



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Ästhetik des reinen Gefühls

Cohen, Hermann

1912

Viertes Kapitel. Der Roman.

urn:nbn:de:hbz:466:1-35764

Viertes Kapitel.

Der Roman.

1. Die Eigenart des Romans.

Da die Grundformen der Poesie durch *Erzählung*, *Bekennnis* und *Handlung* bestimmt sind, scheint ihr Kreis geschlossen zu sein. Denn welche andere Ausdrucksform der Verinnerlichung sollte denkbar sein? Kann der Roman etwas Anderes sein als Erzählung, oder allenfalls Verbindung der Erzählung mit dem Bekenntnis? Oder sollte er eine neue Einheit der Handlung zwischen den Sujets der Erzählung, und dem Leser herstellen wollen? Was die letztere Möglichkeit betrifft, so ist die Handlung doch immer auf die Darstellung in der *Gegenwart* angewiesen, und es müßte fraglich sein, ob die Erzählung jene Illusion der gegenwärtigen Handlung hervorbringen könnte.

Gehen wir von den Darstellungsweisen der poetischen Grundformen auf ihre Gegenstandsquellen zurück, so steigert sich die Schwierigkeit für die Möglichkeit einer neuen Grundform. Das Epos erzählt nicht schlechthin Begebenheiten, sondern diese sind gleichsam Selbstdarstellungen einer *Urzeit*, welche an das Tageslicht der Geschichte sich emporringt. Die Gegenwart, der die Bearbeitung der Urfragen obliegt, schimmert nur wie durch einen Schleier hindurch; sie tritt nicht in Aktualität hervor. Der Roman dagegen erzählt Begebenheiten der unmittelbaren Gegenwart. Seiner Form nach schließt er sich dem Epos an, und doch ist er seinem Stoffe, seinem Stilstoffe nach, himmelweit vom Epos geschieden.

Wir haben schon zu beachten gehabt, wie zu verschiedenen Zeiten die Urkräfte der Poesie auf eine neue Form des Epos hindrängten: in welcher jedoch nur der Roman sich zu gestalten beginnt. Der *Don Quixote* bildet für diese

kosmische Neubildung eine Grundform. Von seiner Weite aus kann man vielleicht alle die Formen des Romans ableiten, welche die neuere Zeit hervorgebracht hat. Denn sie alle sind *Lehrgedichte* großen Stils, *geistige Kosmogonien*, in denen die Schöpfung, die Umgestaltung, die Neubildung der Kultur des Geistes angestrebt wird. Der *Erziehungsroman* gehört diesem weiten Zyklus der Kosmogonien der Kultur an, in dessen Mittelpunkt die *divina commedia* stehen dürfte.

Indessen erregt der Gedanke an dieses Zentrum der neuen dichterischen Welt eine neue Schwierigkeit. Denn die göttliche Komödie hat die metrische Form der Poesie gewahrt. Der Roman dagegen hat das Metrum abgestreift, und ist auf die ebene Erde der Prosa herabgestiegen. Das kann kein äußerliches Symptom sein, zumal der Roman oft genug die Einlagen strophischer Gedichte nicht verschmäht. Welche Tendenz der Verinnerlichung waltet dabei ob, daß die Erzählung den Hexameter aufgibt, und im Stil der Umgangssprache die Verinnerlichung ihres Stoffes zu vollziehen sucht?

Hier könnte man nun meinen, der Stoff des Romans sei so ungleich reicher und mächtiger geworden als der Urstoff des Epos; denn der Inhalt der Kultur ist größer und tiefer als aller Sagenstoff der mythischen Vorzeit. Dante ringt noch vornehmlich nur mit dem Kulturschatz der Kirche, an dem das politische Dasein gleichsam nur das Ornament bildet. Aber *Cervantes* versäumt zwar niemals, sich gegen die heilige Kirche zu salvieren, und sie immer in ausdrücklichen Ehren zu halten, aber für die irdische Welt glaubt er nicht mehr an ihre alleinseligmachende Kraft. Denn das ist der Sinn dieser neuen göttlichen Komödie, daß in ihr alle Heiligtümer der Kultur in Eitelkeit versinken. *Sanchopansa* wird das Ideal eines Statthalters. Das ist ein noch deutlicherer Gipfel in diesem poetischen Gebirge, als daß *Don Quixote* der ideale Ritter ist. Das *Rittertum* mag dem Spotte verfallen, wie die Ritterromane dem ästhetischen Verdikte; aber die Statthalterei der Staaten darf nicht untergehen. Oder sollte *Cervantes* es so gemeint haben, daß auch

jede präsidiale Spitze in der Verwaltung des staatlichen Gemeinwesens schon vom Übel sei?

