht, aber ein ehrlich ringender Mensch ist Flex zweifellos gewesen, und wir werden ihn sobald nicht vergessen.





Bücher aus dem Verlag H. Haessel · Leipzig C 1

HERMANN BURTE

Wiltfeber der ewige Deutsche

Die Geschichte eines Heimatsuchers

Patricia · Sonette

Die Flügelspielerin und ihr Tod · Sonette

Madlee · Alemannische Gedichte

Ursula · Gedichte * Anker am Rhein · Gedichte

J. G. FICHTE

Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe. 2 Bände

Herausg. von Hans Schulz · 2., um einen Nachtrag vermehrte Auflage

FRIEDRICH FORSTER

Hampelmann und Hampelfrau · Märchenerzählung

Mit farbigen Zeichnungen von Hanns Langenberg

RICARDA HUCH

Erzählungen. 2 Bände · Gesammelte Gedichte

Die Romantik · Blütezeit, Ausbreitung und Verfall

CONRAD FERDINAND MEYER

Sämtliche Werke · Dünndruckausgabe in 4 Bänden

Bücher aus dem Verlag H. Haessel · Leipzig C 1

HELMUT BARTUSCHEK

Erde · Gedichte

HANS BRANDENBURG

Chloe oder die Liebenden · Roman

Traumroman

Friedrich Hölderlin · Leben und Werk

Das neue Theater · Erlebnisse, Forschungen, Forderungen

HANS GERHARD GRÄF

Goethe · Skizzen zu des Dichters Leben und Werken

JULIUS R. HAARHAUS

Maculaturalia · Ein Büchermärchen

GEORG MAURER

Ewige Stimmen · Gedichte

FRIEDRICH MICHAEL

Die Anfänge der Theaterkritik in Deutschland

RUDOLF PAULSEN

Aufruf an den Engel · Betrachtungen

Das verwirklichte Bild · Novelle

Der Mensch an der Wage · Betrachtungen

Christus und der Wanderer · Ein Berggespräch

Die kosmische Fibel · Gedichte

Die hohe heilige Verwandlung · Gedichte

Vor der See · Gedichte

Dramatische Werke in Buchausgaben

Der Bühnenvertrieb des Verlages H. Haessel (Inhaber W. R. Sorgenfrey) in Leipzig C 1, Roß-Str. 5/7, erweitert sich gern um geeignete neue Bühnenwerke aus dem Gebiete des Schauspiels, des Lustspiels, der Komödie und des Märchenspiels

HERMANN BURTE

Katte · Schauspiel

Herzog Utz · Schauspiel

Simson · Schauspiel

Der letzte Zeuge · Bühnenstück

Krist vor Gericht · Bühnenstück

Prometheus · Drama * Warbeck · Schauspiel

FRIEDRICH FORSTER

Robinson soll nicht sterben · Ein Stück

Der Graue · Schauspiel

Alle gegen Einen, Einer für Alle · Schauspiel

Der Sieger · Trauerspiel * Das goldene Blatt · Ein Spiel

Die Weiber von Redditz · Lustspiel

Ariela · Ein lustiges Spiel

Die Verschwender · Dramatische Dichtung

Rheinsberg · Schauspiel

Gastspiel in Kopenhagen · Schauspiel

JOSEF NOWAK

Spuren im Schnee · Komödie

Die Dame mit dem Weißfuchspelz · Schauspiel

Dramatische Werke in Buchausgaben

Der Bühnenvertrieb des Verlages H. Haessel (Inhaber W. R. Sorgenfrey) in Leipzig C 1, Roß-Str. 5/7, erweitert sich gern um geeignete neue Bühnenwerke aus dem Gebiete des Schauspiels, des Lustspiels, der Komödie und des Märchenspiels

FRIEDRICH BARTELS

Die schiefmäulige Almuth · Lustspiel

Burg Weibertreu · Lustspiel

OTTO ERLER

Struensee (Der Engel aus Engelland) · Schauspiel

Zar Peter · Drama * Marfa · Drama

Thors Gast · Drama

Der Galgenstrick · Komödie * Der Bundschuh · Drama

Die Hosen des heiligen Bartolus (Die Reliquie) · Komödie

GOFFREDO GINOCCHIO

In der Felswand. Über den Wald hinaus · Zwei Schauspiele

Deutsch von Helmut Lobschat

EUGEN LINZ

Thomas Becket · Drama * Alkibiades · Tragödie

Torso · Spiel um Liebe * Beatrix · Mysterium

Märchenspiele

FRIEDRICH FORSTER

Der kleine Muck * Der Prinz im Brunnen

Prinzessin Allerliebste oder Heino und der Wunderschirm

Der gestiefelte Kater * Hampelmann und Hampelfrau

INGEBORG TETZLAFF

Das tapfere Schneiderlein