Es ist ja aber gar nicht richtig, daß Cervantes das Rittertum allein, und in Verbindung mit ihm das ganze geschichtliche Wesen der Haupt- und Staatsaktionen durch die Verinnerlichung des Humors zur Darstellung gebracht hat. Wären Rittertum und Staatswesen die einzigen Stoffe dieses Romans, so könnte es unbegreiflich werden, daß Cervantes nicht vielmehr eine Komödie daraus gestaltet hat: und der Roman wäre dann nicht in einer so urwüchsigen Form entstanden.

Wie mit dem Rittertum der Minnedienst verbunden ist, so verfällt auch das Heiligtum der Kultur, welches die Liebe bildet, der Urgewalt dieses Humors, und neben Don Quixote und Sancho Pansa steht die *Dulcinea von Toboso*, ein noch herausfordernderes Gebild dieser idealischen Poesie.

Auch in der Weise ihrer Erscheinung schon ist sie ein evidenteres Beispiel dieser poetischen Schöpfungsgewalt; denn jene beiden Gestalten, der Ritter und sein Stallmeister, sind leibhaftige Wesen; jene Dame des ritterlichen Herzens dagegen ist in Wirklichkeit garnicht vorhanden, sondern nur wie ein Schatten taucht flüchtig und selten ihr Urbild in jener Stallmagd bei ihrer unsaubern Arbeit auf. Sie ist aber die Herrin des Herzens jenes Ritters, und an sie wird der Stallmeister als Liebesbote entsendet.

So tritt auch in diesem Roman die Liebe in den Mittelpunkt der Dichtung. Und sie ist nicht etwa der Kampfpfeiler, wie im Epos, sondern die Lyrik mit allen ihren Zaubern tritt in diesen modernen Bannkreis ein. So bleiben die eingeschobenen Liebeserzählungen nicht etwa heterogene Bestandteile, geschweige Füllungen der Stofflücken, sondern sie bilden stilvolle metrische Kontrastwirkungen in diesem zentralen Grundstoff, den die Liebe des Scheinritters zu der Scheinliebten seines Herzens bildet. Alles ist Schein, in diesem großen Gedichte; nur das Herz nicht. Darin schlägt die Grundkraft der Schönheit in ihren beiden Momenten: in der Erhabenheit der schöpferischen Gestaltungskraft, und im Humor der Verinnerlichung aller dieser

mannigfaltigsten Stoffe für den einheitlichen Sinn der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen.

So führt uns der Don Quixote zu dem Grundsinn des modernen Romans. Er ist nicht Epos, und will dies ebenso wenig sein, als er es sein könnte. Denn für das Epos ist die Liebe nur ein Kampfpreis, noch nicht ein Erlebnis, welches das Bekenntnis von der Begebenheit unterscheidet, und zu dem neuen Eigenwerte des individuellen Menschenlebens erhebt. Der Roman ist deshalb nur äußerlich die Fortsetzung des Epos, weil er innerlich vielmehr die Ausgestaltung der Lyrik ist.

Die Frage entsteht hier: mußte die Lyrik eine solche Ausgestaltung zu einer gleichsam epischen Form fordern und zur Folge haben? Was fehlt ihr in ihrer stilistischen Form, so daß sie aus dem metrischen Geleise heraustreten mußte, um eine Ergänzung, eine Weiterführung ihrer eigenen Stilwege anzustreben? So viel ist aus unserer Erwägung klargeworden, daß der Roman innerlicher noch aus der Lyrik als aus dem Epos herausgewachsen ist. Nur dies bleibt die Frage, ob er aus ihr herauswachsen mußte, ob er einen innern Mangel der lyrischen Form zu ersetzen hatte. Und damit hängt die andere Frage zusammen, ob er einen solchen Mangel zu ersetzen vermag.

Wir haben bei der Lyrik gesehen, daß es ihr auf die *duale Einheit des Selbst* ankommt. Aber diese Dualität entfaltet sich nur als Einheit, zieht sich daher nur in die Einheit zurück. Es mußte dahingegen eine Form dieser Dualität zum Desiderat werden, in welcher nicht lediglich die Zusammenziehung, sondern die *Entfaltung* der Dualität den Inhalt bildet. Der Lyrik genügt die Zusammenziehung; denn sie will nichts sein, als Bekenntnis, und ihr einziger Gegenstand ist das Erlebnis in seiner Einheitlichkeit. Klagen und Hoffen gehören zusammen, wie zwei Hälften.

Aber die Liebe ist doch noch ein mannigfaltigerer Stoff, als welchen dieses einheitliche Bekenntnis zur lebendigen Verinnerlichung bringen könnte. Auch ihre Wechselfälle verdienen Entfaltung, ihr eigenes Auf und Nieder, und die Komplikationen, in die sie sich mit der umgebenden Menschen-

welt verschlingen, fordern nicht nur Beschreibung, wie die Vermischten Nachrichten sie bieten, noch auch eine Untersuchung, wie in den Gerichtsverhandlungen, noch auch nur Mithberücksichtigung bei den diplomatischen Aktenstücken der Weltgeschichte: sie gehören in das Hausarchiv des Menschenherzens, das nicht erschöpft und erledigt wird durch die epigrammatischen Stoßseufzer der Lyrik. Die Liebe erfordert ihre eigne Geschichte. Bekenntnis ist nicht Historie, sowenig Chronik Historie ist. So fordert die Lyrik die Liebesgeschichte heraus. So ruft sie über ihre eigenen Grenzen hinaus den Roman hervor.

Zwei Konsequenzen ergeben sich aus dieser Erwägung. Erstlich: der Roman ist Liebesgeschichte. Und ferner: er tritt aus der metrischen Form heraus. Täte er dies nicht, so bliebe er Lyrik, wengleich nur weithin ausgesponnene. Soll er dagegen eine neue poetische Form werden, so muß er die metrische Grundform abwerfen. Diese neue Form ist die Liebesgeschichte, die mehr und anderes ist als Liebesbekenntnis; die auch mehr ist, als das bloße Liebeserlebnis: die den Zusammenhang jenes zentralen Erlebnisses des Menschenherzens mit den sittlichen Kulturaufgaben des Menschen; die daher auch die Kollisionen und Konflikte der Liebe mit den Einrichtungen der sittlichen Kultur sich zum Vorwurf macht.

Dieser Vorwurf muß die metrischen Formen der Poesie sprengen. Denn diese Aufgabe übersteigt alle Erhabenheit der poetischen Formen. Hier muß die Poesie ihrer technischen Erhabenheit entsagen, und muß sich der theoretischen Form der Gedankenentwicklung anschließen. Es bleibt ihr nichts anderes übrig, wenn anders sie ihre Aufgabe mit der ganzen Schwere und Strenge ihres Ernstes auf sich nehmen will. Die Kollisionen der Liebe mit den Grundsäulen der menschlichen Kultur sind zu hart, zu mannigfaltig, zu tief innerlich, als daß sie ausschließlich im Spiel der metrischen Formen bewältigt werden könnten. Wenn schon das Drama den prosaischen Dialog nicht vermeiden kann, so muß es um so begreiflicher werden, daß die Liebesgeschichte in die historiographische Form sich einkleidet.

2. Stil und Problem der Wahlverwandtschaften.

Unter den Romanen dürften daher Goethes Wahlverwandtschaften als idealer Typus der Gattung zu erkennen sein. Denn in ihnen tritt alles andere Interesse an der hohen Kultur zurück gegen das eine fundamentale Geschick des Menschen, welches die Liebe bildet. Und die Liebe ist hier nicht nur ein Erlebnis, sondern die ganze Summe des Lebens. Und ebenso ist sie auch nicht nur ein Bekenntnis, sondern das ganze Signalement menschlicher Persönlichkeiten. Der Gedanke kann hier nicht aufkommen, als ob diese Erlebnisse in einzelnen Bekenntnisliedern sich aussprechen könnten, oder auch nur in einem Wechselgesang der Liebenden. Denn hier rollt sich das ganze große Schicksal menschlicher Individuen in einer Fülle und Verschlungenheit auf, so daß das Schicksal des Menschengeschlechts sich hier abzuspielen scheint.

Darin besteht die Stileinheit dieses Romans, daß er nichts anderes ist, und nichts anderes sein will als einzig und allein Liebesgeschichte. Die Fabel der Liebe bildet den historischen Ursprung des Romans am Ende der griechischen Zeit, wie Erwin Rohde gezeigt hat. Und wiewohl Cervantes den Umfang des Romans über das ganze Gebiet der Kultur erweitert hat, so hat er doch keineswegs seinen Mittelpunkt verrückt. Und dieser Mittelpunkt hat sich auch in aller fernern Geschichte des Romans nicht verschoben. Er ist bei Rousseau in der *nouvelle Héloïse* festgeblieben, und so ist es in allen Erziehungsromanen der neuern Zeit bei allen modernen Völkern verblieben. Es ist aus diesem Gesichtspunkte vielleicht am sichersten verständlich, daß Gottfried Keller den Schluß des grünen Heinrich verändert hat. Es sollte eben markiert werden, daß es sich in der ganzen Entwicklung dieses Menschen nur um seine Liebe zur Judith dreht. Die ganze menschliche Kultur ist nichts als Ornament; im Roman ist die Liebesgeschichte allein das konstruktive Bauwerk.

Indessen schließt die Liebesgeschichte des modernen Menschen unausweichlich die Konflikte des Liebeserlebnisses mit der allgemeinen Kultur ein. Dieser Konflikt ist die Fabel und der Rechtstitel des Romans. Wenn nun die Wahlverwandtschaften als die Idealform des Romans gelten sollen, so muß auch der Konflikt der Liebe mit den Aufgaben und Einrichtungen der sittlichen Kultur hier seine Spitze erreichen.

Was bedeuten nun aber alle die vielen Konflikte des Kulturlebens gegen den einen Konflikt in den Wahlverwandtschaften? Was für Konflikte gibt es denn überhaupt in der Kultur? Man denkt zunächst an den politischen Zwiespalt, in den der Freiheitskämpfer mit der Staatsgewalt gerät. Ist aber etwa der Konflikt des Marquis Posa mit König Philipp um die Gedankenfreiheit schwieriger als der des Don Carlos mit der Königin?

Man denkt wohl auch an den Konflikt des Märtyrers der religiösen Freiheit mit den dumpfen Gewalten der Kirche. Was sind aber alle Scheiterhaufen der Inquisition und alle Martyrien des Glaubenswahns gegen die Martern, in denen Phädra und Hippolytos verbluten, oder auch gegen die, in denen Medea zur Mörderin ihrer Söhne wird. In allen sonstigen Leiden der großartigen Weltgeschichte steht der innere Sieg und die machtvolle Hoheit des sittlichen Selbstbewußtseins gegen das schwerste körperliche Leiden und gegen den vorzeitigen Tod.

In dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe dagegen sinkt das sittliche Hochgefühl dahin; alles Hochgefühl, welches das Recht der Liebe verleiht, wird verdunkelt und angeschwärzt von dem unauslöschlichen Vorwurf, mit dem die Verletzung der Ehe das Schuldbewußtsein des Glücklichen belastet. Alle Konflikte zwischen Staat und Freiheit, zwischen Kirche und persönlicher Sittlichkeit, zwischen Religion und wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit, sie nehmen den Schein unpersönlicher Sachlichkeit an gegenüber dem Konflikt zwischen Liebe und Ehe.

Es ist nicht nur die bezaubernde Leistung größter dichterischer Konzentration, welche die Welt in den Wahl-

verwandtschaften bewundert, sondern es läßt sich nicht verkennen, wengleich man es sich nicht allgemein deutlich zu machen scheint, daß nur das große, tiefe individuelle Menschenherz diesen dichterischen Plan zu solcher schlichten Einheitlichkeit hinausführen konnte. Nur der *Lyriker*, der in Goethe zur Vollendung kommt, nur der Mann, der Tränen säet, die Tränen der unendlichen Liebe, nur er konnte dem Roman diese Einheitlichkeit stiften. Nur die Klarheit dieses Menschenherzens, welche vor dem Liebeselend in das Bekenntnis ausbricht: der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an; nur das Menschenherz, das des innigsten Erbarmens mit dem schwersten Menschenlose mächtig geworden; nur der reine sittliche Geist dieser Dichterkraft konnte dieses zentralste Problem der menschlichen Kultur zu einer solchen reinen Ausführung bringen.

Wie schal und roh, täppisch und gemein erscheinen dagegen alle die anderen Ehebruchsromane mit ihren reizenden Lüsternheiten. Sie schaukeln sich förmlich auf dem Wagebalken von Recht und Unrecht. Und das Recht ist meistens in ihnen das Recht des Stärkern und daher auch das der Eroberung. Daher sind die Helden jener falschen Romane imitierte Ritter, mit allen Künsten ritterlicher Kräfte, auch daher reichlich mit denen der Gefallsucht und der Verführungslust ausgerüstet. Und auch die Weiber sind demgemäß die alten Wollusthuldinnen der Epen, als ob sie nicht inzwischen durch die Leidenschule der Lyrik hindurchgegangen wären.

Das ist das große Glück, welches der Geist der *deutschen Dichtung* in den Wahlverwandtschaften besitzt: daß in ihnen das schlüpfrigste Thema der Dichtung zur reinsten, man möchte sagen dürfen, zur heiligsten Lösung gekommen ist. Und doch ist der Konflikt nicht verschleiert, nicht geglättet, sondern in aller Schärfe und blutigen Schroffheit auf Haarerspitze gestellt worden: das ewige Recht der Liebe, und das irdische Recht der Ehe.

Sie treten als zwei Sachwalter des reinen Gefühls hier auf. Nur ist der eine irdisch, der andere allein ewig. Denn

irdisch ist alles, was die staatliche Kultur stiftet. Ewig ist allein die Sittlichkeit, und außer ihr, was auf ihrem Grunde zu einer neuen Ewigkeit die Kunst errichtet. Sobald die Sittlichkeit aber in die staatlichen Fesseln des Rechts geschlagen wird, verläßt sie ihren Himmel, um ihn mit der Erde zu verbinden. Sie muß irdisch werden, und somit zu relativer Geltung sich mäßigen, wenn sie den Himmel auf Erden errichten will. Die Liebe ist absolut; die Ehe ist relativ.

Die Kunst aber kann nur von der absoluten Höhe der ewigen Sittlichkeit aus ihren eigenen Flug nehmen; für sie kann nicht die relative Sittlichkeit der sittlichen Rechtsgemeinschaften ihr ursprünglicher Heimatboden werden. Die Vorbedingung, welche die Sittlichkeit für die reine Schönheit, für die Reinheit des Selbstgefühls bildet, muß allein die reine Sittlichkeit selbst sein; in reiner Methodik allein darf sie erworben werden für die neue ästhetische Reinheit. Wie könnte es daher dem Romandichter gestattet sein, von der stumpfen Tatsache des Instituts der Ehe auszugehen? Solchen Ausgang vermeidet nicht nur die Lyrik, sondern schon das Marienlied muß ihn verschmähen, und den heiligen Joseph ausschalten. Eher könnte man fälschlich meinen, der Ethiker dürfte sich an die Kirche halten, als daß man dem Romandichter den Ausgang von der Unverletzlichkeit der Ehe zumuten könnte. Und dennoch bildet die Ehe ein Glied in der Kulturkette der Liebe. Daher entsteht der Konflikt zwischen Liebe und Ehe. Daher wird das Problem des Romans möglich.

Wir sagten soeben: die Liebe ist ewig, die Ehe aber ist relativ. Mithin ist sie vergänglich und wechselnd. Fehlt ihr aber etwa durchaus das Moment des Ewigen? Dann würde ihr schlechterdings die Liebe fehlen. Und dann würde ihr auch das Recht entfallen, mit der Liebe in Konflikt zu treten. Nur wenn sie Anteil an der Liebe, an dem Ewigen der Liebe hat, kann sie, trotz ihrer Vergänglichkeit, dennoch in Relation zur Liebe treten. So abgeleiert diese Sache zu sein scheint, so unklar ist sie noch heute bei der Mehrzahl der Menschen, wie im Anfange der Kultur.

Und diese Unklarheit ist gar kein Wunder; denn sie beruht auf der mangelhaften Unterscheidung zwischen Ethik und Ästhetik. Die Liebe ist eben in ihrer idealen Bedeutung ein Problembegriff der Ästhetik, der durch die Religion hindurch in die gemeine menschliche Sittlichkeit abgeschliffen wird. Ewig ist daher nur die ästhetische Liebe, die Liebe des Liebeslieds, die Liebe des dualen reinen Selbstgefühls.

Was dahingegen die sittliche Kultur Liebe zu nennen pflegt, sei es die Liebe zu Gott, wie die zu den Menschen, in allen den zersplitterten Formen der sogenannten Nächstenliebe, das ist sittliche Kraft und sittliche Zucht, die man wahrlich nicht schmälern, noch herabsetzen soll; nur soll man sie nicht zweideutig machen durch den ästhetischen Terminus, den allein die Kunst in der Liebe zur einheitlichen Natur des Menschen, zu himmlischer Klarheit unter den Menschen zu bringen vermag.

Alle Sittlichkeit ist Kraft und Zucht, also auch die Ehe. Ohne sie wären die Menschen Tiere. Auch die lyrische Liebe hat den Menschen zur Voraussetzung; denn sie ist ewig; mithin beruht sie auf der Voraussetzung des Ewigen im Menschen. Die Ehe ist das Zuchtmittel der Sittlichkeit zum Menschentum, zur Läuterung des Tierischen im Menschen, zur Klärung der Geschlechtsliebe in der Glorie der ewigen Liebe.

Die reine Sittlichkeit ist ein Begriff der ethischen Theorie. Diese darf zwar nicht von der ethischen Praxis geschieden, wohl aber muß sie von ihr unterschieden werden. Ich muß in allem meinem Handeln von der Reinheit der sittlichen Aufgabe aus mich unaufhörlich leiten und bestimmen lassen; nichtsdestoweniger aber muß ich mir Tugendwege bahnen, und Schutzwehren aufrichten, um meine Reinheit behaupten und gegen alle Gefahren und Konflikte hindurchführen zu können.

Ein solcher Tugendweg ist auf dem allgemeinen Pfad der Treue auch die Ehe, wie das Vaterland, und wie die Religion,

in die der Mensch hineingeboren wird. Kann der Mensch ohne ein Vaterland leben? Ebenso wenig kann er ohne die Ehe leben. Er darf nicht mit seiner Sinnenlust von einem Wesen zu einem andern hintaumeln; er würde dann des Anrechts am Ewigen verlustig gehen, welches allein dem Geschlechtstribe den Menschenwert der Liebe verleiht.

So ist die Ehe zwar nur ein relativer Tugendweg, aber ohne sie könnte das Ewige der Liebe nur im Zauberlande der Kunst heimisch werden, nicht aber eine angenäherte Wirklichkeit erlangen in der Kulturwelt des Menschengeschlechts. Die Ehe ist zwar ein relatives Rechtsinstitut, als solches zugleich aber ein Fundament der sittlichen Kultur. So wird die Ehe, als ein Institut der Tugend, der Liebe homogen: auf der Bahn zum Ewigen kommen sie zur Vereinigung.

Indessen ist alle sittliche Vereinigung den Konflikten ausgesetzt. Es gibt keine restlose Vereinigung für die sittliche Kultur zwischen Ideal und Wirklichkeit. In diese Kluft des Geistes tritt die Kunst ein. Und so entsteht die Aufgabe des Romans: in der Liebesgeschichte der sterblichen Menschen die Ewigkeit der Liebe darzustellen, zu der das Menschenherz sich aufschwingt, vor der aber das arme Kulturwesen des Menschen in Elend vergehen muß.

Wäre nun aber die Reinheit des Selbstgefühls das einzige Siegeszeichen der Kunst, wenn der Mensch in Liebesleid vergehen müßte? Schon die Tragödie hat es klargelegt, daß das Lebensende des tragischen Helden nicht zusammenfällt mit dem Ende des Dramas; die dramatische Handlung geht ungebrochen weiter im Geiste des Zuschauers. Und diese Gemeinschaft hat auch der Roman mit der Tragödie: daß der Liebestod nicht das Ende des Romans ist.

Wie die Liebe ewig ist, so übertrifft sie in dieser Ewigkeit ihres Lebens das Leben der Ehe selbst, an dem sie zerschellt. Der Tod der Liebenden vernichtet so wenig ihre Ewigkeit, wie er ihre Liebe vereitelt. Daher darf der Selbstmord hier nicht Recht werden. Das Leben geht langsam und von

selbst zu Ende. Es kann sich in der sittlichen Welt nicht aufrechterhalten, wenn das Menschenrecht der Ehe verletzt ist. Aber die Ewigkeit der Liebe hört darum nicht auf; sie hat das ästhetische Eigenrecht.

Der Konflikt besteht nicht sowohl für die Ethik, als vielmehr für die Ästhetik. Auch der Mensch wird zum Künstler, wo die Liebe in ihm aufblüht, wenn er von den sittlichen Banden der Ehe gefesselt ist; wenn anders es ewige Liebe ist, die in ihm aufblüht, nicht etwa der Taumel der Sinnenlust, der ihn vom Genuß zur Begierde fortreißt. Die Liebe wäre nicht ein Problem der Kunst, wenn sie nicht im reinen Selbstgeföhle des ästhetischen Bewußtseins am persönlichen Menschenwesen selbst lebendiges Problem und Schicksal würde. So ist der Mensch der Kultur ebenso der Liebe, wie der Ehe unterworfen. Das ist der natürliche Konflikt des Kulturmenschen, den der Roman sich zu seinem eigenen Problem macht.

3. Die Komposition der Wahlverwandtschaften.

Werfen wir nun von diesen Erwägungen aus einen Blick auf die Anlage und die Durchführung der Wahlverwandtschaften, so tritt hier die erste Art der Vorbedingung schon im Titel des Romans in den Vordergrund. Die Wahlverwandtschaften werden gleich bei der ersten Unterredung über ihren chemischen Begriff „Natur- und Wahlverwandtschaften“ genannt. Die Erklärung des Hauptmanns geht von dem Satze aus, daß alle Naturwesen einen Bezug auf sich selbst haben. Daraus folgert aber Charlotte: „wie jedes gegen sich selbst einen Bezug hat, so muß es auch gegen andere ein Verhältnis haben“. Und als darauf der Hauptmann weiter erklärt: „diejenigen Naturen, die sich beim Zusammentreffen einander schnell ergreifen, und wechselseitig bestimmen, nennen wir verwandt“, da ergänzt Charlotte diesen Ausdruck dahin, daß „diese wunderlichen Wesen nicht sowohl Blutsverwandte, als vielmehr Geistes- und Seelenverwandte“ seien.

So wird hier sogleich die Verbindung eingegangen zwischen der Vorbedingung der Naturerkenntnis und der der sittlichen. Und so schließt denn auch der Hauptmann diese ganze Information mit dem Gedanken ab: „Man muß diese Wesen mit Teilnahme schauen, wie sie einander suchen, sich anziehen, ergreifen, zerstören, verschlingen, aufzehren, und sodann aus der innigsten Verbindung wieder in erneuter, neuer, unerwarteter Gestalt hervortreten; dann traut man ihnen erst ein ewiges Leben zu“. Die Verbindung der beiden Vorbedingungen ist sonach von Anfang an geschlossen. Die Wahlverwandtschaft ist Naturverwandtschaft, und die Naturverwandtschaft ist Wahlverwandtschaft. Zur Anziehung gehört Abstoßung, und ebenso zur Abstoßung die Anziehung. Solche Naturkraft waltet in den Menschenwesen, in den Verbindungen, die sie eingehen, in die sie hineingezogen werden.

Dieser Grundgedanke der durchgängigen Kausalität der Naturbedingungen, der das Menschenwesen unterworfen ist, erstreckt sich mithin auch auf das gesamte soziale Gefüge der menschlichen Verbindungen, nicht an letzter Stelle auf die Ehe. Und nun ist die Shakespeare'sche Technik unverkennbar, mit der Goethe Zug um Zug das ganze Räderwerk, welches das Geschick dieser vier Menschen lenkt, in Gang bringt. Kein Schraubchen wird hier anzubringen versäumt; mit unfehlbarer Sicherheit muß sich der Weg dieses Schicksals erfüllen.

Vorab ist zu bedenken, daß Charlotte, wie Eduard, in einer zweiten Ehe verbunden sind, und zwar nicht allein das Glück der ersten Ehe jetzt nicht genießen, sondern auch diese sich zu erringen, verfehlt haben. Eduard hatte Charlotte geliebt, sie aber fahren lassen, weil die Herren Eltern dagegen waren. Und Charlotte ferner hat nur dem Drängen Eduards jetzt nachgegeben, für den sie vielmehr nach seinem Freiwerden Ottilien bestimmt hatte; und sie hatte sogar den Hauptmann veranlaßt, auf sie den Freund aufmerksam zu machen.

Auch ist zu beachten, daß Charlotte sich zwar sehr lange weigert, den Besuch des Hauptmanns zuzulassen, dagegen weit geringeres Bedenken trägt gegen die Aufnahme Ottiliens.

So erscheint *E d u a r d* in der ganzen Disposition dieser Verbindung genau so, wie er sich selbst bezeichnet: „Denn eigentlich hänge ich doch nur von Dir ab“. Er ist der Spielball, nicht zwar für die Launen, die Charlotte überhaupt nicht hat, aber für das Endziel der Wahlverwandtschaften, auf das ihre zentrale Natur mit ihrem festen Schwerpunkt aus allen Schwankungen heraus hinstrebt.

Nur einen dunkeln Punkt gibt es in diesem gleichmäßigen Leben, nämlich die Nacht, in der das Kind gezeugt wird, während Beide in der Umarmung an eine andere Liebe denken. Aber auch hier wird Charlotte entschuldigt; denn sie hat lange auf das Klopfen Eduards nicht Einlaß gewährt.

Und dieser tragische Knoten mußte nicht nur für *O t t i l i e n s* Schicksal geschürzt werden, sondern er gehört auch zur *C h a r a k t e r i s t i k* der *E h e*, wie sie konventionell geführt wird. *G o e t h e* hat sich für diesen Punkt besonders interessiert, wie an einer andern Stelle seiner Dichtungen dies als Geständnis ausgesprochen wird.

So bleibt denn für die Ehe nichts anderes übrig, als was *M i t t l e r* mit aller seiner Einseitigkeit zu ihrem Lobe gerechterweise sagen darf: was ein Paar Gatten einander schuldig werden „ist eine unendliche Schuld, die nur durch die Ewigkeit abgetragen werden kann“. Aber darin eben besteht die Schwierigkeit, daß die Menschen nicht im Gleichgewicht der Ewigkeit verharren können. *M i t t l e r* hat noch ein anderes Gleichnis: „Sind wir nicht auch mit dem Gewissen verheiratet, das wir oft gerne los sein möchten“. Freilich sind wir auch mit dem Gewissen verheiratet, aber wir entziehen uns dennoch oftmals seinem Kompaß, weil wir eben von den Kollisionen der Neigungen und Bestrebungen abgelenkt werden. So ist die Ehe, zwar der Kompaß des menschlichen Doppellebens, nur das Gewissen der Geschlechtsliebe.

M i t t l e r wird dagegen zur komischen Figur, sobald der *G r a f* und die *B a r o n e s s e* angemeldet werden. Hier ist die Schranke seiner Mission deutlich bezeichnet. Er kann

nicht vorbeugen; nur wenn das Unglück da ist, dann glaubt er helfen zu können. Das ist die natürliche Grenze der sittlichen Grenzwächter. Sie stehen bei den Schlagbäumen, die sie öffnen und schließen. Aber die Quetschungen, die unvermeidlich werden, wenn die Schlagbäume auf die Überläufer herniederfallen, gehen sie im voraus nichts an. An dieser Grenze beginnt nun aber das Amt des Dichters; sein Erbarmen geht über das des ausgedienten Seelsorgers.

Eduard ist die schwächere Kraft in jeder seiner Verbindungen, er wird auch von Ottilien angezogen. Da sie seine Handschrift nachahmt, erkennt er ihre Liebe zu ihm, und so wird er ihr gewonnen. Sittliche Kraft bewährt er in der Zeit der Entsagung, in der er auch den Tod im Kriege sucht. Er hält die übernommene Verpflichtung ein, sich der Geliebten nicht zu nähern; und es ist durchaus ein tragischer Zufall, daß er ihr mit dem Kinde begegnet; denn diese leidenschaftliche Szene wird der Grund für die Fahrlässigkeit, der das Kind zum Opfer fällt.

Und nun tritt ein völliger *Parallelismus* zwischen Ottilien und Eduard ein, so daß Eduard gar nicht mehr eigentlich eine tragische Nebenperson bleibt neben Ottilien, die freilich im vollsten Sinne die Hauptperson dieses Romans, die Schildträgerin der Liebesgeschichte ist.

Wie könnte man an dem Abschluß dieses Romans Anstand nehmen. Ottilie endet nicht nur als Heilige: sie ist es von Anfang an. Ihr Gewissen wird bei den ersten Regungen ihrer Liebe durch das Wissen beschwichtigt, daß Charlotte den Hauptmann liebt, wie diese denn auch ihre Hand dem Hauptmann verheißt, wenn Eduard auf der Verbindung mit Ottilien besteht. Dann wäre die bürgerliche Lösung gewonnen, aber der Roman vereitelt. Die Geschichte der Liebe ist immer nur die der Leiden der Liebe, in denen die Freuden nur die Momente der Ruhe und des Übergangs sind. Hier ist kein Verweilen dem Menschen verstattet. Die Ewigkeit ist auch hier die Rastlosigkeit des Strebens und des Ringens.

Der Roman tritt daher in dieser idealen Gestalt der Tragödie zur Seite. Das Leben Ottiliens, dem, wie gesagt, nunmehr auch das Leben Eduards sich anschmiegt, ist das

Leben der idealen Liebesgeschichte, zwar nicht das der Tragödie, in der Otilie anders hätte handeln müssen, aber das des Romans, der ähnlich, wie das Epos, von den *Fernkräften* der Anziehung und Abstoßung getrieben wird. Ihre Liebe ist unschuldig; denn die Unschuld der Liebe ist nicht durch Schuldlosigkeit innerhalb ihres Milieus bedingt. Was kann sie dafür, daß das Kind geboren worden ist? Aber da es geboren worden ist, muß sie das Kind Eduards warten. Und nun fordert der Teich, den sie mit solcher Kunstfertigkeit gegraben haben, von der armen Wärterin, welche durch die plötzliche Erscheinung des Geliebten in die unverschuldete Aufregung versetzt worden war, das Opfer.

Das sind die Fäden, die die Parzen in den Lebensfaden des armen Menschen einspinnen. Man könnte ebenso fragen, warum das arme Kind sterben mußte, als man fragen darf, warum dieses Kind — Charlotte nennt sie mit Vorliebe Kind — lieben, leiden und schließlich auch sterben muß. Ihr Tod ist nicht nur Menschenlos, und auch nicht das natürliche Ende einer Heiligen, sondern die *Katharsis des Romans*.

Charlotte und der Hauptmann sind in dem Roman nur Nebenpersonen, sie weisen daher sich selbst auf eine glückliche bürgerliche Zukunft hin, und in dieser Verheißung, die der Hauptmann sich geben läßt, treten sie aus dem Rahmen des Romans heraus. Otilie und Eduard allein sind die Träger dieser Liebesgeschichte. Ihr Leben, wie ihr Tod, ist das regelrechte Leben der Liebe, die Fortführung der Ewigkeit der Liebe.

Es ist nicht nur ein erbauliches Wort, der letzte Satz dieses Romans: „Welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder *zusammen* erwachen“. Nicht auf das Wiedererwachen dereinst kommt es an, sondern darauf, daß sie *zusammen* erwachen. Dieses Zusammen ist der Sinn der poetischen Unsterblichkeit, der Ewigkeit der Liebe.

So bleibt denn keine Spur eines sittlichen Makels an dieser Liebesgeschichte. Die heiligste Krone der Menschenseele, welche die *Unsterblichkeit* bildet, umstrahlt dieses Liebespaar. Und dieses heiligste Erbarmen mit dem Schicksal

des irrenden Menschenherzens, des von der Schwerkraft seines Liebeswesens in die Irre geführten Menschen, diese Liebe zur Einheit in der Natur des Menschen hat dieser Roman zur Vollendung gebracht. In ihm hat die Liebe ihre schwersten Proben bestanden.

Sie hat in ihrer Ewigkeit standgehalten; zugleich aber hat sie die Ehe, als die Schutzwehr der sittlichen Kultur, zwar nicht ohne Angriff belassen — das ginge über die Kräfte und Möglichkeiten der Naturwesen, die dem Chemismus der Wahlverwandtschaften preisgegeben werden, — aber der Ehe ist ihr Recht eines relativen Tugendweges unverletzt und ungekränkt geblieben. Die sittliche Vorbedingung ist ebenso gewahrt worden, wie die der Naturverwandtschaft.

Und auf dem Grunde dieser beiden Reinheiten hat sich die neue ästhetische Reinheit aufgebaut, die Reinheit der Liebe in derjenigen Vollendung, welche für ihre Geschichte der Roman allein erbringt, und die Reinheit des Selbstgefühls in der durchdrungenen dualen Einheit des Selbstes der Liebesgeschichte.